МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 21 (2)

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2011

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5
Л 64

Рекомендовано до друку вченою радою
Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара
згідно з планом видань на 2011 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 21 (2). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – 320 с.

Досліджено питання української та зарубіжної літератури в історико-культурному контексті, вивчено епічні, ліричні та драматургічні твори. Збірник побудовано на матеріалах Всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури – 2011» (Ситніковські читання).

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

Редакційна колегія:
д-р філол. наук, проф. **В. А. Гусєв** (відповідальний редактор),
д-р філол. наук, проф. **Т. М. Потніцева**,
д-р філол. наук, проф. **Н. І. Заверталюк**,
д-р філол. наук, проф. **О. Л. Калашникова**,
д-р філол. наук, проф. **В. Д. Демченко**,
д-р філол. наук, проф. **В. Д. Нарівська**,
канд. філол. наук, доц. **О. І. Романова** (відповідальний секретар)

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. **О. А. Андрущенко**,
д-р філол. наук, проф. **Ф. М. Штейнбук**

Збірник наукових праць «Література в контексті культури»
згідно з рішенням ВАК України включено до нового переліку
наукових фахових видань України (з постанови президії ВАК України
від 14 квітня 2010 р. 1-05/3) // Бюлетень вищої атестаційної комісії України. – К., 2010. – № 5.

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

© Дніпропетровський національний університет
ім. Олеся Гончара, 2011
© Видавництво ДНУ, оформлення, 2011
© Автори статей, 2011

УДК А 162

С. Д. Абрамович
г. Каменец-Подольский

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МАРИИ ТИЛЛО

Розглядаються особливості постановки проблеми життя й смерті в поезії М. Тілло.
Ключові слова: духовність, життя, смерть, рух часу.
Рассматриваются особенности постановки проблемы жизни и смерти в поэзии М. Тилло.
Ключевые слова: духовность, жизнь, смерть, движение времени.
The peculiarities of the life and death problem statement in M. Tyllo's poetry are studied in the article.
Key-words: spirituality, life, death, the course of time.

Имя накроет зеленый мох
С меткой «Забвение»: канет ввысь
Странно-красивая птица Жизнь.

Мария Тилло́

Мировоззрение Марии Тилло было в значительной степени определено главной загадкой бытия: существованием Смерти. При предельном жизнелюбии, она терпеть не могла пионерско-комсомольского оптимизма, забивавшего естественное человеческое вопрошение «отчего нам, мне умирать?!» – неистовым барабанным боем. «Memento mori» – нет, это не для вас, советские люди! Ведь всякий материалист отчаянно закрывает глаза на проблему Смерти и стремится исключительно к чувственным наслаждениям – а что, мол, остается? Вспоминается, однако, мнение выдающегося испанского философа Мигеля де Унамуно: «Кажется невероятным, что есть люди, которые живут спокойно, веря, что их личное самосознание превратится в ничто».

Духовность творчества М. Тилло – особый вопрос. Не назовешь ее, к примеру, «христианским поэтом» – пишет-то она, в основном, о своих человеческих проблемах. Но при этом телесный человек в ее поэтическом мире – скуден, хищен и как-то даже жалок в своем чувственном экстазе:

ОРЕХ

И раздавить его покров,
И так, залезши в середину,
Сжав в кулаке рябую спину,
Сосать ореховую кровь.

Потом коричневой рукой
Нарушить слой тончайшей шкурки;
Ядро лишилось пестрой куртки,
Орех утратил свой покой.

И в белоснежный аромат
Вонзить стареющие зубы;
Как дверь, сомкнуть над ними губы,
И спрятать в веки томный взгляд [7, с. 25].

© С. Д. Абрамович, 2011

«О ком же и о чем идет речь? О насильнике, воре? Нет, всего лишь о человеке, вгрызающемся в ядро ореха и получающем удовольствие от этой процедуры. Но это написано так, что понимаешь, как яростен и непрост процесс соприкосновения с миром, где самое простое действие может обернуться поглощением Другого», – пишет об этой ситуации М. Михайлова [2, с. 45].

Обращает на себя внимание совершенно неожиданный эпитет: «*стареющие* зубы». Ведь написано это юной студенткой, и – несмотря на обобщенно-личную форму изложения, с несомненной опорой на сугубо интимные «вкусовые» ощущения. Так мог сказать лишь человек, для которого время мчится быстро. Слишком быстро. Сенсорные ощущения как бы скоротечно истлевают, и в бешеном беге времени чувственное наслаждение как бы упреждается рефлексией.

У молодого поэта становится обычным этот эпитет *старый*, то прямо относимый к себе, то употребленный в неопределенно-личном значении.

И остается стойким
Только время.
Оно безвременно,
Оно совсем свободно,
Оно не связано
Собою или нами.
Оно плодит себя –
Оно бесплодно.
Держась за время
Старыми руками,
Мы умираем,
Медленно и верно [7, с. 64].

Время становится одним из главных персонажей лирической трагедии, разыгрывающейся в сознании юного поэта. Она, помню, все твердила из Бродского, перед которым преклонялась и защитила по его творчеству кандидатскую диссертацию: *«Время – больше пространства, пространство – вещь. Или, может быть, мысль о вещи».* Слово П. Михеду: «... Перегортую книгу віршів Маші. Не полишає відчуття, що головний мотив поезії Маші Тілло – час, у всіх його складних вимірах. Сама екзистенціальна ситуація – знання своєї долі і болісне відчуття її жалюгідної вимірності породжує його. Цей мотив домінує особливо у віршах останніх років. І серед них дивний у своїй пластичній виразності вірш:

Я не умею слушать тишину –
В ней слишком много страшного начала.
И ощущать, что Время замолчало
Мне боязно. И я часы кляну.

Це і є, здається, провідний мотив «печальной музыки судьбы» Маші Тілло» [3, с. 47]. Постмодернистская поэзия, к которой поэзия Марии Тилло в чем-то явственно примыкает, предполагает игру со словом, игру с грамматикой, игру с культурным наследием – это непрекращающийся карнавал с его распадом границ, разрушением традиционных табу. В стихах Маши достаточно иронических афоризмов, культурных ассоциаций и литературных реминисценций, образных аналогий из живописи или музыки, диалога с традицией, озорных поэтических скерцо и вообще игры со словом. Но постмодернистское мироощущение в корнях своих неразрывно связано с идеей «смерти Бога», сформулированной в нигилистической философии Ницше. Хайдеггер в своем эссе «Зачем нужны поэты?»

говорит, что там, где боги исчезли, поэзия становится единственным путем обрести «путь богов, которые убежали». Вот этот-то исчезнувший путь изначального знания она всю жизнь и искала. У нее же сформировался особый строй образности: реалии очень конкретны, почти даже осязаемы, и, вместе с тем, как бы разрежены в мифопоэтическом пространстве. Ощущала себя обиженным ребенком, у которого зачем-то отнимают самое жизнь, но при этом дух ее как бы освобождался и сливался с природными стихиями (искала, видимо, за что же «зацепиться» в предстоящем исчезновении). Сравнивала себя, скажем, с солнцем или вольным ветром:

ВУЛКАНИЧЕСКИЙ СОН

Я – сон. Только чей? Это, право, не важно.
Нелепый, помятый и очень отважный
Несется ребенок на облаке Смерти,
Свой стан оторвавши от огненной тверди.
Порвались все нити связующей жизни.
В глазах – ощущение злой укоризны.
И слезы, как дождь, торопливой толпою
Стремятся к вершинам, сливаясь со мною [7, с. 23].

Она в самом деле жила на грани миров.

Не тот мотив, не те слова;
Чужие звенья, звуки, слоги…
Совсем чужая голова,
И в ней – совсем чужие боги… [7, с. 22]

Но при этом мир для нее был единым, нерасчлененным целым. «В отличие от дробящегося в каплях дождя и тающего в туманах и хлопьях снега «срединного» земного пространства, топос «верхнего» мира отличается четкостью очертаний и почти иерархической упорядоченностью: солнце, облака, звезды, месяц пребывают в согласованном друг с другом движении, а точка зрения, с которой они оказываются изображены, как правило, четко обозначена (взгляд снизу, с облака, сверху и т. д.), так что картина «верхнего» мира сохраняет топографическую определенность и центрированность. Характерно в этом отношении, например, стихотворение «Лестница» (оставляем вне комментария очевидный мифопоэтический смысл заглавного образа, выводящий на идею связи небесного пространства с земным, сакрального – с профанным и т. п.)» [6, с. 33].

«Чужие боги» – это сложное переживание дисгармоничного, нарушающего первозданную гармонию мира. Как верующая христианка, она очень четко различала Бога и мир обожествляемых языческим сознанием демонов (любопытно, что некая мыслящая штампами врач-психиатр пыталась на этом различении «своего» и «чужого» поставить ей диагноз «шизофрения», что было решительно опровергнуто расширенным консилиумом специалистов). Маша свое «я» в его цельности высоко уважала. Не случайно первый, еще во многом на «детских» стихах построенный сборник назван был «Я». Увы, не на пустом месте, видимо, строилось утверждение, что поэты, часто употребляющие местоимение «я», долго не живут... Но эта горделивость обретающего себя сознания сочеталась с готовностью к самопожертвованию.

Я – это главное во вселенной <…>
Я – это то, чем владеешь ты.

(Стихотворение, написанное на стене комнаты институтской подруги).

Свое «я», столь бесценное для него самого, поэт здесь готов отдать во владение Адресату. Думается, это не мимолетный порыв. «Ты» – это, конечно, не просто собеседник в данную минуту. Это персонаж того лирического диалога, который у Ю. Лотмана именуется «лирическое Ты». Но в ее поэзии нет почти ничего не только о любви, но и о политике, которая так волнует массы людей. Это чисто философская лирика, традиции которой у нас так ослабли. Такая лирика расцветает в обществе, где культивируется индивидуальность. Ведь ни люди, ни «равнодушная природа» не могли дать ответа на простые вопросы: зачем я вообще родилась и так мучаюсь? куда несет меня река времени? Кто за всем этим стоит? Естественный экзистенциальный ужас перед неизбежной собственной кончиной и кончиной близких не имеет, между тем, ничего общего с психологией, которую Э. Фромм определяет как «некрофилическую» (любовь к «мертвому» или «искусственному», а не к живому). Была она также совершенно свободна от гипноза навязчивой, насильно насаждаемой, искусственной в своих основах и, по сути, мертвящей «жизнерадостности» массовой культуры. Впрочем, в последние годы жизни Маша пыталась заняться как раз молодежной массовой культурой. Видела в ней и жизнь, и свободу, и опасность безликости. Все это должно было стать докторской темой. При этом ей было совершенно чуждо то «брезгливое» отношение к жизни, которое часто встречается у людей хронически и неизбывно больных. Об этом очень выразительно свидетельствует, как мне кажется, стихотворение «Ренессанс», которое является лирической интерпретацией великой эпохи.

РЕНЕССАНС

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.
И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна,
А мы спасались от погони
Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения. И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной. Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: «Я не знаю...» [4, с. 38]

М. Тилло читала в вузе культурологию и тем самым оказывалась в положении куда более выигрышном, чем, скажем, положение булгаковского Ивана Бездомного. Увы, булгаковский персонаж сконденсировал в себе типичные черты нового, «советского» поэта – этакого человека с улицы – талантливого, но дремуче невежественного. Разрушающий все традиции футуризм в первые годы советской власти процветал как раз благодаря этой дикой энергии отрицания, тайно унаследованной, впрочем, от бурной эстетики романтизма XIX века. Импульс этот не угас и сегодня: по неписанным законам молодому поэту как бы полагается не знать очевидных вещей – вплоть до грамматических правил и жить не столько среди людей, сколько среди слов, предпочтительно собственного изобретения. Культура такому поэту представляется обычно фрагментами, случайно выхваченными из общей тьмы прожектором собственного внимания. М. Тилло вовсе не была «книжным червем»: более того, поначалу что-то в ней было, пожалуй, и от Ивана

Бездомного. Недаром ее первый сборник был назван «Я»: по молодости лет, она еще чаще говорила «Я и Моцарт», а не «Моцарт и я». Но чтение лекций по культурологи, участие в проекте кафедры по созданию собственного концептуального учебного пособия по культурологии, в частности, осознание необходимости переоценки наследия Ренессанса, не могли пройти бесследно. М. Тилло имела дело, как говорят, по долгу службы, с необычными по масштабу духовными массивами. Ей пришлось углубиться, в той или иной степени, во *всю* историю культуры. Интеллектуальные занятия придали масштабности ее природной склонности к обобщениям. И тут огранкой поэтической эмоции выступила русская поэтическая традиция: «Изысканная простота, органичная утонченность и сдержанный драматизм стихов Марии Тилло заставляют вспоминать прежде всего о поэзии Серебряного века – об ахматовской созерцательности и мандельштамовской грустной философичности, о цветаевской трагической «неукорененности» и брюсовском символико-мистическом урбанизме, о блоковской тоске по прекрасному и неосуществимому – и есенинском ощущении обостренно-живой связи с природой» [10, с. 29]. Видимо, поэтической темой этого стихотворения является именно трагическая красота Ренессанса, вознесшего человека на небывалую высоту, за чем последовало и неминуемое падение. Исследователи культуры указывают, например, что уже Шекспир становится летописцем угасания ренессансной веры в величие и красоту человека: титанический порыв взять власть над судьбой в собственные руки сменился трагическим вопрошением: быть или не быть? Наше сегодня с его противоречивыми установками – от невероятного преувеличения возможностей человека до не менее невероятного унижения и порабощения его – закономерное дитя Ренессанса.

Обыкновенно эмоции поэта сосредотачиваются на относительно малом объекте: любимый человек; локон кудрей в памятном медальоне; родные березы за окном; подняться до любви к родине вообще в нашей традиционной литературной критике уже почитается признаком высокого духа. Историческая ретроспектива у большинства наших сегодняшних поэтов также обычно сводится к горизонтам истории своей земли. Да и в истории литературы я что-то не припоминаю поэтов, вдохновлявшихся впечатлениями от «чужих» минувших веков – один разве что Валерий Брюсов, основоположник русского символизма (рубеж XIX–XX ст.). Тот мог держать лирический монолог от лица ассирийского царя Ассаргаддона или египетской царицы Клеопатры. Но у Брюсова, историка по образованию, в основе такого художественного образа лежит некоторый трафарет, привычное, сложившееся в веках мнение о том или ином герое прошлого. А здесь – нет ни какого-либо стандарта, ни конкретного человека, ни, впрочем, внешних примет самой эпохи. Ренессанс ведь был очень натуралистичен: его художники обожали детализировать изображение, доводя до иллюзорности (тот же Леонардо); его писатели смаковали, как Боккаччио, телесность и эротику. Обо всем этом М. Тилло прекрасно знала. У нее в комнате висела выполненная мной копия головы ангела с леонардовской картины «Мадонна в гроте», которую она любила: чарующий образ юности, соединяющий любование телесным цветением с одуховоряющей традицией средневековой иконы. Не знаю, именно эта ли картина кристаллизировала то ощущение эпохи Ренессанса, которое наполняет стихотворение, и если

кристаллизировала, то в какой степени. М. Тилло была в таких ситуациях совершенно независима от чьего бы то ни было «влияния», хоть бы и самого Леонардо. Но общее ощущение возникает: и в картине Леонардо, и в ее стихотворении, образ цветущей молодости выступает на трагическом черном фоне. У Леонардо – это стены грота, в котором уединились Пресвятая Мать и Дитя, сопровождаемые ангелом. У М. Тилло окружающая, сгущающаяся тьма ассоциируется не с замкнутым пространством, как у живописца, а с замыканием времени:

И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна…
…И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной.

В объятиях нарождающейся тьмы кипит и бушует нежное пламя жизни, для которого найден неожиданный эпитет *розовый*:

Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: «Я не знаю...»

Самый загадочный момент стихотворения – вот это «Я не знаю...», журчащее в пении волн. Языческий по духу пантеизм Возрождения, впрочем, предполагал такую вот беседу с природными стихиями. В этом диалоге стихий поэту дано услышать многое:

Не уточняя, что не знать
Им предложили облака.

Сквозной мотив поэзии М. Тилло – небо, опрокинувшееся в зеркала земных вод, схождение неба в плоть земного. Власть неба, ограничивающего земное знание – вод ли, пляшущего ли розового огня или человека. Человек здесь – вроде бы как бог античной мифологии: он в самом начале стихотворения – юн, радостен и смел; он, может показаться, действительно взбирается на небо в титаническом размахе самоутверждения:

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.

Тем не менее, в этом стремлении ввысь тут же обнаруживается внутренняя дисгармония, надлом. Ладони, дерзнувшие ухватиться за облака, недаром «трепещут». Оказывается, человек спасается от самого себя. И, даже осыпанный падающими звездами, он не выглядит победителем в этом «штурме космоса», как не стали победителями создатели Вавилонской башни:

А мы спасались от погони
Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения.

Пока – штурм неба. Пока – юность и победа. Но атмосфера волшебной сказки включает также предчувствие неминуемого поражения:

И постепенная удача
Вершила чудо. А вокруг
Горело радостным костром.
Но почему-то плачу, плачу...

Тем, кто знаком с творчеством М. Тилло, не следует объяснять, как много личного было вложено в эту коллизию лирического сюжета. Она знала, что обречена болезнью. Но – находила в себе силу для вот таких поэтических взлетов. Для горького и отчетливого осознания неминуемого поражения человека в его поединке с миром. Находила смелые и яркие образные решения, неповторимые сочетания слов для того, чтобы обобщить и слить в одно целое великие порывы человечества и свое личное дерзание. Мы несем в себе розовый огонь Ренессанса среди неумолимо сгущающейся тьмы. Мы в безумии бросаемся «штурмовать небо», надеясь победить судьбу. Мы обречены в этой борьбе. И – невыразимо прекрасны в своем поединке с роком. Вот что, видимо, хотела сказать она этим неподражательно странным и волнующим стихотворением. Интересно, что она довольно охотно писала по-украински, и литературоведы отмечают здесь ту же огромную лирическую энергию постижения смысла бытия: «Очевидно, творчість молодої авторки формувалася як цілісне напруження, поєднання всіх сил і спроможностей розуму, душі та волі. Метафора здивування засвідчує оригінальний погляд героїні на світ як суверенну форму духовного буття ліричного «Я», наділений особливою життєвою енергією. Своєю вітаїстичною концепцією буття Марія Тілло́ споріднена Олені Телізі, а стоїцизмом – Лесі Українці. При цьому її поезія – це прихований внутрішній біль, який лірична героїня долає мужньо: «А я посміхнулася, побачивши диво – / Всі люблять, щасливі, і всім все одно, / Хто є ти і звідки. І тільки бурхливо / Втопилося горе, пірнувши на дно». Для неї стає можливим неможливе, а тому у вибудуваному фікційному світі переплітаються протилежні почуття, відбувається неподільна спорідненість зі світом, гірка іронія і здивування, елегійна тональність та оптимістичні нотки: «Нехай усміхнеться, радіючи, небо, / Засяє повітря щасливим дощем, / І сонце розбудить. Бо так воно треба! / І місяць заграє в саду за кущем» [8, с. 85]. Но и не думать о тщетности своих усилий было просто невозможно. По свидетельству Максима Горького, позднего Толстого точила единственная мысль: о смерти. «Кто научился думать, тот думает о смерти», – обронил как-то Лев Николаевич. Как сталкер Стругацких, она, против собственной воли, то и дело бывала там, куда бы лучше и вовсе не ходить. Экзистенциальная проблема Небытия волновала ее с очень ранних лет, диктовала необычные формы литературного самовыражения, столь же ироничные, сколь и пронизанные внутренней смятенностью, сомнениями в возможностях человеческого интеллекта и слова. Примером этого может служить этюд «Исповедь Великого Сыщика»: Ватсон сигнифицирует здесь недалекого «логика», Холмс – отважного иррационалиста; все это неожиданно заканчивается стихотворным Гимном Смерти, дающей последние ответы на все вопросы [4, с. 10–11]. «Декадентства» тут никакого, понятно, не было. Она постоянным усилием воли отталкивала от себя черные мысли:

Хватит! Дальше – нельзя. Дальше – смерть.
Дальше – маску снимает сознанье.
И рассудок стремится успеть
Осознать: за что – наказанье... [7, с. 100]

Осталась вера – *«яркие крошки горящего звездного хлеба»*, как она однажды назвала звезды.

Сбивая в кровь дрожащие колени,
Молитвенно вложив ладонь в ладонь,

Испытываешь Высшее Терпенье.
И в сердце загорается огонь [7, с. 92].

Верно сказано М. Чикарьковой: «Богоборчество футуристического и постфутуристического закваса вызывало у нее совершенно неповторимое сочувствие человеку, определившему себе быть в обезбоженном мире. Безрелигиозность, тщание человека устроить одну лишь свою земную жизнь, она воспринимала как нечто сходное с дальтонизмом» [8, с. 7]. Но ведь христианину следует полюбить и смерть, как жизнь, так как это два равноправных начала цельного Бытия. В общем, можно утверждать о присутствии в ее творчестве особого духовного измерения: *поэтической танатологии*, поэтического осмысления Смерти. То, что приходит к большинству людей лишь накануне их собственного конца, составляет у нее привычную духовную проблематику. Этим-то ее творчество и поучительно.

Когда-то цикл чрезвычайно интересных статей о последних годах и днях известных писателей опубликовал Р. Киреев. Все, они, похоже, как бы шли смерти навстречу, не теряя достоинства перед стеной надвигающегося мрака. Экзистенциальный опыт Марии Тилло, юного, полного желания жить, талантливого человека, который прожил полжизни, глядя в лицо смерти, и не потерял достоинства, тоже, думается мне, не должен остаться безразличным для тех, кто мыслит и чувствует. Не забудем, что при этом она вынуждена была опираться по преимуществу на собственные душевные силы, и не только научилась смотреть в лицо смерти, но и нашла эстетическое измерение для этого состояния. Она часто утверждала, что счастлива. Умела радоваться самым грубым проявлениям витальности. Благодарила Бога за болезнь, обострившую силы души и «окунувшую» в творчество. Ценила этот мучительный дар, трепетно относясь к своим стихам, не желала в них ничего менять (хотя обычно с принципиальными замечаниями соглашалась). И – ждала той последней свободы, которую дарует освобождение от власти тех слепых телесных сил, которые она полагала языческими демонами:

Радость, как сытая лошадь, навозом из рифмы
Опустошает желудок распухших мозгов.
Боги разбились об небо, ушедши из Рима –
Нет больше цокота цепких и скользких шагов.
Что это, Господи? Может быть, все-таки счастье?
Странно, как странно листать перекошенный вздор.

———

Там, впереди, на заре истлевающей власти
Время опять открывает пустой коридор [7, с. 128].

Исполнено философского равновесия и, одновременно, печального достоинства одно из ее последних стихотворений, написанное уже на больничной койке – в отчетливом предчувствии своего последнего шага:

КОСТЕР

Костер погас – остался пепел.
Деревьев мертвые тела
Разносит бесшабашный ветер.
И эта серая зола
Взлетает над землей горячей
И вновь ложится на траву.
Дрова сгорели. Ветки плачут.

А лист кричит: «Еще живу!»,
Не понимая, что погибнет,
Сгорит – и разбежится в ночь.
Горит костер – сухие хрипы.
И не могу ему помочь [7, с. 11].

Да, эти стихотворения – «беззащитный сад объятых ужасом предчувствия растений» [7, с. 74]. Но в них есть катарсис – спутник подлинной трагедии; трагическое же – эстетическая категория, без которой нет подлинного искусства.

Библиографические ссылки

1. Абрамович С. Д. Культурологія : навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова. – К. : Кондор, 2003 . – 320 с.
2. Михайлова М. Дальше – … не тишина / Мария Михайлова // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2007.– С. 44–46.
3. Михед П. «Печальна музыка судьбы» / Павло Михед // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2007. – С. 46–47.
4. Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло́. – Випуск 1. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – 80 с.
5. Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло́. – Випуск 4. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 54 с.
6. Пахарева Т. Небесный топос в поэзии М. Тилло / Татьяна Пахарева // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло́. – Вып. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 32–35.
7. Тилло М. Лирика / Мария Тилло. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2006. – 202 с.
8. Ткачук М. Екзистенційне осмислення буття людини в ліриці Марії Тілло́ / Микола Ткачук // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло́. – Випуск 3. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – с. 84–88.
9. Чикарькова М. – Поэзия Марии Тилло / Мария Чикарькова // М. Тилло. Лирика. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго 2006. – С. 2–13.
10. Якушева Г. «Слишком много счастья – это скучно. Слишком много счастья – это страшно…» (о стихах Марии Тилло) / Галина Якушева // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло́. – Вып. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 29–32.

Надійшла до редколегії 15.05.11

УДК 821.161.1 – Зайцев

Э. К. Аметова
г. Ялта

УСАДЕБНЫЙ БЫТ В «ПУТЕШЕСТВИИ ГЛЕБА» Б. ЗАЙЦЕВА КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Розглядаються особливості зображення сім'ї, садиби, побутового укладу в тетралогії Б. Зайцева «Подорож Гліба».

Ключові слова: садиба, сім'я, побут, традиція.

Рассматриваются особенности изображения семьи, усадьбы, бытового уклада в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба».

Ключевые слова: усадьба, семья, быт, традиция.

The article deals with the peculiarities of family, manor and common life representation in B. Zajtsev's tetralogy «The Travel of Gleb».

Key words: manor, family, way of life, tradition.

© Э. К. Аметова, 2012

Цикл Б. Зайцева «Путешествие Глеба» тесно связан с предшествующей ему традицией изображения семьи, рода, усадьбы, бытового уклада. В русской прозе XIX в. описания усадебного быта, противопоставление провинциальной усадьбы и города в целом были характерны. В отличие от усадьбы город в русском общественном сознании предстаёт как бы в двух ипостасях: как олицетворение государственности, точнее даже государственной бюрократической машины, и как воплощение буржуазных отношений, власти денег, бесовской суеты, губящих человеческую душу. И то и другое не совпадает с традиционным пониманием власти и закона и представлениями об истинном предназначении человеческой личности; иное дело – гармония усадебного быта. В этом смысле Б. Зайцев, конечно, наследник подобного отношения к семейной усадьбе, к тому месту, где живет его семья. Как справедливо отмечает О. Попова, в конце XIX – начале XX вв. образ усадьбы «сопровождается переосмыслением писателями многих вопросов, поставленных русской литературой и культурой XVIII – XIX веков, а также постановкой новых проблем, связанных с дальнейшими путями развития России» [7, с. 1]. Именно в этом смысле мы говорим и о наследовании определённой традиции, и о новых чертах, которые отразились в тетралогии Б. Зайцева. Впрочем, попытки показать специфику образа семейной усадьбы в ней уже предпринимались [см., напр.: 1; 2; 4; 6]. Но Б. Зайцев расходится с традиционным для русской литературы рубежа XIX–XX вв. противопоставлением дворянской усадьбы окружающему её миру, серым крестьянским сёлам с их нищетой – огромным диким пространствам, которые грозят разрушить и поглотить старинные дворянские гнёзда. У писателя нет этого напряженного противоречия, но очевидно, что и у него усадебный быт – часть уходящего жизненного уклада и исчезающего пейзажа. Отец Глеба – крупный инженер, для которого усадьба – лишь место жительства. Она не связана с традициями рода, который корнями уходит в эту землю. У героев Б. Зайцева чеховский комплекс «вишнёвого сада» не возникает, хотя быт своей семьи Глеб связывает именно с усадьбой, страдает от продажи одной и радуется покупке новой. Но семья героя, дворянская по своему происхождению, всё же приняла иной, капиталистический по своей сути, уклад жизни, и обретает место жительства не на родовой земле, где похоронены предки, а рядом с местом службы, позднее – поближе к детям, в городе. Именно в этом нам видится существенная разница в отношении к усадьбе не только между героями Зайцева и Чехова, но и Зайцева и Бунина, с «Жизнью Арсеньева» которого принято сопоставлять анализируемую тетралогию. Во всех автобиографических произведениях конца XIX – начала XX вв. первые детские впечатления героев естественно связаны с семьей. Так, Алексей Арсеньев помнит детство отрывками, фрагментами, мгновениями, между которыми ему трудно установить связь. Он вспоминает только «минуты полного одиночества» и задаётся вопросом: «Где были люди в это время» [3, с. 51]. Главное чувство, которое охватывает героя при рассказе о раннем детстве, это печаль, в отличие от той концепции изображения дворянской усадьбы, в которой детство исполнено радостью и гармонией.

В цикле Б. Зайцева, напротив, описываются крепкие и обжитые усадьбы, плодородные сады, русская жизнь полнокровная и плодородная, вызывающая восхищение и радость. Так, роман «Заря» начинается с описания того мира, где

стоит «двухэтажный барский дом, каменный, с деревянной пристройкой. <…> Внизу со стороны двор. Конюшня, каретный, людская изба его образуют. И на дворе Петька запрягает лошадь – каждое утро отец ездит за пять верст на Шахту. За крышами построек видны огороды, пологим скатом сходящие к Жиздре в лугах, и направо сонник, а над лугами опять ровное взгорье к горизонту, у самой черты его мягко-зубчатый лет: Высоцкий заказ» [5, с. 27]. Ср. в «Жизни Арсеньева»: «Конюшни, людские избы, амбары и прочие службы, раскинутые вокруг пустынного двора, – всё было огромно, серо, всё разрушалось и дичало, как дичали, зарастали бурьяном, кустарником и огороды, гумна, протиравшиеся за ними и сливавшиеся с полем» [3, с. 125]. То, что у Б. Зайцева является символом крепости русского быта, в «Жизни Арсеньева» И. Бунина показано разорённым и запущенным.

Повествователь в тетралогии Б. Зайцева неторопливо описывает жизненный уклад, детали быта, интерьер, запахи. Как отмечает О. Попова, традиционно «в образе дворянского мальчика заостряется писателями его рефлексивность, открытость миру, потребность познания его. <…> Посредством обоняния в герое закладывается противопоставление двух пространств, двух жизненных укладов: своего, усадебного, родового и чужого, неизвестного, далекого, как правило – городского, столичного» [7, с. 6]. Действительно, в мастерской отца Глеб отмечает запах табака, клея и стружки, описывает отцовские инструменты. Знакомство с бабушкой начинается с предметов, которыми она себя окружала, в церкви Глеб обращает внимание не на иконы, а на «огромные поповские сапоги». Приметами настоящей радости для маленького героя являются предметы, характерные для охоты. Внимание к предметному миру сближает тетралогию Б. Зайцева с трилогией Л. Толстого, в которой детали быта и интерьера существенно преобладают над изображением мира природы. В романах «Юность» и «Древо жизни» отмечаем множественность точек зрения, однако и здесь сохраняется предельное внимание к деталям быта и интерьера. Несмотря на то, что повествователь описывает совершенно конкретные усадьбы, даёт географические названия, определяет место их расположения относительно Оки (например, «на границе Калужской и Орловской губерний» [5, с. 84]), всё же эти описания для русской литературы довольно типичны. Дворянские усадьбы, с их раз навсегда заведённым укладом, предметы быта, как уже говорилось, традиционно становились предметом изображения. В произведениях русской классики, романах И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого пространственно-временные координаты изображаемого зачастую были связаны именно с дворянскими усадьбами. Они в известной мере противопоставлены городской цивилизации, что особенно ощущается в романах Ф. Достоевского. Как отмечали современники, Б. Зайцев был едва ли не единственным из молодого поколения писателей начала XX в., кто не подпал под его влияние. Описание городской цивилизации в его тетралогии соответствует толстовской традиции. Примечательно, что в оппозиции к усадьбе в тетралогии «Путешествие Глеба» находится Москва, как у Л. Толстого, а не Петербург, как у И. Бунина.

Отличительной чертой тетралогии Б. Зайцева является тесная связь между бытовым, описанным с предельной тщательностью и любовью, и бытийным,

создающим особый масштаб повествованию. Если в первых трёх первых романах цикла описание усадеб, предметов быта, домашнего уклада давало возможность подчеркнуть незыблемость основ русской жизни, то в романе «Древо жизни» оно выполняет другую функцию, показывает, что традиционный уклад разрушается и нормальная человеческая жизнь становится хрупкой и уязвимой. Скажем, в начале романа описывается традиционное для семьи Глеба чаепитие с определённым ритуалом. Несмотря на все трагические события, которые пришлось пережить матери Глеба и её семье, она неизменно выполняет все необходимые действия так, как будто именно они способны остановить всеобщее разрушение. Жизнь в Германии также изображается через предметы быта, но быта чужого и чуждого, описанного, однако, с той же тщательностью. «… И всё вообще здесь удобно и прочно, основательно: живут – знают зачем. <…> Во дворе сорочки, кофточки, белые длинные <…> панталоны…» [5, с. 477]. С этим заграничным бытом, в котором героям, в общем-то, живётся комфортно, сопоставлено «вечное» – горсть родной земли и земли итальянской, которые Элли повсюду возит с собой. В наиболее драматический момент романа «Древо жизни», когда мать осознаёт, что сын с семьей уехал за границу навсегда, решает ехать к нему и умирает, повествователь вновь и вновь говорит о быте семьи, окончательно разрушенном. «…За четверть века так вросла в дом этот, во весь склад жизни… Ведь не вечно же так будет. Надо сберечь, передать “сыночке” – во всяком случае, стараться, даже во враждебном стане, когда чуть не каждый месяц отнимают то одно, то другое, и она медленно отступает, защищая каждую яблоню, каждого телёнка, поросенка» [5, с. 517]. Осмысливая борьбу с новой властью как войну, повествователь называет решение матери Глеба уехать из родового имения «отступлением».

Рассматривая описание родовых имений в тетралогии Б. Зайцева, мы, вслед за О. Поповой, относим их к идеализирующей концепции. Однако некоторые черты произведения всё же не целиком отвечают предложенной ею классификации, и это понятно: исследовательница говорила лишь о преобладании в том или ином автобиографическом повествовании одной из трёх концепций изображения усадьбы. Однако нам трудно согласиться с её утверждением, что «именно усадьба мыслится как пространство любви, в то время как в городе (Петербурге, Павловске, Париже и т. д.) истинная любовь оказывается невозможной» [7, с. 11]. Это нехарактерно для «Путешествия Глеба»: герой обретает любовь именно в большом городе, она неразрывно связана у него с литературными занятиями, миром искусства. Здесь, видимо, сказывается та особенность отношения к усадьбе и городу, которая в целом характерна для произведений русских модернистов. Б. Зайцев расходится с традиционным для русской литературы рубежа XIX – XX вв. противопоставлением усадьбы окружающему её миру, который способен поглотить старинные дворянские гнезда. Для героев писателя усадьба – лишь место жительства, она не связана с традициями рода. Тетралогия Б. Зайцева свободна и от влияния Ф. Достоевского: описание городской цивилизации, предложенное Б. Зайцевым, соответствует толстовской традиции, в которой усадьбе противопоставлена Москва, а не Петербург, да и в целом противопоставление городской и деревенской жизни у Зайцева выражено не так отчетливо, как у его великих предшественников. Отличительной чертой тетралогии Б. Зайцева является тесная связь между бытовым,

описанным с предельной тщательностью и любовью, и бытийным, придающим особый масштаб повествованию. Внимание к деталям сближает «Путешествие Глеба» с трилогией Л. Толстого, осмысление важности бытового уклада и его поэтизация делает её близкой «Жизни Арсеньева» И. Бунина.

Библиографические ссылки

1. Альгазо Х. Нравственное становление личности в автобиографической прозе русского Зарубежья: И. А. Бунин, И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, А. И. Куприн: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Х. Альгазо. – М., 2006. – 16 с.
2. Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья (первая половина XX века): И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин: автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л. И. Бронская. – Ставрополь, 2001. – 20 [1] с.
3. Бунин И. Жизнь Арсеньева. Повести и рассказы / И. Бунин [Сост. и вступ. ст. А. А. Саакянц]. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
4. Гусев В. А. Город в русской литературе второй половины XIX века / В. А. Гусев // Wielkie miasto. Czynniki integrujace i dezintegrujace. – Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 1995. – С. 182–189.
5. Зайцев Б. К. Собрание соч.: В 5 т. / Б. К. Зайцев [Сост. и авт. прим. Т. Ф. Прокопов]. Т. 4. – М.: Русская книга, 1999. – 624 с.
6. Захарова В. Т. Автобиографическая тетралогия Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба»: к вопросу о жанровом своеобразии / В. Т. Захарова // Очерки литературы русского зарубежья: межвуз. сборник научн. трудов. Вып. I. – М.: МГУ, 1997. – С. 17–29.
7. Попова О. А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. А. Попова. – Пермь, 2007. – 16 с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.112.2.0931+929

В. М. Андрієвська
м. Київ

ТОПОС МІСТА В РОМАНІ АЛЬФРЕДА ДЕБЛІНА «БЕРЛІН. АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ»

Досліджено топос міста як тематичний рівень роману Альфреда Дебліна «Берлін. Александерплац».

Ключові слова: топос міста, урбаністична топіка, символ міста, Альфред Деблін, німецький роман.

Исследован топос города как тематический уровень романа Альфреда Дёблина «Берлин. Александерплац».

Ключевые слова: топос города, урбанистическая топика, символ города, Альфред Деблин, немецкий роман.

In the article the city topos was researched as a thematic field in the Alfred Döblin's novel «Berlin. Alexanderplatz».

Key words: city topos, urban topic, city symbol, Alfred Döblin, German novel.

© В. М. Андрієвська, 2011

Автентичне поняття топосу бере свій початок від античної логіки та риторики, з яких воно перейшло у царину математики, психології, філософії, а згодом і літературознавства. У світлі великої багатоманітності літературознавчих термінів, слід розуміти категорію топосу як образ-мотив, характерний для культури й літератури певного періоду чи певної нації [9, с. 86]. Алегорично-символічний образ у системі літературного твору – тобто топос – розглядається як образ довкілля, що має велике символічне навантаження, бо служить не лише місцем чи тлом дії, а й засобом вираження певної духовної проблематики, вибудовуючи феноменологічний простір, де людина і ландшафт утворюють єдність [2, с. 143]. В. Будний та М. Ільницький розглядають поняття топосу через іншу літературознавчу категорію – локус. Для них топос – це «сукупність повторюваних локусів та інших тематичних елементів» [2, с. 143].

У стрункій теорії хронотопів М. Бахтіна місце дії (простір) у літературному творі тісно пов'язане з часом, утворюючи часопросторове відношення - хронотоп. Для Бахтіна час та простір зливаються у монолітну формально-змістову категорію, жанрологічну ознаку твору. «Время тут згущается, уплотняется…пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются пространством, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 234–235]. В ході літературної історії, споглядаючи зміни романних хронотопів, можна побачити, як хронотоп набуває концентрованої локальності. Наприклад, часопростір замку у творах Середньовіччя постає як обмежена площина, замкнута територія для романних дій. А у романах Стендаля і Бальзака з'являється суттєво нова локальність перебігу подій роману – «вітальня-салон» [1, с. 404]. XIX століття породило ще один замкнений простір – хронотоп «провінційного містечка» (Флобер «Мадам Боварі»), зумовлений соціально-культурним поступом суспільства. Коли ж література переступила поріг середини XIX ст., її герой опинився вже у великому місті. Це не дивно, адже місто почало цікавити літературу з початком занепадом буржуазного суспільства, зі стрімким рухом урбанізації, зміщенням акцентів на великі людські поселення – провідні вузли політичного й економічного життя. Герої Діккенса, Гюго, Достоєвського, на відміну від персонажів Флобера чи Стендаля, живуть і діють у великих урбанізованих осередках. Важко собі уявити Растіньяка, який якось намагається скрасити своє нудотне буття в Руані.

Урбанізовані локуси романістів-реалістів еволюціонували у XX столітті у топос великого міста як міфологічної моделі світу в ментальній установці суспільства доби модерну. «Человек как "острие стрелы эволюции" связал себя именно с городом, потому что в феномене города он нашел для себя наиболее адекватную форму существования, хотя и связанную с огромным риском» [11, с. 121]. Місто для XX століття – це дитина технічного прогресу, воно вже не є просто локацією. Воно, з одного боку, формує людину, а з іншого – є живим тілом, яке існує власним буттям, воно є «захоплюючим рукотворним ландшафтом, чи жаским лабіринтом, на багатолюдних вулицях якого загубився самотній герой» [2, с. 144]. Ідея співіснування міста та людини, їх обопільного впливу одне на одного стає наріжним каменем для митців початку XX віку. Трагічне світовідчуття експресіоністів та цікавість до «маленької людини» письменників літератури «нової діловитості» пронизують нову літературну традицію. Особливістю новоствореної літератури стає

звернення до теми простої людини, а також загострення уваги на соціальному, суспільному аспекті її життя. Ця маленька людина – піщинка у вирі людських мас – намагається знайти і зрозуміти своє місце у протистоянні «особистість – світ», що інтерполюється у протиборство «людина – місто» [8, с. 86]. Якщо у експресіоністів їх увага направлена на макрокосм – суть всесвіт, то письменники «нової діловитості» концентруються на феномені великого сучасного міста (Е. Кестнер «Фабіан», А. Деблін «Берлін. Александерплац», Г. Кестен «Йозеф шукає свободу»). Для них місто – це соціальне середовище, під впливом якого формується людська особистість, а мотив «пізнання людини та світу [міста] через характер реакцій один на одного» [10, с. 104] червоною ниткою проходить через твори урбаністичної тематики Г. Фаллади, Л. Франка, Б. Келлермана та інших. А. М. Фурсенко зазначає, що ріст міст зумовлений формуванням робітничого класу – широких мас населення, – який стікається до великих мегаполісів. Тому інтерес письменників до урбаністичної топіки настільки великий [12, с. 27]. Взяти, наприклад, «маленьку людину» - предмет цікавості авторів літератури «нової діловитості», - вийняти її зі звичного середовища існування, тобто великого міста, і ми отримаємо зовсім іншим тип особистості, в якому вже не домінують риси, притаманні технічно-індустріальному суспільству. У письменників кореляція особистості і міста розглядається у різнорідних зв'язках останнього як з окремою людиною, так і з суспільством в цілому. Для більшої наочності ми спробуємо прослідкувати ці зв'язки на прикладі роману Альфреда Дебліна «Берлін. Александерплац».

Альфред Деблін своїм романом, який Н. С. Лейтес називає "Groβstadtroman" [8, с. 90], вводить читача до гамірного життя німецької столиці 20-х років. У назві твору «Берлін. Александерплац. Історія Франца Біберкопфа» («Berlin. Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf») міститься топографічне найменування, яке відсилає нас до реально існуючої адреси – Берліна та Александрівської площі. Виходячи з топоніму назви, її символічності, можна вже на початку припустити, що місто Берлін і Александерплац репрезентуватимуть ідейний зміст у творі. У підзаголовку роману стоїть ім'я Франца Біберкопфа, історію якого ми повинні дізнатися. Зрозуміло, що автор, надаючи назві твору такого роду ідейного навантаження, свідомо залишає для головного героя Біберкопфа місце лише у підзаголовку. Така пріоритетність відсилає нас до думки, що Деблін не хоче нам розповідати просто історію життя Франца Біберкопфа, його цікавить місто і герой у монолітному поєднанні, їх взаємовпливи, їх обопільна кореляція.

Образи, що містяться у назві роману і проходять через тіло твору, вибудовуються у символічне полотно, яке схоже на коло, що звужується до центру із кожним завитком, зменшуючись при цьому в просторовому об'ємі. Так образ Берліна, что «расположен на 52º31 северной широты и 13º25 восточной долготы, 20 вокзалов для поездов дальнего следования, 121 вокзал для пригородного сообщения, 27 станций окружной железной дороги, 14 – городской железной дороги, 7 сортировочных станций, трамвайное сообщение, автобусы, надземная и подземная железные дороги» [3, с. 53] просторово й ідейно «стискається» до образу Александерплацу. «Александерплац – то есть Александровская площадь…в те годы была местом, где размещалось городское полицейское управление… В то же время на «Алексе»…было полным-полно всяческих притонов. Это место [было]

сосредоточием такого враждебного и вместе с тем тесного естественного сосуществования легальных и нелегальных сил, влиявших на жизнь немецкой столицы» [7, с. 7]. Таким чином, в образі Александерплацу немов у великій дозі концентрується сама суть тогочасного Берліна, яка далі стискається до мікрокосму – до символу «маленької людини» Франца Біберкопфа. В його образі – чоловіка, який нещодавно відбув строк за вбивство і тепер намагається розпочати нове «правильне» життя, – ми знаходимо оксюморонне поєднання темного минулого (злочин, в'язниця, кримінал) та бажання порядного існування. Франц немов маленька копія того Александерплацу, де поряд із закладами розпусти сусідують правозахисні установи.

Топос Берліна у романі поєднує як експресіоністські начала, так і універсалії «нової діловитості» [12, с. 82], що утворюють такі структуротворчі шари, як: Берлін очима героя та самоопис Берліна [6, с. 58]. Перед головним героєм, що тільки-но вийшов із в'язниці, місто постає загрозливим простором, який вселяє в нього страх та вводить у стан фрустрації. «Он стоял за воротами тюрьмы в Тегеле, на свободе… Итак, страшный сон настал… Наказание начинается. Мороз пробежал у него по коже» [3, с. 23]. Семантично розширюючи локус міста до абстрактної безкінечності («воля» як відкритий простір), Деблін підкреслює таким способом песимізм та нажаханість, які охопили Франца Біберкопфа. Таке відчуття світу, катастрофи буття, навіюють тонке марево експресіонізму, яким просякнутий роман Дебліна. Коли ж душевний криз героя минає, він починає боротьбу з цим пекельним містом, яке гнітило його буття, а тепер постало перед ним у світлі своєї буденності: вулиці, трамваї, люди за обідом у ресторані, продавці газет, вуличні бійки. Бурхливе життя міста невпинно нагадує Францеві, що він має стати одним із його жителів, влитися у всезагальний потік існування. Детальність опису професійної зайнятості берлінців, їх уподобань та хобі створює соціальне тло міського буття. З іншого боку, місто, як людинотворчий фактор, визначає уклад життя, формує смаки та звички, встановлює правила, за якими має грати кожен, якщо не хоче бути розчавленим. Безробітні, що не можуть знайти роботу, спускаються на сходинку нижче – до асоціального прошарку суспільства. Перспективи жінки заробляти собі на життя зводяться до проституції. Учасники війни, не отримуючи платні від держави, вдаються до шахрайських операцій. Таким чином ми бачимо, що локальний простір Берліна є простором тотальної деструкції, а «проблема тертя зовнішнього світу та людини стає головною колізією роману» [10, с. 108]. Людина, що намагається протистояти цим пертурбаціям, виявляється зломленою містом. Так і Францеві було завдано удару за ударом, аж поки він не був знищений.

Інший рівень роману, який представлений самоописом міста, побудований на принципі відтворення історичного Берліна за допомогою введення великого обсягу фактичної інформації. Адресування до певної локальності відбувається зі вказуванням назви вулиць, закладів, нерідко і номерів будинків, у творі наводяться реальні новини берлінських газет, подаються розклади руху транспорту, об'яви. Така велика кількість фактажу створює образ Берліна немов живого тіла, що дихає, розвивається, діє. Цей ефект досягається використаною Дебліном технікою літературного монтажу. Хаотичний ряд афективних описів, подій, історій життя випадкових людей, не пов'язаних між собою сюжетно, але об'єднаних в ідейну

цілісність, малюють перед нами обличчя Берліна. «Тут и мужчины, и женщины, и дети, детей большей частью ведут за руку. Перечислить их всех и описать судьбу каждого очень трудно. Это можно сделать лишь в отношении некоторых» [3, с. 197].

Вмонтовані картини міського життя, а саме скотобійні, як образу жорстокості міста, рефлектують психологічний стан Франца Біберкопфа. Як тільки з ним трапилася зрада Людерса, перед читачем зринає колоритний опис р**і**зниці, на якій «Что человек, что скотина – смерть одна» [3, с. 159]. Після зради Рейнгольда та втрати правиці автор знову вводить коротку відомість про стан справ на скотобійні: «Сегодня на скотопригонный двор поступило: свиней – 11543, крупного рогатого скота – 2016, телят – 920, баранов – 14450. Удар – хрясь! – и конец. Свиней, быков, телят режут. Это в порядке вещей. Стоит ли об этом говорить! А что делают с нами, с людьми?» [3, с. 263]. Негативний фон, створений образом міста, пройнятий мотивами смерті, вбивства, описами кладовищ, вавилонської блудниці, є, однак, не лише відображенням психологічного стану, але разом з тим і фактором формування особистості певного соціального типу. Отже, топос міста в романі віднаходить своє об'єктивне вираження, виконуючи функцію соціального тла подій твору, а також підіймаючи проблему взаємодії людини та середовища, внутрішнього та зовнішнього. Окрім того, образ міста, створений технікою монтажування, органічно вливається в ідейне тіло роману, створюючи нову образну паралель і розширюючи простір дії твору.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Будний В. В. Порівняльне літературознавство / [В. В. Будний, М. М. Ільницький]; Вид. дім «Києво-Могилянська академія». – Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
3. Дёблин А. Берлин. Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе / [пер. с нем. языка В. Зуккау]; [под ред. Н. Португаловой]. – М. : Гос. издательство худ. лит., 1961. – 535 с.
4. Затонский Д. З. Художественные ориентиры XX века. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
5. История немецкой литературы: в 5-ти т. – М. : Наука, 1976. – Т. 5. История немецкой литературы: 1918-1956. – 1976. – 696 с.
6. Кабисов А. Г. Берлинский дискурс в романе А. Дёблина «Берлин. Александерплац» / Известия Саратовского университета. – 2008. – Т. 8. Серия: Филология. Журналистика, вып. 2. – 2008. – С. 58-60.
7. Копелев Л. З. Прошлое и настоящее в романе о старом Берлине / А. Дёблин Берлин. Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе. – М. : Гос. издательство худ. лит., 1961. – С. 5-16.
8. Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918-1945 гг. (эволюция жанра). – Пермь, 1975. – 325 с.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : И-т научн. информации по обществ. наукам РАН, 2003. – 1600 с.
10. Павлова Н. С. Типология немецкого романа 1900-1945. – М. : Наука, 1982. - 279 с.
11. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121-132.
12. Фурсенко А. М. Роман Альфреда Дёблина «Берлин. Александерплац» и литературная ситуация в Германии конца 20-х – начала 30-х годов. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. у-та, 1989. – 117 с.
13. Dollenmayer David B. The Berlin novels of Alfred Döblin. – Berkeley : University of California Press, 1988. – 216 p.

14. Koepke Wulf. The critical reception of Alfred Döblin's major novels. – Boydell and Brewer, 2003. – 261 p.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 821.161.1-1 Полонский

Е. М. Баранская
г. Симферополь

ПОЭТ И ОБЩЕСТВО: ТВОРЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Я. П. ПОЛОНСКОГО

Розглядаються життя і творчість Я. П. Полонського з точки зору історичних трансформацій соціальної дійсності, літературного контексту.

Ключові слова: біографія, громадянська поезія, літературна особистість, літературно-історичний образ.

Рассматриваются жизнь и творчество Я. П. Полонского с точки зрения исторических трансформаций социальной действительности, литературного контекста.

Ключевые слова: биография, гражданская поэзия, литературная личность, литературно-исторический образ.

The article studies Ya. P. Polonsky's life and works from the standpoint of the historical transformations of social reality, literary context.

Key words: biography, social poetry, literary personality, literary-historical image.

Проблема всестороннего научного представления о творческом наследии, жизни и личности поэта XIX в. Я. П. Полонского не разрешена. В литературе 1840–1850-х гг. художническая личность Полонского постулируется в духе поэзии «чистого искусства». Лирический герой поэта первого периода творчества создавался в рамках романтической традиции 1820 – 1840-х гг., в отдельных конкретных случаях – пушкинско-лермонтовских традиций. В 1860 – 1890-е гг. актуализируется социально-культурный аспект становления литературной личности и эволюции лирического героя Я. П. Полонского. Цель статьи – максимально приблизиться к созданию объективного целостного представления о литературной личности поэта, не равноценной устоявшейся его литературной репутации поэта «чистого искусства». Мы опирались как на поэзию и философско-эстетическое наследие поэта, так и на литературную критику и периодику второй половины XIX в. (Н. А. Некрасов, Л. И. Поливанов, М. Е. Салтыков-Щедрин, В. С. Соловьев, Н. Н. Страхов, М. Г. Халанский и др.), переписку Я. П. Полонского, дневниковые записи, архивные документы. Научно-теоретическую базу работы составили труды М. М. Бахтина, А. И. Белецкого, В. В. Виноградова, Л. Я. Гинзбург, Д. С. Лихачева, Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума и др.

В контексте требований поэзии 1860–1890-х гг. лирический герой Полонского обрел иные социальные и нравственно-этические характеристики (гражданственность устремлений, «всеотзывчивость», оправданная эмоциональность), что связано, по-видимому, с развитием новых реалистических тенденций в русской литературе, обостренным интересом к общественной роли поэта в России с середины 1850-х годов, а также с возрастом, художнической зрелостью и самостоятельностью Я. П. Полонского. И с середины 1850-х гг. поэт видит свою творческую судьбу в контексте современной истории. Гражданские

© Е. М. Баранская, 2011

мотивы обретают у него все большую значимость, что объективно подготовлено активностью общественно-политической мысли в Европе и России. Понятия «равенство», «братство», «истина», «свобода», ассимилированные поэтами-петрашевцами (С. Ф. Дуровым, А. Н. Плещеевым и др.), включаются в поэзию Я. П. Полонского, формируя философскую основу, практически неизменную на протяжении всего творческого пути. Но в этом смысле он ближе славянофилам, нежели революционерам-демократам*:* то же видение исключительного положения Святой Руси на мировой арене. Такое своеобразное сочетание социальных идей обусловлено гуманистическим мировоззрением поэта: «Все, что человечно, то и божественно» [18, с. 338]. Отсюда и статичность философии Полонского (ст. «Заметки по поводу одного заграничного издания и новых идей графа Л. Н. Толстого» (1896), «Вопрос об искусстве» (1898) и «В каком смысле я монархист и республиканец»; письма и дневниковые записи 1870 – 1890 гг.).

События Крымской кампании (1853–1856) явились важнейшим катализатором в переосмыслении ценностной системы Я. П. Полонского. Положение стороннего наблюдателя не удовлетворяет поэта – он участвует в истории через мир поэзии. Об этом – немногочисленные стихотворения, посвященные Крымской войне: «Заступница» (1851), «Рыцарская ошибка» (1854), органически вписавшиеся в общий контекст религиозно-философской поэзии 1850-х гг.; «На Черном море» (1855) – написано под впечатлением Севастопольских событий, с обилием физиологических подробностей (абсолютно соответствовало позициям «Современника», где и было опубликовано); «Молитва» (рубеж 1855–1856) – философское раздумье над отвлеченными категориями гуманизма и всепрощающей любви. Теперь война теряет божественный ореол истинности. Перемешав «и христианство, и Коран», она несет черты античеловечности.

В 1950-е гг. поэт все еще верен призванию романтика. Сопереживая, он уходит от действительности в творчество. «Я чувствую невольное отвращение от всякого политического стихотворения; мне кажется, в самом искреннем политическом стихотворении столько же лжи и неправды, сколько и в самой политике» [5, л. 5–6], – пишет Полонский в дневнике 12 января 1856 г. При этом в реальной жизни Полонский внимательно следит за политическими событиями, свидетельством чему записи в дневнике за 1855 г. (ноябрь – декабрь) о деле Н. А. Мордвинова [4]. Гражданственность Я. П. Полонского исключает четкую идеологическую конкретизацию. «Я всю жизнь был ничей, для того, чтобы принадлежать всем, кому я понадоблюсь, а не кому-нибудь», – писал он А. П. Чехову [10, с. 46]. Этой доктрине и подчинена его деятельность как профессионального литератора. В нескольких произведениях поэт непосредственно мотивирует такое истолкование темы поэта и поэзии («Поэзия», «Муза», «Загадка» и др.). Так, в стихотворении «В степи» (<1875>) поэт по-прежнему пророк, прорицатель Божьей воли, по-прежнему одинок и – главное – не понят молодым поколением. Об этом же «Томит предчувствием томительный покой…» (1885). Я. П. Полонский достаточно ясно осознает движение истории и «статичность» своего мировоззрения, несоответствие его социальным требованиям настоящего. Его поэзия действительно считается «образцовой» (так говорят о ней даже беллетристы, не очень-то жалующие Полонского), но устаревшей. «Вот Буренин недавно напечатал, <...> что я

пережитый талант <...>» [6, л. 36–37] – жаловался Я. П. Полонский А. А. Фету в письме от 3 ноября 1891г. На Полонского смотрят как на представителя старой школы, у него стоит поучиться, но вряд ли следует подражать ему.

В 1870-х – начале 1880-х гг. гражданские темы еще всерьез занимают поэта, однако к концу 1880-х гг. они покидают поэзию Полонского, переходя в сферу частных бесед, писем, общественных заявлений. (Обильный фактаж в этом плане представляет С. С. Тхоржевский [18]). Редкие проявления гражданской лирики носят инертный характер. По своей нелабильности, неспособности перестраивать творческие методы, Полонский утрачивает былую легкость стиха, происходит сдвиг к рационализму, по крайней мере, в произведениях социальной тематики. «Отзывчивый сын своего века, Полонский был впечатлителен и к тем движениям новейшей истории, которые имели антипоэтический характер, – утверждал В. С. Соловьев. – Во многих его стихотворениях преобладает рассудочная рефлексия и прозаический реализм» [14, с. 319]. Отношения современников Полонского к подобной тенденции в его поэзии неоднозначно. Л. И. Поливанов в предисловии к сборнику Я. П. Полонского «Вечерний звон» (1887–1890) подчеркивает глубокую мотивированность «его недоверия к служению поэзии тем житейским злобам дня, которые всецело поглощали его современников, отказавшихся от идей высшего порядка»: «Его уклонение от гражданской дидактической поэзии было следствием не равнодушия к общественному делу, но слишком для него ясного бессилия такой поэзии <...> Дело поэта – воплощать красоту взамен всех других изменчивых мечтаний» [11, с. 10–11]. В доказательство приводятся стихи Полонского «Я красоты не разлюбил...» [1, т. 1, с. 426]. Но в 1866 г. («Современник», № 3) Н. А. Некрасов, который всячески поддерживал Полонского («Современник», 1854, № 1; «Современник», 1854, № 10), не смог обойти молчанием «вовсе не поэтические» пьесы, попадающиеся в сборнике «Оттиски» (1866), написанные в духе «поэтов с тенденциями» («поэтов-граждан»). В сфере категорической, жесткой гражданской поэзии Некрасов не находит места для мелодичной «песенки» Полонского. «Право, ведь это соловей поет», – восхищался критик стихотворением «Поцелуй меня…»! «А вот это, воля ваша, ворона каркает», – комментировал он «пьесу» «Жизнь наша – развратная барыня…» [9, с. 269]. «Нет, сердиться вы не умеете, так и не заставляйте уж себя, – взывал Некрасов к поэту, – не прикидывайтесь зверем, когда вы соловей», «птица певчая», которой не следует рядиться «в платья гражданского покроя, какой бывает в моде» [9, с. 269]. Остается фактом и критический разбор М. Е. Салтыковым-Щедриным стихотворения Я. П. Полонского «Царство науки не знает предела» («Отечественные записки», 1869, № 9). Анализируя первые два тома из «Сочинений» Я. П. Полонского (в 4-х т.), М. Е. Щедрин назвал его «одним из лучших во всем собрании» [13, т. 9, с. 345]. Комментарий к нему носит следы явного сарказма: критик упрекал Полонского в полном отсутствии логики изложения, незаконченности мысли. Действительно, стихотворение нельзя назвать вершиной творчества Полонского. Это признает и И. С. Тургенев, но, полемизируя на страницах «С.-Петербургских Ведомостей» (1870, 8 янв., № 8) с М. Е. Щедриным, он защищает Полонского: «Стихотворение, которое г. критик – не без коварного умысла <…> приводит «как одно из лучших» и над которым потом глумится – вовсе

не может служить примером того, чем собственно отличается поэзия Полонского. В этом стихотворении выражается, скорее, слабая сторона его таланта, а именно: его несколько наивное подчинение тому, что называется высшими философскими взглядами, последним словом общечеловеческого прогресса и т. п. Искреннее уважение, даже удивление, которым он проникается перед лицом этих «вопросов», внушает ему стихотворения то торжествующие, то печальные, в которых благонамеренность и чистота убеждения не всегда сопровождается глубиною мысли, силой и блеском выражения <…> Не в подобных произведениях следует искать настоящего Полонского; зато там, где он говорит о действительно пережитых им ощущениях и чувствах, там, где он рисует образы, навеянные ему то ежедневною, почти будничною жизнью, то своеобразной, часто до странности смелой фантазией <…> – там он <…>» [17, т. 15, с. 157]. С Тургеневым соглашается и Н. Н. Страхов («Заря», 1870, № 418, сент.), но утверждает, что Полонский как создатель гражданской лирики существует. Н. Н. Страхов даже называет «одно из лучших <…> стихотворений русской литературы» этого направления – «Нищий», правда, обходя молчанием дату его написания – 1846 г.: «Оно искренно, просто, смело и грандиозно <…> и выражает ту бедность духовной жизни, которая господствует в нашем обществе, <…> которую глубоко почувствовал поэт» [16, с. 155]. Герой стихотворения – поэт, такой же щедрый и обнищавший, как и бродяга-старик, что днем просит подаяния, а ночью раздает свое «богатство» «больным. Калекам и слепцам»: «И все, что жизнь ему ни шлет, / Он с благодарностью берет / И душу делит пополам / С такими ж нищими, как сам…» [3, т. 1, с. 59].

Сейчас, с позиций нашего века, такие настойчивые поиски «гражданской тематики» представляются прямолинейными. Понятно, что «высказаться граждански» – еще не значит быть гражданином. Да и какую гражданственность искали у Полонского? Полонский болел о будущем России; был поэтом национальным. Если бы потребовалось доказать «гражданственность» поэзии Полонского, легко было бы составить соответствующую подборку стихотворений – и идея доказана. С другой стороны, если бы захотелось продемонстрировать приверженность Полонского к «чистому искусству», «идеализму» – то такую подборку сделать еще легче, что продемонстрировал В. Г. Фридлянд [2, с. 5–26]. Истина, видимо, посередине, но этого будто бы не замечали современники, жившие запросами своего дня. И совсем иное видение Полонского-гражданина возникает в ретроспективе. Представляется, что в социальных произведениях Полонский далек от дидактизма: гражданственность – не его юрисдикция, он ее попутчик, созерцатель и отражатель. «Он, – описывал поэтическую личность Я. П. Полонского некто Н. Ч. («Южный Край», 1898, № 6.116), – не был глашатаем и ратоборцем тех или других начал. В этом заключалась одновременно и его сила, и его слабость <…> Полонский никогда не был поэтом дня, но так как все истинно-прекрасное никогда не может утратить своей цены, то ее никогда не утратит и поэзия Полонского» [7, № 49]. Наблюдается существенная разница между представлением Полонского о назначении поэзии (в соответствии с идеалами романтизма) и реальным пребыванием литератора в обществе, функционированием самой литературы в обществе. В какой-то мере социальности смог избежать, например, А. А. Фет,

человек обеспеченный, имеющий возможность творить для себя, для души и от души. Я. П. Полонский, который почти все свои зрелые годы лишь мечтал о подобном чуде, по этому поводу писал («В день пятидесятилетнего юбилея А. А. Фета», 28 янв. 1889 г.): «Песни его были чужды сует и минут увлеченья, / Чужды теченью излюбленных нами идей; <…> / В них находила природа свои отражения <…>» [3, т. 1, с. 249]. В поэзии же Полонского «свои отражения» получала окружающая его истинная жизнь, изображенная (по силе психологического переживания) так убедительно, что у читателя не остается сомнения в биографичности происходящего («В альбом Г… В…», 1888). Сознательное моделирование своей личности по поэтически-условным канонам романтизма, преобладающее в ранней лирике Полонского, с годами существенно уступает место биографизму. В письме к А. А. Фету (после издания книги стихов «Вечерний звон») поэт сетует: «По твоим стихам невозможно написать твоей биографии и даже намекать на события из твоей жизни <…> Увы! по моим стихам можно проследить всю жизнь мою» [18, с. 335–336].

Характерно, что современники считали Полонского выразителем национальной психологии, отмечали «великорусскую природу» (Л. И. Поливанов) его таланта. «Его можно признать, из всех лириков второй половины нашего века наиболее русским» [11, с. 5]. При этом М. Г. Халанский («Я. П. Полонский в его поэзии», 1900), отмечая способность Полонского писать «простою народною речью», подчеркнул, что «большую часть своей поэтической деятельности» поэт «посвящает на откалывание таких штук:

Мне не дал Бог бича сатиры;
Моя душевная гроза
Едва слышна в аккордах лиры,
Едва видна моя слеза (?!) (Знак удивл. Скаб.)» [20, с. 27].

Народническая критика, по сути дела, строго, но справедливо указывала ограниченность социальной проблематики у Полонского. В. С. Соловьев («О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского», 1890) также признавал эту ограниченность. Но подходил к этому с пониманием: по природе дарования и темпераменту, Полонский «чистый лирик», а не автор «прикладной» поэзии (связанной «с процессом, с историей»). А потому к неудачным стихотворениям отнес те, которые написаны не «от вдохновения», а «от разума» [14, с. 230]. Как пример «не-настоящего стихотворения» приведен «Завет» [1, т. 2, с. 392]. В этом случае, видимо, следует согласиться с В. С. Соловьевым.

Я. П. Полонский понимает и переживает трудности России, но, бессильный что-либо изменить, приспосабливается и принимает настоящее. В поэзии патриотизм Полонского проявляется в мотивах ностальгических, «пасторальных» (в смысле идеализации детских и юношеских лет, прошедших на фоне природных красот России), романтико-героических (грезы о великих свершениях), как, например, в поэме «Мечтатель. Юноша 30-х годов XIX столетия». Но лирический герой поэта сознает, что он «кабинетный» воин, не человек действия и отваги. Стихотворение «Детское геройство» (конец 1860-х гг.), посвященное воспоминаниям о детских играх с «врагами», Полонский заканчивает горьким вздохом: «О! для чего всю жизнь не мог / Я быть таким героем!». В молодости он «не сносил ни лжи бездушной, ни деспотизма, ни клевет» («Спустя 15 лет»), но с

годами осталась только мечта о «титанах»: «Новорожденные титаны, / Где ваши тени! – я один, /Поклонник ваш, скрывая раны, /Брожу, как тень, среди руин...» [3, т. 1, с. 171]. В отличие от абстрактной поэтической мечты Я. П. Полонского о «титанах», многие его поэты-современники имели гораздо более конкретную мечту о будущем и борьбе за это будущее. В частности, А. Н. Плещеев связывал героическую жертвенность петрашевцев со следованием заветам Христа, а «герои» – его бывшие соратники-петрашевцы. Несомненно, идеал Полонского – поэт-гражданин («Чайка», «Безумие горя», 1860; «Признаться сказать, я забыл, господа…», 1861; «Одному из усталых», «Двойник», «Ползет ночная тишина...», 1862; «Поэту-гражданину», 1864; «Кораблики», 1870 и др.). В Н. А. Некрасове он ценил главное качество: «глядел бойцом, а не рабом» («О Н. А. Некрасове», 1871). Судьба поэта – с судьбой родины: «Писатель, если только он / Есть нерв великого народа, / Не может быть не поражен, / Когда поражена свобода» («В альбом К. Ш...», 1864) [3, т. 1, с. 158]. Но Полонский не знает путей к «свободе истинной – любви и пониманья». Ему, «как поэту, дела нет», «Откуда будет свет, лишь был бы это свет – / Лишь был бы он, как солнце для природы, / Животворящ для духа и свободы...» («Откуда?!», <1870>) [3, т. 1, с. 188]. Необходимо все менять в мире, где никто «не мыслит без страха». «Хоть сотую долю тяжелых задач / Реши ты нам, жизнь бестолковая», – готов взмолиться поэт («И в праздности горе, и горе в труде...», <1865>) [3, т. 1, с. 164]. Но для современности он едва ли не лишний. Главная тема в поэзии Полонского – его собственный внутренний мир, романтически бездеятельный и романтически же трагедийный. Свои гражданские позиции Я. П. Полонский определил еще в 1856 г. в автографе к Л. П. Шелгуновой («Что ждет меня – венец лавровый...»). Однако окружение поэта (П. Я. Чаадаев, Ф. Н. Глинка, А. Н. Майков, Ф. М. Достоевский, А. Н. Плещеев, Л. Ф. Пантелеев, Н. Кудинович, П. Л. Лавров, М. Л. Михайлов, Н. В. Шелгунов) вовлекает Полонского в его реальной жизни в гущу политических событий эпохи.

Неверно было бы утверждать, что неактивный в социальной борьбе лирический герой Полонского (отражающий адекватное авторское мироощущение) – смиренник, склоняющийся перед врагом, «перед грозой». В том и дело, что как бы тяжело ни складывалась судьба Полонского, он сопротивлялся ей и шел дальше («Чайка», <1860>). В начале 1870-х гг. поэт переживает глубочайший душевный и творческий кризис. Муза отказывается служить ему, она «устала» воспевать «гармонию мысли и сил» на фоне людского горя: «Я встречаю на каждом шагу / Озлобленных, бедных, измятых судьбой / <...> И не нужно им сердце мое, – факел мой!» («Жалобы музы» [3, т. 1, с. 443]). Стихотворение «Жалобы музы» передает субъективное ощущение истории, бессилие перед огромным, охватывающим все стороны российской действительности страданием: ни среди тружеников земли, ни в городской толчее, ни на «темном чердаке» бедняка. Ни в «палатах, где царствует нега и сон», ни в приюте больных, ни в тюрьмах обездоленных – нигде нет места поэтическому состраданию музы: «И мы все не нужны, и ты не нужна…» [1, т. 1, с. 447].

«Разврат, нужда и оковы» людей, «суетящихся, плачущих, глупых и злых», отравили саму природу. Мир «чисел», мир, построенный на контрасте желаний «полного покоя» одних и «бешеных скачков» других («Рознь»), сверг с престола

человечной нравственности «любовь» и возвел «вражду» («Жалобы музы»). Но неверие сродни злу. Я. П. Полонский верит в славянофильскую «великую семью» народов. 12 марта 1872 г. поэт писал М. М. Стасюлевичу: «Когда народы, распри позабыв, / В одну великую семью соединятся. В продолжении моей жизни – и для меня были такие исторические минуты, когда и мне верилось в такую будущность, в такую славу человечества» [15, с. 502]. В том же письме, разбирая корректуру своего стихотворения «Тяжелая минута», проработанного М. М. Стасюлевичем для печати в «Вестнике Европы» (1872, кн. IV), Я. П. Полонский остановился на строке «Шедших шагать за отечество»: «Разве в нашем милом отечестве быть смелым и говорить правду не значит пострадать. Попробуйте-ка все напечатать и пострадаете. Вы еще смелы – и за то я душевно уважаю Вас; но сколько же в числе моих бывших друзей в юности – бойцов за правду – притихло, замолкло и потеряло всякую охоту *страдать* <…> Ни космополитизм наш не удался, ни патриотизм не удается» [15, с. 502–503]. Иллюстрацией к словам Полонского служит его же стихотворение 1870-х гг. «Встреча». Лирический герой, поэт, встречается с другом юности, но убеждается, что с ним произошла разительная перемена. Примечательно, что поэт «не высказывает» в тексте своих впечатлений, к выводу читатели должны прийти сами. Нравственная деградация общества «подрывает <...> веру» [15, с. 502] поэта. Но главное – сохранить в поэзии «дух века» – «Божий дух», который «мировой любовью дышит, / И только тот не слышит, / Кто к злобе дня склонил свой слух» («Дух века»). Стихотворения 1870-х гг. «Рознь», «Тяжелая минута», «Дух века» и др. обусловлены психологическим дискомфортом Полонского, совпавшим с приближающимися балканскими событиями.

Новая русско-турецкая война вызвала значительно более живой отклик Я. П. Полонского, нежели Крымская кампания (стихотворения «Вечный жид», «Грезы», «Ренегат», поэма «Келиот»). Полонский сочувственно следит за возрастающим национально-освободительным движением на Балканах. 26 марта 1870 г. на вечере у Ф. И. Тютчева «были читаны славянофильские стихотворения Тютчева» («Гусс»), Майкова и Полонского («Симеон Болгарский»), приготовленные ими к живым картинам на Пасху» [19, с. 70]. «Симеон, царь Болгарский» (1870) развивает идею о законном праве христиан на царьградские святыни. Царь болгарский Симеон осаждает Царьград. «Уступи нам трон твой – или / Приходи к нам на поклон!» – взывает он к императору Роману. И «почуяли сатрапы, / Что судья пришел с мечом» – «И властитель Византии, / Бледен, зол и молчалив, / В позолоченной триреме / Сам плывет через залив» [1, т. 2, с. 41–42]. Милосердный Симеон принимает дары, и «величественную» лесть императора, он «тронут сердцем и смущен» «хитрой речью» византийца – и «обещает он пощаду, / Обещает долгий мир» [1, т. 2, с. 42–43]. Полонский одобряет мир, предотвращающий насилие: «Бог миловать велит». Но неискренний мир императора обернется в «бездну ужасов и зла», в которую ввергнут народы «растленные» сыны мусульманской Византии. Симеон, отступив от призвания Христова (его меч «был в деснице Бога»), совершил преступление – эту истину раскрывает ему греческий монах: «Знай же, царь болгарский, знай: /Опустив свой меч, ты предал, /Ты сгубил родной свой край…» [1, т. 2, с. 45–46].

Полонский развивает мысль, высказанную еще в 1855 г. («На Черном море»), о единении всех народов во имя добра и справедливого мира, независимо от национальности и вероисповедания. Балканские события освещены поэтом с гуманистических позиций (поэма «Келиот», 1870-е гг.): «…Когда исчезнет рознь / Религий, рас, племен, идей и наций, / И всепревозмогающею станет /Одна святая сила: истина!..» [1, т. 4, с. 178]. По-видимому, слишком отвлеченная для 1870-х гг. идея послужила причиной отказа Н. А. Некрасова опубликовать поэму, которую он определил как многословную и далекую от современности [18, с. 313]. (Опубликована Г. Е. Благосветловым в «Деле»). Помимо того, подход Полонского оказался слишком «личностным», направленным, по его словам, на «борьбу личного чувства с тем долгом, который человек сам на себя навязал» [18, с. 313]. Еще одно «но» поэмы – событийная канва. Современное национально-освободительное движение ассоциируется у него с событиями русско-турецкой войны 1828–1829 гг. и греческой революцией 1821–1829 гг. У христианского мира нет иной заступницы, кроме России. Нельзя обмануть историю, избежать «кровавой борьбы / Креста Спасителя с луною Магомета». Она «опять волнует мир, становится вчерашней, / Сегодняшней и завтрашней борьбой!». Насилие неприемлемо, но позиция России оправдана: «Опять идет резня забитых христиан; / И Македонья, и Фессалья стонут, / И не хотят рабами быть славяне…» [1, т. 4, с. 177].

Последующие произведения Я. П. Полонского более привязаны к конкретным событиям настоящего. Весной 1876 г. турки жестоко подавили национально-освободительное восстание в Болгарии. (Крупнейшие восстания болгар против режима Османской империи разразились в сентябре 1875 г. и в апреле 1876 г., но потерпели крах. Только в апреле – мае 1876 г. было убито до 30 тыс. человек, свыше 200 населенных пунктов разорено, около 80 – сожжено.) Я. П. Полонский отозвался стихотворением «Болгарка» (1876). Трагедию болгарского народа Полонский фокусирует в страданиях одинокой пленницы, что живет «в гареме продажной рабой / У жен мусульманского бея» [3, т. 1, с. 209]. Вопросы надменных женщин заставляют ее вновь и вновь умирать: с горящим селеньем, с мужем, «пригвожденным к стене», с погибающими детьми. И ни слова жалобы. Только душа сгорает в сводящем с ума «предчувствии мщенья»: «Приди же, спаситель! – бери города, / Где слышится крик муэзина» [3, т. 1, с. 210]. В этот же год стихотворением «Памяти Ф. И. Тютчева» (1876) поэт увековечивает память о друге как о патриоте всего славянского мира: «Чую: дух его то верит, / То страдает вновь, / Ибо льется кровь за братьев, / Льется наша кровь!..» [3, т. 1, с. 207].

В июне 1876 г. Сербия и Черногория объявили войну Османской империи. Военные ряды пополнили добровольцы из России и Болгарии. Полонский публично требует свободы балканским славянам. В частности, его стихотворение, читанное в клубе художников во время сербо-турецкой войны, вызвало, по донесению агента Третьего отделения, «сильное одобрение, при этом многие громко выражали порицание правительству за бездействие» [12, с. 60]. К этому времени относится стихотворения Я. П. Полонского «Туда!». Героиня вслед за возлюбленным стремится «умчаться» в «край, где высятся Балканы», где «солнца зной гноит зияющие раны, / И трупный запах слит с благоуханьем роз». Здесь, как и в «Болгарке», главенствующая роль отведена женщине, милосердной спутнице воина,

– для Полонского нет более высокого выражения соучастия в справедливой борьбе общеславянского значения. Кроме того, это редкий для поэта образ женщины не просто возлюбленной, но соратницы мужчины. Раскрывающей свою любовь в реализации общего дела – героиня эпохи 1860 – 1870-х гг. (Подобная героиня-нигилистка начала 1860-х годов впервые появилась в стихотворении «Что с ней?» (1872). Идею женского героизма Я. П. Полонский разовьет в «Узнице» (ред. 1977 г. и 1878 г.)). Тему борьбы России за спасение христианских народов продолжает стихотворение «Вечный жид». Какова роль поэта в этой борьбе? Неужели ему суждено только сознавать, что «не в мочь / Человечеству помочь» [1, т. 2, с. 186]? Тогда он сродни «вечному жиду», проклятому за «грех безучастья». Боль поэта в том, что он не может сражаться «под градом пуль» «за поруганный закон», «за младенцев размозженных, / За матерей непощаженных, / За изнасилованных жен» («Грезы») [1, т. 2, с. 191–192]. Не только потому, что имеет увечье (Полонский был хром), но и потому, что слишком слаб, что «в мире одержим / Одними грезами!..» Лишь в грезах поэт в бою за «нищих братиев», в грезах, горячась, обвиняет «бесчеловечную и безбожную» политику Европы, что «умывает руки», как Пилат Понтийский в делах Христа. Лирический герой Полонского, по приговору автора, – «жалкий пленник тела», фантазер. Его поле боя – «бумага, / Журналы, книги на столе, / Перо в граненом хрустале» [1, т. 2, с. 194]. Он отчетливо видит свою судьбу идеалиста, мечтателя и сознается в этом, поскольку, сопереживая, все-таки «живет жизнью своего народа» (А. Круковский) [8, с. 22]. Это тем больнее, что Полонский умел представить ужас боя, потерь.

С середины 1850-х гг. Я. П. Полонский мыслит себя и свою творческую судьбу в современной истории России. Активно откликается на исторические события периода Крымской кампании, включается в полемику про историческую роль России в христианском мире. Национально-освободительное движение на Балканах 1870-х гг., русско-турецкая война 1877–1878 гг. переживаются с позиций славянофильской мечты о единении славян во главе с Россией. Гражданская поэзия, конкретно-временное освещение темы *поэт и поэзия* в 1860–1890-е гг. существенно приблизили Я. П. Полонского к общим идейно-поэтическим тенденциям данного периода и постепенно разрушили, по крайней мере, в глазах многих, его репутацию поэта «чистого искусства». Формулировка не соответствует тематическому и художественному наполнению поэзии Полонского и уже поэтому не равнозначна целостной характеристике его литературной личности. Лирический герой Полонского 1860–1890-х гг. адекватно отражает авторское мироощущение: «свое отражение» получает настоящая жизнь, окружающая поэта. А эмоционально-психологический фон убеждает в биографичности происходящего.

Библиографические ссылки

1. Полонский Я. П. Полное собрание стихотворений: В 5-ти т. / Я. П. Полонский. – СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1896.
2. Полонский Я. П. Лирика; Проза / Я. П. Полонский. – М.: Правда, 1984. – 608 с.
3. Полонский Я. П. Сочинения: В 2-х т. / Я. П. Полонский. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 1: Стихотворения; Поэмы. – 493 с.; Т. 2: Признание Сергея Чалыгина; Женитьба Атуева; Воспоминания. – 463 с.
4. Полонский Я. П. Из дневника. Ноябрь – декабрь 1855 / Я. П. Полонский // Голос минувшего. – 1919. – № 1-4. – С. 101–119.

5. Полонский Я. П. Дневниковые записи. Копия, сделанная рукой Ж.А.Полонской. 1856 – 1860 гг. / Я. П. Полонский. – РГАЛИ. – Ф. 403, оп. 2, ед. хр. 7. – 136 л.
6. Полонский Я. П. Письма А. А. Фету. 6 писем. 1888 – 1892 гг. Рукописные копии / Я. П. Полонский. – РГАЛИ. – Ф. 403, оп. 1, ед. хр. 26. – 48 л.
7. Языков Д. Д. Полонский Я. П. / Д. Д. Языков // Материалы для обзора жизни и трудов русских писателей и писательниц. – РГАЛИ. – Ф. 637, оп. 1, ед. хр. 19, ч. 1. – № 46–86.
8. Круковский А. Поэзия Я. П. Полонского / А. Круковский // Филологические записки. – 1909. – Вып. 1. – С. 1–27.
9. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15-ти т. / Т. 11, кн. 2: Критика, публицистика 1847 – 1869. / Н. А. Некрасов. – Л.: Наука, 1990. – 430, [2] с. – (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом)).
10. Орлов П. А. Я. П. Полонский (1819 - 1898). Критико-биографический очерк / П. А. Орлов. – Рязань: Рязанское кн. изд., 1961. – 232 с.
11. Поливанов Л. И. Вечерний звон. Стихи 1887 – 1890 Я. П. Полонского. Разбор Л.И.Поливанова / Л. И. Поливанов // Вечерний звон. Стихи 1887 – 1890 Я. П. Полонского. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1891. – 63 с.
12. Порудоминский В. И. Гаршин / В. И. Порудоминский. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 276 с. – («Жизнь замечательных людей». – Сер. биографий. – Вып. 5).
13. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20-ти т. / М. Е. Салтыков-Щедрин. – Т. 9: Критика и публицистика (1868 – 1883). – М.: Худож. лит., 1870. – 647 с.
14. Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / В. С. Соловьев. – М.: Книга, 1990. – 574 с. – (Из литературного наследия).
15. Стасюлевич М. М. и его современники в их переписке: В 5-ти т. / [отв. ред. М.К.Лемке]. – Т. 3. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1912. – 791 с.
16. Страхов Н. Н. Критика. 1) Сочинения Я. П. Полонского. СПб. Т. I, II, III. 2) Стихотворения Н. Некрасова. Изд. пятое, 4 часть. СПб., 1869 / Н. Н. Страхов // Заря. – 1870. – № 418. – С. 127–164.
17. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28-ми т. / И. С. Тургенев / Письма: В 13-ти т. – Т. 12, кн. 1: Письма. 1876 – 1878. – М. – Л.: Наука, 1966. – 760 с.; Сочинения: В 15-ти т. – Т. 15: Корреспонденция. Речи. Предисловия. Открытые письма. Автобиографическое и прочее. 1848 – 1883. – М.-Л.: Наука, 1968. – 495 с. – (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом)).
18. Тхоржевский С. С. Высокая лестница / С. С. Тхоржевский // Портреты пером / С. С. Тхоржевский. – М.: Книга, 1986. – С. 220–349.
19. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1969. – 424 с.
20. Халанский М. Г. Я. П. Полонский в его поэзии / М. Г. Халанский. – Харьков: Тип. «Печатное дело» кн. К.Н.Гагарина, 1900. – 51 с.

Надійшла до редколегії 28.04.11

УДК 82(569.4)

Е. Н. Бескровная
г. Днепропетровск

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАКТАТА «ГИТИН» В МИРОВОЙЛИТЕРАТУРЕ

Розглядаються проблеми шлюбного трактату Вавілонського Талмуду «Гітін» та його вплив на світову літературу у світі естетичних формувань поглядів людини.

Ключові слова: іудаїзм, хасидизм, трансформація, біблійний сюжет.

Рассматриваются вопросы брачного трактата Вавилонского Талмуда «Гитин» и его влияние на мировую литературу с позиции эстетических формирований взглядов человека.

© Е. Н. Бескровная, 2011

Ключевые слова: иудаизм, хасидизм, трансформація, библейский сюжет.

In the article we are looking the question in the marriage treatise of Babylonian Talmud «Gitin» and his influence in the world Literature from the position of aesthetic formation outlook of the man.

Key-words: Judaism, Hasidism, transformation, biblical subject.

Исследование трансформации библейского сюжета с позиции иудейско-хасидской традиции на сегодняшний день является актуальной и традиционной для исследования в Еврейском университете в Иерусалиме. Его рассматривают с позиции трех направлений в философии иудаизма:

а) классического иудаизма – ортодоксального раввината;

б) Каббалы – первого этапа в изучении еврейкой мистики;

в) хасидизма – современного этапа изучения еврейской философии, а, следовательно, и мистики.

Целью нашего исследования в данной статье является изучение одного из наиболее известных трактатов Вавилонского Талмуда – брачного трактата «Гитин» на фоне его преломления в традиции хасидизма на территории Украины и того непосредственного влияния, которое оказывала философия иудаизма на евреев-ашкенази, живших как на территории царской России, так и в современных условиях. Кроме того, мы учитываем и территориальный факт и в основе нашего исследования ставим как философский, так и социально-политический вопрос трактата, посвященного взаимоотношениям между женщиной и мужчиной, решающего вопрос проблемы человека и его предназначения на земле [3]. Проблема трансформации трактата «Гитин» тесно связана с проблемой трансформации Торы и ТаНаХа и восходит как к заповедям, данным Моисею на горе Синай, так и к « שיר השירים», созданной в более поздний период, но при этом опирается на точку зрения философского восприятия истории еврейского народа. В трактате «Гитин» сказано:

«Сын и дочь раби Измаила бен Елиша попали в плен, он – к одному римлянину, она – к другому. По прошествии времени оба эти римлянина разговорились при встрече.

– Имеется у меня раб, – сказал один, – красивее которого не найдется никого на свете.

– А у меня, – сказал другой, есть рабыня такой красоты, что равной ей не сыскать во всем мире.

И порешили римляне поженить раба на рабыне и детьми, которые родятся от них, делиться между собой. Ввели обоих пленных и оставили их в одной комнате. Забившись в разные углы, сидели они, оплакивая судьбу свою.

– Мне, – говорил юноша, священнику, потомку первосвященников, взять в жены рабыню!

– Мне, – причитала девушка, – дочери первосвященников, сделаться женою раба!

Всю ночь провели они в слезах. При свете зари они узнали друг друга. С воплями кинулись они друг другу в объятия и рыдали до тех пор, пока отлетели души их» (Гитин 58) [1, с. 318–319]. Проблема смешанных браков, отраженная в трактате «Брахот» и «Гитин», а также неравенства в них впоследствии отразится и в молитве «Кол-Нидрей» и послужит главной темой при создании многих

произведений мировой литературы. Именно она становится главной темой знаменитой трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта».

Two households, both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-cross'd lovers take their life;
Whose misadventur'd piteous overthrows
Doth with their death bury their parents' strife.
The fearful passage of their death-mark'd love,
And the continuance of their parents' rage [12, p. 245].

Две равно почитаемых семьи,
В Вероне, где встречают нас событья,
Ведут междуусобные бои,
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба устраивает козни
И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни [11].

Впоследствии эта же проблема притчи трактата «Гитин 58» отразится и в поэме С. Г. Фруга «Последнее свидание», напечатанной в 1882 году в газете «Русский еврей». Ее сюжет полностью совпадает с одноимённым сюжетом из трактата Гитин Вавилонского Талмуда. Поэт обращается к истории разрушения Первого Храма, и центральной фигурой его произведения становится образ девушки, символизирующий еврейский народ. Фруг не случайно представляет на пир гостей сначала женщину. Именно в этой поэме поэт подчёркивает, что смысл народа заключён в его первооснове, в женском начале:

На пир победы роковой
Поникнув скорбно головой…
Явилась дева…Точно луч
Прорезал мглу осенних туч,
Упал сверкающей чертою,
С небес, чернеющих вдали,
И протянулся до земли… [10, с. 253].

Поэт сравнивает девушку с ланью, символизируя её принадлежность к роду священнослужителей. Для него этот образ является олицетворением счастья, которое «песней било из груди». Фруг в канву повествования вводит дополнительный сюжет: девушка вспоминает о встрече с братом у фонтана. Идеал женщины древности раскрывается при этом с новой силой. «Женщина и вода» – это не возвращение к образу богини Афродиты, появившейся из пены морской, а параллельная индивидуально-поэтическая трактовка. Символ девушки у Фруга – библейская трактовка. Это прославление воды, через сто двадцать лет после основания мира Всевышнего, соединяется с идеей силы воды, поющей славу Богу рационализма. Вместе с тем, Фруг подчёркивает, что сила женщины в её слабости и нежности. Его героиня нежна как роса. Это символ, застывший в мраморе, но в то же время наполненный смыслом «Песни Песней»: «Голубка моя в расселинах скал, под кровом уступов! Дай мне увидеть лик твой, дай мне услышать голос твой. Голос твой сладок, а лик твой прекрасен» (Песнь Песней, 2, 14). То же самое случилось и с

произведением Оноре де Бальзака «Блеск и нищета куртизанок», в котором мы наблюдаем трансформацию притчи из трактата «Гитин». С позиции неразделенной любви из-за предрассудков общества подходит и Бальзак к образам своих героев, когда рисует Люсьена де Ребомпре и Эстер Гобсек. Для Бальзака Люсьен это человек, которому хотелось в «сан вступить первосвященника Сиона», и поэтому он гордится тем, «что мой герб огненно-пламенной чералени щит, а в середине щита, поверх той же чералени, на зелёном поле взъяренный бык из серебра» [2, с. 11]. Этот образ разъяренного быка – наиболее яркая характеристика еврейского народа периода защиты Масады – преследует Люсьена всю его жизнь и борется в нем самом в его любви к Эстер и его отношением с Клотильдой де Гранье.

Что касается самой Эстер, то это та самая красавица, воспетая в «שיר השירים»: «Эстер была среднего роста, позволяющего обращать женщину как бы в игрушку, поднимать ее, класть, опять брать и носить на руках, не чувствуя усталости. Кожа тонкая, как китайская бумага, и теплого цвета амбры, оживленная голубыми жилками, была атласная, но не сухая, нежная, но не влажная. Эстер, до крайности впечатлительная, но внешне сдержанная, сразу привлекала внимание одной особенностью, запечатленной мастерской кистью Рафаэля в его творениях, ибо Рафаэль был художником, наиболее изучившим и лучше других передавшим еврейскую красоту… Происхождение Эстер сказывалось в восточном разрезе глаз с тяжелыми веками, при ярком освещении серый, аспидный цвет этих глаз переходил в синеву воронова крыла… Лишь детям пустынь дано очаровать всех своим взглядом, ибо женщина всегда кого-нибудь чарует. Глаза их, несомненно, хранят в себе что-то от бесконечности, которую они созерцали. Не снабдила ли предусмотрительная природа их сетчатую оболочку каким-то отражающим покровом, чтобы они могли выдержать миражи песков, потоки солнечных лучей и пламенную лазурь эфира? Или они, подобно другим существам человеческим, заимствуют нечто от той среды, в которой развиваются, приобретенные там свойства проносят сквозь века!» [2, с. 48–49]. Эстер любит Люсьена, она не может предать свою любовь и поэтому кончает жизнь самоубийством так же, как и в притче. От эпилептического удара умирает и Люсьен. Конец романа – это своеобразный памятник любви, у подножья которого все-таки покоится Бог-отец, потому что ничто не может быть выше любви: «Надгробие, выбранное Люсьеном для себя и для Эстер, считается одним из самых красивых на кладбище Пер-Лашез, и место в их изножии предназначено для Жака Колена» [2, с. 604].

Наиболее яркое и полное отражение эта притча получает в творчестве Лиона Фейхвангера, причем в нескольких произведениях. В романе «Испанская баллада» он идет от традиционных канонов иудаизма к проблеме существования еврейского народа в католической среде. Главный герой его произведения Ибрагим вместе со своей дочерью Рахилью с трудом воспринимают окружающую их обстановку и перемену места, но для Ибрагима это естественно, так как он родился в еврейской среде, которая испокон веков подвергалась гонениям и вынуждена была менять место жительства; что касается Рахили, то ей приходится привыкать, но девушка быстро приживается в этой обстановке и даже своей красотой покоряет сердце испанского короля Альфонсо. Однако после нападения варваров на замок короля она отказывается от того, чтобы ее сын стал христианином и тайно передает его на

воспитание в еврейскую общину. Сюжет из трактата Гитин, хотя и меняется, однако в конце возвращается к своей основной идее. Создается впечатление, что, находясь в католическом окружении, раздваивается и сам Фейхтвангер. И это раздвоение ставит его перед дилеммой, в которой он поднимает глубочайшие вопросы гуманизма, но при этом все-таки остается евреем: «Медленно дичали сады и разрушалась Галиана. Искрошилась и белая стена, окружавшая обширное владение. Дольше всего держались главные ворота, в которые вломились Гутьере де Кастро с приспешниками, чтобы убить Рахель и ее отца.

Я сам стоял перед этими воротами и читал полустертую арабскую надпись, которой Галиана приветствовала гостя: “Алафиа – мир входящему!”» [8, с. 432].

Проблему чистоты и верности своим идеалам в судьбе еврейской женщины, которая в соответствии с некоторыми проблемами, изложенными в трактате «Гитин», также несет ответственность за свой народ, Фейхвангер поднимает в романе «Еврей Зюсс». Трактат «Гитин» здесь приобретает свои первоначальные формы в сюжете с дочерью главного героя еврея Зюсса Оппенгеймера. С детства она «наслаждалась книгами, которые дядя читал вместе с ней… в каждом стихе, в каждом слове Писания заключен сокровенный смысл. Он открывается тебе, когда ты сравниваешь эти слова с другими местами Писания, когда ты преобразуешь числовое выражение букв… Много тысячелетий назад кто-то придумал, прочувствовал эти слова. Мертвы уста, впервые произнесши их. Но рукой своей человек написал их, и, пока он их писал, дух божий вселился в них… В том, что написано, присутствует Бог…» [9, т. 2, с. 107]. Девушка влюбилась в бога иудеев, в Бога рационализма, поэтому ей непонятен тот разврат, который ее окружает, и, когда за ней гонится испанец, она бросается с крыши и разбивается. И, словно сквозь тысячелетия, наказывая еврея Зюсса Оппенгеймера за смерть его дочери, причиной которой в какой-то степени явился и он сам, Фейхтвангер усматривает наказание всему еврейскому народу, которого Бог должен простить в своей обители.

Сродни сюжету «Испанской баллады» Фейхвангера и сюжет романа польского писателя Болеслава Пруса «Фараон». Согласно ходу действия молодой фараон Рамзес полюбил еврейскую девушку Сару, но и его окружение, и его мать против того, чтобы еврейка становилась любовницей «повелителя народов». Их любовь проходит испытание не только верой в разных богов, но и изменой Рамзеса со жрицей храма Камой. Испытания, выпавшие на долю Сары, приводят к тому, что она отказывается признать, что ее ребенок еврей, а Кама содействует похищению маленького Исаака и убивает его…

«Но Сара вместо того, чтобы быть тронутой этой милостью, пришла в ярость.

– Шакалы! – кричала она. – Вам мало двух жертв! Вам нужны новые!... Я это сделала, несчастная я!... Кто другой мог быть столь подлым, чтобы убить ребенка!... Малютку, который никому не мешал!...

– Потому что не она убила своего ребенка, – ответил сердито Менфис.

– А кто же?

– Тот, кого видела прислуга, когда он вбежал в дом Сары и мгновенно скрылся. Тот, кто, выступая в поход, взял с собой финикийскую жрицу Каму, осквернившую его алтарь. Тот, наконец, – закончил с мрачной торжественностью Менфис, – кто, узнав, что его сын еврей, прогнал Сару из дома и сделал ее рабыней» [7, с. 335].

Сара сошла с ума.

Некоторые исследователи творчества Болеслава Пруса, и среди них А. Малецкий, считают: «Если взять еврейский вопрос, обострившийся в связи с ростом капитала и все усиливающемся обнищанием еврейских масс, то Прус, с одной стороны, боится конкуренции еврейского купца и часто с едкой сатирой или со свойственным ему юмором выступает против евреев, а, с другой, “мягкое сердце” филантропизм заставляют его считать еврея достойным сочувствия и симпатии и видеть не только “паразитов” и мошенников среди евреев, но также и порядочных людей» [5].

Проблема любви – одна из важных проблем, волнующих человечество и до сих пор. Может быть поэтому так волнующе звучат строки Мандельштама:

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла.
За то, что солнцу Илиона
Ты желтый сумрак предпочла.
Иди, никто тебя не тронет,
На грудь отца в глухую ночь
Пускай главу свою уронит
Кровосмесительница-дочь.
Но роковая перемена
В тебе исполниться должна:
Ты будешь Лия – не Елена!
Не потому наречена.
Что царской крови тяжелее
Струиться в жилах, чем другой –
Нет, ты полюбишь иудея,
Исчезнешь в нем – и Бог с тобой [6, с. 192].

… В любом случае это трагедия человека. Можно ли примирить «свет Сиона» и «желтый сумрак Эллады»? именно об этом говорит Евгений Евтушенко в поэме «Бабий яр»:

Как мало можно видеть, осязать…
Нельзя нам листьев и нельзя нам неба,
Но можно очень много – это нежно
Друг друга в темной комнате обнять [4].

Сегодня в еврейской среде, а также в обществе, окружающем ее, очень остро стоит вопрос о том, насколько актуальной является проблема смешанных браков. В библейский период еврейской истории в стремлении сохранить рациональный уровень познания в философии евреи Вавилонского Талмуда были однозначны, и это четко прослеживается как в творчестве У. Шекспира (Эмилии Басано Ланье), О. де Бальзака, так и в творчестве Л. Фейхвангера, Б. Пруса, С. Фруга и О. Мандельштама. Эта же тенденция прослеживается и на сегодняшний день в знаменитой поэме Е. Евтушенко «Бабий яр». Эта проблема становится одной из волнующих в творчестве Мережковского, Бердяева, С. Булгакова. Проблема смешанных браков – проблема любви – переходит на уровень психологии как одной из самых молодых наук в истории человечества.

Библиографические ссылки

1. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2000.

2. Бальзак, Оноре де. Блеск и нищета куртизанок. / Оноре де Бальзак – Санкт-Петербург: издательский дом «Азбука-классика», 2007.
3. Бескровная Е. Н. Трансформация Торы в еврейской литературе Украины. / Е. Н. Бескровная – Днепропетровск: Січ, 2010.
4. Евтушенко Е. «Бабий яр» – история одного стихотворения. / Е. Евтушенко // Еврейские вести. – 2003. – июль. – №13–14.
5. Малецкий А. Болеслав Прус. Электронная литературная энциклопедия. / А. Малецкий – (Электронный ресурс). – Системные требования: Pentium-4; Windows 2000/XP; MS Word 2000-2003.
6. Мандельштам О. Э. Избранное./ О. Э. Мандельштам – Смоленск: Русич, 2000.
7. Прус Болеслав. Фараон. / Болеслав Прус – Москва: Дом, 1993.
8. Фейхтвангер Л. Испанская баллада. / Л. Фейхтвангер – Москва: издательство иностранной литературы, 1959.
9. Фейхтвангер. Л. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. / Л. Фейхтвангер – Москва: Художественная литература, 1968 – т. 1–12.
10. Фруг С. Г. Стихотворения. / С. Г. Фруг – СПб, б/г.
11. Шекспир У. Собрание сочинений на английском и русском языках. / Уильям Шекспир – Рівне: DirectMEDIA, 2005.
12. The Complete Works of William Shakespeare. – The Shakespeare Press Edition. 1994.

Надійшла до редколегії 28.04.11

УДК 821.161.1-09 «20»

Е. К. Беспалова
г. Симферополь

ТВОРЧЕСТВО В. НАБОКОВА И ФЕНОМЕН ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Розглядається творчість В. В. Набокова в контексті феномена трансатлантичної літератури.

Ключові слова: трансатлантизм, зміна мови, есканізм.

Рассматривается творчество В. В. Набокова в контексте феномена трансатлантической литературы.

Ключевые слова: трансатлантизм, смена языка, эскапизм.

The article considers the work of V. Nabokov in the context of the transatlantic literature phenomenon.

Key words: transatlantism, language change, escapism.

Понятие о трансатлантической культуре (Trasatlantic Culture), а следовательно, трансатлантической литературе (Trasatlantic Literature) как одной из ее главных составляющих, в зарубежной критике появилось сравнительно недавно. Сущность трансатлантизма как литературоведческого концепта лишь обретает свои очертания, однако уже сейчас можно определить трансатлантическую литературу как литературу, появившуюся в результате интенсивного взаимодействия литературных процессов Старого и Нового Света. Это взаимодействие нашло свое отражение во взаимовлиянии, взаимопроникновении, притяжении и отторжении литературных традиций двух континентов, а также двунаправленной эмиграции не только отдельных авторов, но и миграции целых литературных направлений. Несмотря на

© Е. К. Беспалова, 2011

отсутствие четкого термина, характеризующего данный феномен, трансатлантизм уже имеет достаточно давнюю историю. Начиная с середины XIX века, когда у литераторов появилась возможность более свободного трансокеанического перемещения, они стали практиковать разного рода поездки, путешествия и вояжи по ту сторону Атлантики. Причем как писателям-европейцам, так и писателям-американцам в равной мере были интересны и полезны эти «экспедиции» за вдохновением, новыми впечатлениями и опытом. Кстати, именно причины «переезда» за океан того или иного автора могут служить своеобразным критерием для формирования парадигмы трансатлинтизма как биографического и творческого явления. Соответственно трансатлантизм может подразделяться на эскапический (политический, идеологический и др.), изгнаннический, эстетический и т. д., в зависимости от побудительного мотива. Трансатлантизм также может быть рассмотрен и с точки зрения его успешности или неуспешности в смысле интеграции автора в новое литературное пространство. Еще одним немаловажным критерием может служить и смена языка. Таким образом, явление трансатлантизма подлежит изучению со многих точек зрения и предлагает обширный исследовательский материал.

Еще в XIX веке английские классики (Диккенс, Теккерей, а позднее Уайльд и Шоу) неоднократно предпринимали так называемые «лекционные турне», способствовавшие росту популярности их произведений в Новом Свете. Это явление представляло собой своеобразную традицию, сближавшую читательскую аудиторию и критическую мысль по обе стороны Атлантики. На волне этих путешествий и обретенного за океаном опыта рождались произведения, считающиеся сейчас первыми образцами трансатлантической литературы. Эти книги имели разную читательскую судьбу. Не обходилось и без курьезов. Так, например, Диккенс после путешествия в Америку, где публика встретила его с горячим энтузиазмом, написал роман «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit, 1843), по сути представляющий собой едкую пародию на быт и нравы американцев. Книга вызвала восторг в Англии и бурную обиду у американского читателя. Интересно, что американец Дж. Лондон (1876–1916), неутомимый путешественник и профессиональный моряк, в 1902 году, в свою очередь, посещает столицу Англии. Эта поездка снабдила его богатым материалом для работы над книгой эссе «Люди бездны» (People of the Abyss, 1903), имевшей впоследствии немалый успех в США и оставившей равнодушными британцев. Однако все упомянутые случаи были лишь эпизодическими экскурсиями «по ту сторону океана», а не тотальной сменой места и образа жизни. Первым автором, сознательно принявшим подобное решение – уехать жить за океан – стал Генри Джеймс (1843–1916). О причинах, побудивших его к этому, до сих пор нет единого мнения. А. Зверев в своей работе о писателе утверждает, что «жизнь вдали от родины Джеймс понимал как высокую жертву Искусству» [3, с. 10]. Литературовед справедливо характеризует творчество Г. Джеймса как «постоянно активное поле общения двух разных философий жизни, сложившихся по разные берега Атлантики, двух форм цивилизации, которые с необыкновенной рельефностью оттеняют одна другую», уточняя, что произведения Джеймса, написанные вдали от американской почвы, стали «настоящим творческим

открытием, важным не только для американской литературы» [3, с. 11], но и для литературного процесса в странах Европы. Каковы бы ни были причины, тем не менее, Генри Джеймс так и не смог творчески оторваться от своей бывшей родины. Уехав в Европу, он продолжает писать по-английски, да и тематика лучших его произведений, созданных вдали от США, по сути была целиком ориентирована на американскую проблематику и американского читателя.

Эзра Уэстон Лумис Паунд (1885–1972), глава американского и европейского имажизма, большую часть своей жизни жил и работал в Европе, где и обрел непререкаемый литературный авторитет и снискал писательскую славу. Писатель похоронен в Италии. Европейцы по праву считают его «своим». Томас Стернз Элиот (1888–1965), уроженец в США, также переехал в Европу и закончил свои дни в Лондоне, явив собой еще один пример успешного англо-американского творчества. Джеймс Артур Болдуин (1924–1987) – автор скандально известного, целиком «трансатлантического» по сути своей романа «Комната Джованни», в зрелом возрасте покинул США и до кона жизни поселился в Европе, в Париже, сохранив за собой и право писать по-английски, и звание американского писателя. Несмотря на это, Джеймс Болдуин также может быть рассмотрен как одна из ключевых фигур трансатлантической литературы XX века.

В целом, оглядываясь на историю литературы минувшего века, можно заметить, что многие авторы последовали за Г. Джеймсом по тем или иным причинам, с теми или иными результатами, но все же одним из самых ярких представителей трансатлантической литературы может считаться, безусловно, Владимир Набоков (1899–1977). В его судьбе и творчестве буквально сконцентрированы все те составляющие явления трансатлантизма, о которых было упомянуто ранее. Здесь и эскапизм (политический и военный), и невероятный успех, пришедший к писателю в чужой культурной среде, на иных географических просторах, и пересечение Атлантики (причем неоднократное), и смена языкового пространства. Подчеркнем, что факт смены языка сам по себе еще не является показателем, относящим того или иного автора к трансатлантической литературной традиции. Известно, что в истории мировой литературы и до Набокова были прецеденты, когда по тем или иным причинам писатель переставал довольствоваться родным языком и переходил на другой, становясь, наконец, знаменитым. Начало этой традиции было положено поляком Теодором Юзефом Конрадом Корженёвским, прославившимся под именем английского писателя Джозефа Конрада. Однако следует оговориться, что по-польски он никогда не писал, Атлантику не пересекал, а стало быть, упоминается в данном контексте с определенной натяжкой. Тем не менее можно назвать имена как минимум трех писателей (два из которых были современниками Набокова, а третий – его страстным почитателем), чей творческий путь разбивается по языковому принципу на два периода: румынский писатель Эжен Ионеско, ставший всемирно известным как французский классик театра абсурда, ирландец Сэмюэл Беккет, начавший творческую карьеру как англоязычный писатель, а завершивший, опять-таки, как писатель французский, и Иосиф Бродский, также успешно практиковавший творческое русско-английское двуязычие. Однако лишь в отношении последнего можно говорить о явлении трансатлантизма. И все же, как справедливо замечает

исследователь творчества Набокова Дж. Розенграант, «нет таких писателей-билингвов, которые создали бы на двух языках так много, как Набоков, и проявили бы подобный интерес к автопереводу как к творческому предприятию» [7, с. 932]. Российский набоковед А. М. Люксембург дополняет: «Двуязычие – и как факт собственной биографии, и как объект исследования – всегда занимало Набокова» [4, с. 15]. Сам Набоков так определял свою языковую принадлежность: «…я американский писатель, родившийся в России» [6, III, с. 568]. Стать англоязычным писателем Набокова вынудили обстоятельства жизни, очень похожие на те, которые заставили его еще совсем молодым покинуть родину: это было бегство. Из России Набокову пришлось уехать в 1919 г., спасаясь от большевиков, а в 1940 г., когда над Францией, где писатель тогда проживал, сгустились грозовые тучи гитлеровского нашествия, Набоков, спасая жену и сына, эмигрировал в Америку. М. Н. Виролайнен в одной из статей, посвященных феномену набоковского билингвизма, так комментирует эту смену языка: «Переход Набокова на английский язык имеет простое биографическое объяснение: писателю нужен читатель. Языковые возможности Набокова позволили ему завоевать обширную англоязычную аудиторию и вместе с нею – мировое имя» [2, с. 261]. На первый взгляд может показаться, что Набокову в очередной раз повезло: как когда-то в 1919 г. с детства знакомый английский стал языком, на котором он продолжил образование в Лондонском Тринити колледже, так и двадцать лет спустя именно английский стал языком для продолжения творческой деятельности. Но не все так однозначно. Этот переход из одного языкового пространства в другое вовсе не был плавным и безболезненным. В интервью из сборника «Strong Opinions» (1973), включающего помимо интервью письма к издателям, несколько статьей литературоведческого характера и пять энтомологических работ, Набоков признается: «Да, это был очень сложный переход. Личная моя трагедия, – которая не может и не должна кого-либо касаться, – это то, что мне пришлось отказываться от родного языка, от природной речи, от моего богатого, бесконечно богатого и послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка» [6, II, с. 572]. В какой-то степени Набоков повторяет мысль, высказанную за тридцать четыре года до этого. В стихотворении «К России» (1939), написанном накануне отъезда в Америку, есть показательные строки:

Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,
чтоб с тобой и во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов;
обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
все, что есть у меня, – мой язык [5, V, с. 418].

Как видно из этих строк, автор, очевидно предчувствовавший возможность перемены языка, приводит прежде всего психологические причины для этого: он пытается отделаться «от слепых наплываний» России – своих мучительных воспоминаний о ней. Он клянется, что готов «отказаться от снов», лишь бы только ему не снилась родина. Примечательно, что это стихотворение позднее было переведено Набоковым на английский язык, причем его размер и смысл автору

удалось сохранить с предельной точностью. Это заклинание из стихотворения Набокова осуществилось, и довольно скоро. Уже через год после его написания «все, что есть» у него, он сменит на эмоционально и семантически значительно более бедное, уплощенное и упрощенное по сравнению с русской речью американское «наречие» английского языка. Но русским писателем Набоков быть не перестанет. М. Н. Виролайнен выдвигает тезис о том, что «англоязычие Набокова должно быть понято как факт истории русской словесности, как факт, имеющий в рамках этой истории свои причины и свои следствия» [2, с. 261], и дает четкое определение «уходу Набокова из русской речи», утверждая, что «набоковский английский язык является ни чем иным, как инобытием русской речи» [2, с. 264]. Схожую мысль высказывает и Б. Бойд: «Никакой другой писатель масштаба Набокова не был столь же глубоко предан литературе своей страны и не внес в нее столь много, как он, прежде чем ему пришлось уйти в другую. <…> При владении русским и английским, в котором Набокову не было равных, он занимал уникальное положение, позволяющее ему ввести русскую литературу в англоязычный мир» [1, с. 382]. Интересно, что англоязычный период творчества Набокова, строго говоря, нельзя назвать целиком «американским». Последние свои романы он писал, постоянно проживая в Швейцарии, снова совершив трансатлантический переезд, поэтому некоторые исследователи определяют последние годы его творческой биографии периодом «швейцарским». И все же, принимая во внимание язык написания произведений, представляется более правильным пользоваться названием «англоязычные» при упоминании произведений Владимира Набокова, написанных им во второй половине творческого пути.

Необходимо отчетливо осознать, что по пересечении Атлантики в 1940 г. Набоков не просто сменил место проживания, он сменил и главный инструмент своей работы – язык. Отныне писатель не станет совмещать английский с русским языком, английский полностью вытеснит и заместит собой русский. Таким образом, перейдя на английский, Набоков становится полноценным американским писателем, а место действия в его романах обретает постоянную (за редким исключением) американскую локализацию. Однако русские реалии, топонимы и сюжеты русской литературы не покидают страниц его англоязычных книг. Тем более оправданным на этом фоне представляется определение англоязычных романов Набокова как «инобытия» его русской прозы, как романов, продолжающих и развивающих сюжетные ходы и комбинации, стилистические приемы и вариации, заявленные в его русскоязычных произведениях. Набоков «увез» с собой Россию за океан и научил американцев любить и ценить ее. Таким образом, Набоков являет собой образец автора, идеально вписывающегося в модель трансатлантической литературы.

Библиографические ссылки

1. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. – М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2004. – 928 с. (Boyd B. Vladimir Nabokov: the American years. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991 – 783 p.)
2. Виролайнен М.Н. Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.2. – С.261-269.
3. Зверев А. Уроки Генри Джеймса // Джеймс Г. Избранные произведения: В 2-х т. – Т. 1. – Л.: Худож. Лит, 1979. – С. 5-29.

4. Люксембург А.М. Вивиан Дамор-Блок и вивисекция слова: Английская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 т. - СПб.: Симпозиум, 1997. – Т.1. – С. 9-23.
5. Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 1999.- Т. 1-2; СПб., 2000. – Т. 3-5.
6. Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 1997.- Т. 1-4; СПб., 1999. – Т. 5.
7. Розенграт Дж. Владимир Набоков и поэтика изображения. Двуязычная практика // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – Т.2. – С. 929-955.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 821.111-31.09

Е. Н. Бессараб
г. Днепропетровск

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНИСТИКИ Ш. БРОНТЕ В ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Розглядається специфіка сприйняття творчості Ш. Бронте зарубіжними, переважно британськими, дослідниками різних періодів.

Ключові слова: роман, фемінізм, літературний феномен.

Рассматривается специфика восприятия творчества Ш. Бронте зарубежными, преимущественно британскими, исследователями разных периодов.

Ключевые слова: роман, феминизм, литературный феномен.

The article deals with the specific character of Charlotte Brontë's works reception by foreign, mainly British, researchers of different periods.

Key-words: novel, feminism, literary phenomenon.

Творчество сестер Бронте, в частности Шарлотты, всегда было и остается предметом большого интереса литературоведов разных стран, начиная с XIX века и до нашего времени. Несмотря на обширный спектр вопросов, рассмотренных критиками и исследователями предыдущих столетий, в XXI веке внимание к работам английской писательницы не убывает, а, наоборот, подогревается периодическим появлением «из глубины веков» то одного, то другого ранее не известного произведения, созданного юной Ш. Бронте. В данной статье мы попытаемся выявить те аспекты жизни и творчества Ш. Бронте, которые вызывали наибольший интерес исследователей, и прояснить динамику литературоведческих трактовок с периода жизни Ш. Бронте и до нашего времени.

Британских и других зарубежных исследователей так называемый «феномен сестер Бронте» интересовал с момента выхода в свет романа «Джейн Эйр» (1847). Естественно, что первыми откликами на творчество Ш. Бронте стали рецензии на роман в разнообразных журналах и газетах XIX века («Atheneum», «The Spectator», «The Examiner»). Одним из главных вопросов, обсуждавшихся в большинстве этих статей, был изначально запутанный вопрос идентификации личности автора. Версий возникло множество. Кто-то был уверен, что автор «Джейн Эйр» – женщина, кто-то – что мужчина. Некоторые критики воспринимали романы «Джейн Эйр», «Грозовой перевал» и «Агнесс Грей» как творения одного автора, выпущенные под разными псевдонимами. При этом большинство критиков отмечали «оригинальность и силу»

© Е. Н. Бессараб, 2011

этих произведений. Кроме того, дискуссии велись относительно правдивости и неправдоподобия историй, изложенных в романах, а также моральности их авторов. Одни критики отмечали «новизну и свежесть, смелость и силу голоса автора» в романах, другие критиковали смелую «до неприличия» подачу романтического и сексуального содержания романа [2]. Например, неизвестный критик в статье журнала «The Spectator» (6 November,1847) назвал «моветоном» невероятное поведение Рочестера, где тот рассказывает историю своей любви наемной гувернантке. Британские критики считали подобные эпизоды вульгарными и неуместными, а американские критики – «пагубно влияющими на добродетель молодых читателей» [25]. Однако другая часть критиков воспринимала роман «Джейн Эйр» как гравственный и правдивый, принимая во внимание «победу разума над чувством» [1, с. 78–79]. Такое разнообразие точек зрения обусловлено различием политических, религиозных и классовых приоритетов периодических изданий, где публиковались рецензии на роман Ш. Бронте. «The Examiner», например, хвалил, а «The Christian Remembrancer» ругал Бронте за индивидуализм и презрение общепринятой морали. Однако большинство критиков сходились во мнении о том, что «Джейн Эйр» – роман, захватывающий внимание читателя и не отпускающий до самого конца. «“Джейн Эйр” настолько меня заинтересовал, что я потратил (или приобрел) целый день на его чтение в самый занятый период», – писал У. М. Теккерей В. С. Уильямсу, приславшему ему в самый разгар работы над романом «Ярмарка тщеславия» копию романа Бронте [21, с. 70]. Известный критик того периода Джордж Генри Льюис обратил внимание на «особую глубину и правдоподобие романа»: «Реальность – глубокая, значительная – главная характеристика этой книги» [14, с. 84]. Он же отметил общий для всех романов Бронте особый психологизм, «соединение внешнего выражения с внутренними переживаниями» [14, с. 86].

Следующий роман Ш. Бронте, «Шерли»(1849) воспринимался критиками более спокойно, чем предыдущий. Отмечалась некая неуклюжесть его построения при довольно правдоподобном изображении йоркширских пейзажей и характеров. Дж. Г. Льюис, авторитетный советчик Ш. Бронте, не воспринял «Шерли» как произведение искусства. В статье для «Edinburgh Review» он назвал его «неинтересным и нехудожественным, с вульгарностью редкой даже для мужчин-авторов» [14, с. 165]. Последний завершенный роман Ш. Бронте, «Виллет»(1853) получил в целом благоприятные отзывы, в некоторой степени обусловленные, по мнению Кристин Александер, знанием и осознанием критиками жизненных перипетий самого автора. Так, Дж. Г. Льюис в статье для «Edinburg Review» назвал книгу «выражением оригинального ума, способного на всевозможные сильные эмоции», «работой изумительной силы» [14, с. 210–211].

В 1850-е гг. все семейство Бронте было в центре внимания критиков и читающей публики, не устававших удивляться наличию яркого таланта у людей с такими трудными судьбами. Работа Э. Гаскелл «The life of Charlotte Bronte» (1857) еще более усилила интерес к «феномену Бронте» и подтвердила мнение о врожденном гении и таланте этой семьи в целом и Шарлотты Бронте, в частности [8]. После успеха и популярности автора «Джейн Эйр» в две последующие декады (1860–70) наблюдалось некое затишье в исследованиях

творчества Ш. Бронте. Было издано несколько статей, темой которых были вопросы авторской субъективности и автобиографичности образов. В своей статье «Charlotte Bronte's Lucy Snowe» в журнале «Harper's Monthly» (Feb.,1866) Сьюзен М. Уорринг называет героиню Ш. Бронте Люси Сноу «героиней, наиболее вобравшей в себя личный опыт автора» [27, 3, с. 631]. Отвергая идею об абсолютной идентичности Люси и самой писательницы, и абсолютной автобиографичности героини, С. М. Уорринг воспринимает героиню как идеального «медиума для выражения авторского опыта и темперамента» [27, 3, с. 631]. Появляются множество биографических исследований о Бронте, самым значительным из которых (после книги Э. Гаскелл), на наш взгляд, является книга Клемента К. Шортера «Charlotte Bronte and her circle»(1896). По словам самого биографа, его работа – это своего рода дополнение книги Элизабет Гаскелл, так как в нее вошла значительная часть переписки и других личных материалов, документов Ш. Бронте, которые не учла в работе ее коллега и современница [22]. Биографический подход к изучению творчества Ш. Бронте во многом стимулировал появление в 1890-х гг. общества Бронте в Хоуорте. В работах биографической школы этого периода основной задачей становятся попытки выявить тот или иной прототип персонажей Бронте (Robert Smith Keating`s Tatler essay(1902); Mrs Ellis H. Cadwick`s `In the footsteps of the Brontes`, 1914), сущность отраженных в романах обстоятельств жизни писательницы и английского общества ее времени, обнаружить истоки сюжетов ее произведений [13; 17. v3, p. 479–482]. Одной из наиболее значимых работ этой школы до сих пор считается книга Херберта Э. Рута «Sources of Charlotte Bronte`s novels: Persons and places» (1935) [31]. При неизменном интересе исследователей к биографическим аспектам творчества семьи Бронте, начиная с 1860х гг., заметна перекомпоновка в интересе к творчеству каждого из членов этой творческой семьи: период огромного интереса к творчеству Шарлотты сменился подъемом интереса к творчеству Эмили Бронте. Справедливым и убедительным кажется суждение современного литературоведа Кристин Александер, которая считает, что причиной роста популярности творчества Эмили стало «ослабление моральных устоев в конце XIX века». В результате то, что воспринималось ранними критиками как «грубое и аморальное», для исследователей 1890-х гг. стало нормальным, а романы Шарлотты Бронте – чересчур степенными и скучноватыми [10, с. 143]. «Джейн Эйр» больше не читают», – отмечала Маргарет Олифент в статье для Блеквудского журнала, – «книгу едва ли можно найти где-либо, кроме старомодных библиотек… она подходит лишь для чтения на отдыхе, как напоминание о прошлых счастливых днях викторианской эпохи» [11, с. 757–758]. Кристин Александер приводит мнение своего неизвестного, но «проницательного» современника, предположившего, что спад интереса к Ш. Бронте, наблюдавшийся в обозначенный период, был своего рода временем переосмысления творчества Ш. Бронте, периодом подготовки к возникновению серьезных научных исследований в конце XIX столетия [1]. Интерес исследователей этого периода фокусируется вокруг личности Ш. Бронте и ее отражения в произведениях писательницы. Совпадают мнения В. Вульф и исследовательницы творчества Бронте Мисс Хемпри Ворд о том, что единственной привлекательной чертой произведений Ш. Бронте является «наполненность романов собственной личностью автора…, сосредоточенного на себе и ограниченного

собой» [18, v 3, с. 69]. В. Вульф отдавала предпочтение Эмили Бронте из-за ее способности быть более объективной в передаче своих чувств в диалоге, действии, что позволяло читателю принимать эти эмоции не благодаря восторженным речам, а благодаря силе драматизма произведения [30, v 3, с. 71].

Начиная с 1940-х гг. количество публикаций о Ш. Бронте стремительно росло. Роман «Джейн Эйр» оставался наиболее исследуемым, но и романы «Шерли» и «Виллет» также получили немало новых трактовок и высоких оценок. К творчеству Ш. Бронте вернулся прежний статус «достойного внимания критики литературного явления». Так, Ричард Чейз («The Brontes: A centennial observance», 1947) впервые обратил внимание на образные структуры в романе «Джейн Эйр» [9, с. 487–506]. Для исследователя большим достижением Бронте было умение «перевести викторианскую социальную ситуацию в мифологические и символические формы» [9]. Женские же образы Бронте Р. Чейз называл «культовыми героинями», своеобразным женским противовесом XIX века мужскому «культовому герою» (Геркулесу, Прометею) [9]. Под влиянием развивающегося феминизма в 1960-х гг. интерес к романам Ш. Бронте значительно возрос. В 1966 г. Р. Б. Мартин назвал роман «Джейн Эйр» первым главным феминистическим романом [16, с. 83]. А включение романа «Джейн Эйр» в антологию профессора Калифорнийского университета, литературного критика и поэтессы Сандры М. Гилберт и профессора университета в Индиане Сьюзен Кубар «Norton Anthology of literature by Women» (1985) лишь подтвердило мнение. Еще одна сторонница феминистической теории Гаятри Спивак (1985) назвала роман «Джейн Эйр» «культовым текстом феминизма» [23]. С тех пор представителями феминистического направления роман Ш. Бронте рассматривался как история о женщине, которая борется за самоопределение в рамках подавляющей системы патриархата. Оппонируя вышеназванным авторам, наша современница Дебра Уоллер в своей статье «Avoiding dangerous sexuality in Jane Eyre» [26] подчеркивает, что, хотя «Джейн Эйр» и называют феминистическим романом, страстный монолог Джейн об идентичности женской и мужской души взывает к равенству только на эмоциональном уровне. Джейн никогда не поднимает вопрос об ограниченном выборе занятий, доступных женщине, ни о своем подчиненном положении, хотя она верит в самоопределение, однако не является «новой женщиной» в достаточной степени, чтобы отвергнуть принятые условности викторианской морали. Эту позицию подтверждают слова самой героини: «Я буду следовать законам данным Богом; санкционированным человеком. Я буду придерживаться принципов, усвоенных в здравом уме, а не в безумии, как сейчас…» [5, с. 314]. Что касается реализации «женского вопроса» в творчестве Ш. Бронте, мнения критиков различных периодов при наличии своих вариаций, все же имеют общий знаменатель. Исследователи XX и XXI веков, как отечественные, так и зарубежные, видят в протесте Джейн Эйр проявление борьбы за права женщины в контексте отстаивания прав человека, в целом.

Влиятельным исследованием творчества Ш. Бронте обозначенного периода была также работа Роберта Хейлмена «Charlotte Bronte`s New Gothic» (1968), в которой автор, рассматривая специфику «готического» в творчестве Ш. Бронте, назвал основной его функцией не стремление «напугать» читателя, а передать

чувство, особенно сексуальное, так, чтобы это было приемлемо для викторианского общества, викторианской морали [11]. Литературоведов XX века (Дж. Прескотта, У. Маршалла, Б. Харди, Л. Десснера) интересуют религиозные аспекты творчества Ш. Бронте. Воспринимая «Джейн Эйр» как религиозный роман, исследователи рассматривают его с точки зрения воплощения в нем провиденциальной эстетики [7, 10, 15, 20]. Так, американский исследователь Джозеф Прескотт (1960), видит в автобиографии Джейн иллюстрацию конца божественного [20]; британская исследовательница Барбара Харди (1964), счастливый финал считает не просто логическим завершением искренней любви, а «божественной волей» [10, с. 28, 68]; а Р. Б. Мартин, подтверждая религиозный характер «Джейн Эйр», определяет его как произведение, в котором «усовершенствованный герой и героиня становятся микрокосмом человеческого стремления к христианскому вознаграждению» [16, с. 81]. Для Лоуренса Десснера «Джейн Эйр» – роман, выражающий непоколебимую веру в божественную справедливость, веру, которой уже нет в «Шерли» и «Виллете» [7, с.79]. Воспринимая книгу Ш. Бронте как историю возрастающего осознания Джейн роли провидения в ее жизни (Дж. Бити), исследователи выводят из содержательной структуры «Джейн Эйр» следующую философскую концепцию: «Бог помогает тем, кто с терпением, самопожертвованием, самоуважением, усердно трудясь, помогает сам себе» (Т. Вергиш) [4, с. 624, 651; 24, с. 60].

С 1940-х по 1970-е гг. в изучении творчества Бронте преобладают новые подходы, сторонники которых исследовали формальные характеристики текстов и предостерегали апологетов биографического подхода от ошибочного восприятия текста лишь как «выяснения того, что хотел сказать автор» [1, с. 147]. Так, многие критики указанного периода отошли от биографического метода и направили свои усилия на изучение романов Ш. Бронте как текстов вне каких-либо экстралингвистических факторов. В 1970-х гг. интерес к творчеству Бронте не угасает, но происходит переоценка мнений. Большинство критиков, включая феминистскую школу, ставят под сомнение незыблемость метода «прояснения смысла» произведения путем выявления формальных черт и структур текста. С 80-х гг. все больше литературоведов соглашаются с мнением о невозможности отделять внутреннюю структуру текста от внешнего контекста, в котором создавалось это произведение, этот текст.

Литературоведению последних 20 лет XX столетия присущ интерес к разнообразным аспектам творчества Ш. Бронте. Появилось множество работ, посвященных многоаспектному рассмотрению творчества Ш. Бронте (У. Джерин, Т. Дж. Уиннифрит, М. Эллот, Дж. Баркер и другие). Внимание уделялось поэтике романов писательницы, языку, особенностям художественного мира Бронте (Э. Макнилз, В. Г. Майер, К. Тиллотсон, Кр. Александер). Современных исследователей интересуют особенности поэтики романа «Джейн Эйр», в частности характер образности (Эрин Уэллс «Fighting back», 1993, Мэри Швинген «Natural Imagery in Jane Eyre», 1994, Марк Джексон «Passion, contradiction and imagery in Charlotte Bronte's Jane Eyre», 1994). Одной из широко обсуждаемых современными литературоведами тем романа является тема страсти, чувства Джейн Эйр. Как и большинство исследователей, Уэнди Уон называет главной функцией образов природы и стихий у Бронте акцентирование эмоциональных состояний и

психологических характеристик героини и рассматривает в своей статье «Images of passion in Jane Eyre» [29] образы-символы, которые писательница использует для передачи чувств героини. Особый интерес для исследователя представляет образ огня, который ассоциируется с эмоциями Джейн и проходит как сквозной образ через весь роман. Другая исследовательница, Эрин Уэллс, выделяет анималистическую образность, которую Ш. Бронте использует для описания «нецивилизованных» проявлений личности, в основном, Джейн. В доме тетки юную Джейн называют не иначе как «a rat», «a mad cat» за ее эмоциональную несдержанность и нетерпимость к несправедливости [28]. А для Марка Джексона наиболее ярким оказывается образ корабля, качающегося на волнах, который символизирует внутренние колебания Джейн относительно выбора между чувством и благоразумием [12].

Творчество Ш. Бронте интересно сегодня литературоведам разных направлений. Так, структуралисты изначально мало интересовались работами Ш. Бронте, считая их «бесформенными» по сравнению с романом ее сестры Эмили, который, как им казалось, обладал четкой целостной структурой. Однако более поздние апологеты этой школы (Роберт Мартин, Граф Низ, Венди Крейк) находят в творчестве Ш. Бронте много интересного. Они выделяют бинарные оппозиции образов в романах Ш. Бронте, пары, подчеркивающие постоянное пребывание центрального персонажа в состоянии конфликта: огонь-вода, красное и белое, Рочестер и Сент-Джон, Риды и Риверсы, Элен и Берта и т.д. Источником этих оппозиций структуралистка 70-х гг. Синтия А. Линдер называла поэтику романтизма. Рассматривая известные оппозиции в «Джейн Эйр» с точки зрения мифологизма, Роберт Хайлмен трактует образ восходящей луны как ключевой в бронтевской разработке «конфликта между разумом-суждением-здравым смыслом и чувством-воображением-интуицией», обозначая ситуацию, с которой столкнулась Джейн в ходе своего психологического развития. Эта оппозиция, выраженная характерными для Бронте средствами, распознается через архетипичные образы бога солнца и «Белой богини» луны [11]. Один из немногих структуралистов, продолжавших изучение творчества Ш. Бронте в 1990-х гг. – Джером Бити – с убежденностью пытается доказать, что если при анализе текста не исключать внетекстовые вопросы (биографию автора, историко-культурный контекст), то трактовки романа неизбежно отклоняются от текстуальной направленности в сторону экстратекстуального опыта [4]. Популярны тексто-ориентированные психоаналитические работы по творчеству Ш. Бронте, не принимающие во внимание социально-политический контекст их создания. Роберт Колби, например, отмечал выражение инстинктивных страстей в романе «Виллет» через символы сна и предвосхищение модернистской техники потока сознания [6].

Важным и новым аспектом творчества Ш. Бронте, привлекшим внимание исследователей, являются ранние произведения писательницы, увидевшие свет уже в нашем столетии. Впервые о существовании юношеских работ писательницы сообщила первый биограф Ш. Бронте, ее современница, коллега и подруга Э. Гаскелл. Как упоминалось ранее, работа Э. Гаскелл – биографическое повествование, содержащее материалы переписки Ш. Бронте и биографическую информацию о ней, собранную автором книги после смерти писательницы. Именно

из цитируемых автором книги писем Бронте мы узнаем о факте написания детьми Бронте историй о приключениях 12-ти «отважных» путешественников, позже завоевателей новых земель. Из переписки писательницы становится известно о неспособности Ш. Бронте совладать с «игрой множества красок и оттенков» ее воображения, а позже – об исчерпанности юношеской тематики и смене писательницей направленности своего творчества (о переходе от романтического к реалистическому способу изображения действительности) [8]. Уточняя и корректируя информацию, изложенную в книге Э. Гаскелл, второй биограф Ш. Бронте, К. К. Шортер, подчеркивает, что рукописей ранних произведений писательницы было в два раза больше, чем обозначила Э. Гаскелл. Далее биограф предлагает примерный перечень тех буклетов – крошечных рукописей, которые стали результатом творчества детей Бронте, их даты написания, и о чрезмерном увлечении юной Шарлоттой образом герцога Веллингтона [22]. Первым литературоведческим исследованием юношеского литературного наследия Ш. Бронте стала книга современного литературоведа профессора университа of New South Wales, члена Австралийской Академии гуманитарных наук Кристин Александер (1983, 1985) [1]. Ориентированная на новизну и сложность материала, книга включает в себя несколько разделов, посвященных прояснению основных событий и взаимосвязи персонажей в раннем творчестве Ш. Бронте. Данная работа помогает исследователю юношеских работ «juvenilia» Ш. Бронте, не знакомому с ними, понять «кто есть кто» и «что происходит в произведении», вводит в мир юношеского творчества писательницы.

В конце XX столетия опубликовано несколько сборников, в состав которых вошли отредактированные их издателями несколько наиболее удачных ранних историй Ш. Бронте. Среди них «Мина Лоури»(1838), «Генри Гастингс»(1939) и другие. Одним из современных редакторов ранних произведений Ш. Бронте является и вышеупомянутая исследовательница Кр. Александер [1]. Она же на данный момент является практически единственным зарубежным литературоведом, фундаментально исследующим творчество Ш. Бронте. В целом, ориентируясь на изучение раннего творчества англоязычных авторов XIX века, К. Александер в своей книге «The Oxford companion to the Brontes» (2006), созданной в сотрудничестве с британской исследовательницей, Вице-Президентом Общества Бронте Маргарет Смит, приводит факты о разнообразных аспектах жизни и творчества семьи Бронте [2]. Эта книга является фундаментальной энциклопедией о жизни и творчестве Ш. Бронте и ее семьи.

Анализ литературоведческих исследований творчества Ш. Бронте убеждает в наличии разнообразия методов и аспектов, хотя, как и прежде, доминирует биографический подход. Но если критиков XIX века привлекала тайна личности автора романа «Джейн Эйр», предпосылки формирования ее таланта и автобиографизм романов Ш. Бронте, система ценностей ее героев (героинь) и отражение жизни общества в произведениях писательницы, то литературоведов XX столетия в большей мере интересуют вопросы поэтики, метода и жанра ее романов. Литературоведы XXI века уделяют внимание вопросам гендерных отношений в романах Ш. Бронте и изучению «феномена сестер Бронте» в целом. Писательница воспринимается как создатель «нового типа» героини, ее «демократической»

разновидности – сильной, волевой, способной постоять за себя и заявляющей о гендерном равенстве прав на чувства, мысли и общественную деятельность. При всем многообразии аспектов изучения творчества Ш. Бронте и ранними критиками, и современными литературоведами начальный этап творчества английской романистки пока остается малоизученной областью как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении.

Библиографические ссылки

1. Alexander Christine. The early writings of Charlotte Bronte/ Chr. Alexander. – Cr.Br., Billing & Sons Ltd., Worchester, 1983.
2. Alexander Christine and Smith Margaret. The Oxford companion to the Brontes/ Chr. Alexander, M. Smith. – Oxford: University press, 2006. – P. 143, 147.
3. Azim Firdous. The Colonial Rise of the Novel/Firdous Azim. – Publisher: Routledge. – New York, 1993. – Page Number: iii.
4. Beaty Jerom. Jane Eyre and genre/ J. Beaty.– P. 624, 651.
5. Bronte. Ch. Jane Eyre. – Lnd: Penguin popular classic – P. 314.
6. Colbey R.A. Villette and the Life of the Mind/Robert A. Colby. – Modern Language Association.- Vol.75, No.4 (Sep., 1960), pp.410-419//http://www.jstor.org/ stable/460603/
7. Dessner Lawrence. The homely web of truth: A study of Ch. Bronte's novels/ Lawrence Dessner//The Hague: Morton, 1975. – P. 79.
8. Gaskell E. The life of Charlotte Bronte/Gaskel E. – London: Smith, Elder & Co., 1857. – 2 volumes.
9. Chase R. The Brontes: A centennial observance/R. Chase//Kenyon Review, 9 – 1947, 487-506.
10. Hardy T. Jane Eyre. Notes on English Literature Series/T. Hardy//Oxford: Basil Blackwel1, 1964. – P.68, 29.
11. Heilman R.B. Charlotte Bronte's 'New' Gothic. From Jane Austen to Joseph Conrad. [Ed. R.C. Rathburn and M. Steinmann, Jr.]/R.B. Heilman. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1958.
12. Jackson M. Passion, contradiction and imagery in Charlotte Bronte 's Jane Eyre/Mark Jackson. – Brown University, 1994//http://www.victorianweb.org/ authors/bronte/cbronte/73contra.html
13. Keating Robert Smith. Tatler essay / R.S. Keating. – 1902.
14. Lewes George Henry. Currer Bell’s Shirley. - Edinburgh Review, 91 (Jan. 1850), 153–173/G.H. Lewes//Allot, P.84; 86; 165; 210-211.
15. Marshall William. The world of the Victorian novel/William Marshall. – London: Thomas Yoseloff, 1967. – P.130, 158.
16. Martin R.B. The accents of persuasion: Charlotte Bronte's novels/R.B. Martin. – London: Faber, 1966. – P.81, 83.
17. Mrs Ellis H. Chadwick. In the footsteps of the Brontes/E.H. Chadwick. – Haskell House Publishers, 1971 – 502p.
18. Mrs Humphry Ward. Introduction/H. Ward//E. Bronte. Wuthering Heights. – Haworth, 1900.
19. Oliphant Margaret //Blackwood`s, June, 1883 – P.757-8.
20. Prescott Joseph. Jane Eyre: A romantic exemplum with a difference/J.Prescott. – Detroit: Wayne State Univ. Press, 1960
21. Jane Eyre: An autobiography / unanimous author // The Christian Remembrancer, 1848 [Электр. ресурс] // http://www.archive.org/stream/christianrememb24scotgoog#page/n404/mode/2up
22. Shorter C.K. Charlotte Bronte and her circle. [Second edition completing fifth thousand]/C.K. Shorter. – Hodder & Stoughton, 1896.
23. Spivak Gayatri. 3 women`s texts and on critique of Imperalism. An essay/G. Spivak//Critical Inquiry, 12, 1985 – P.511.
24. Varguish Thomas. The providential aesthetic in Victorian fiction/T. Varguish. – Univ. press of Virginia; Charlottesville, 1985 – P.60.
25. Victory of mind over matter…reason over feeling/unanimous author//The Spectator-6 November,1847.

26. 26.Waller Debra G. Avoiding dangerous sexuality in Jane Eyre/D.G. Waller - Leeds Metropolitan University, UK [Электр. ресурс]//http://www.victorianweb.org/authors/bronte/cbronte/waller4.html
27. Waring Susan M. Charlotte Brontë's Lucy Snow /S.M. Waring//Harper's New Monthly Magazine, 32: 189 (Feb. 1866). - P. 368–372
28. Wells Erin. Strength in times of sorrow/Erin Wells [Электронный ресурс]. – 1993//http://www.victorianweb.org/authors/bronte/cbronte/61brnt19.html
29. Wendy Vaughon. Images of passion in Jane Eyre/W. Vaughon/. - Brown University, 1993//http://www.victorianweb.org/authors/bronte/cbronte/61brnt2.html
30. Woolf Virginia. Jane Eyre and Wuthgering Heights. [An essay]/V.Woolf// McNees, 3.69; 3.71.
31. Wroot Herbert E. Sources of Charlotte Bronte`s novels: Persons and places/H. Wroot//Publications of the Bronte Society, suppl. to vol.8 (4), 1935.

Надійшла до редколегії 21.04.2011

УДК 811.11'38

І. С. Білоконенко
м. Дніпропетровськ

ПОЕТ У ПРИДВОРНІЙ КУЛЬТУРІ АНГЛІЇ ЄЛИЗАВЕТИНСЬКОЇ ЕПОХИ

Проаналізовано причини появи і рольовий статус поета «нового типу», розвиток національних жанрових традицій, художня значимість для єлизаветинського періоду творчості Ф. Сідні й Е. Спенсера.

Ключові слова: Відродження, єлизаветинська епоха, придворна культура, сонет, Ф. Сідні, Е. Спенсер.

Проанализированы причины появления и ролевой статус поэта «нового типа», развитие национальных жанровых традиций, художественная значимость для елизаветинского периода творчества Ф. Сидни и Е. Спенсера.

Ключевые слова: Возрождение, елизаветинская эпоха, придворная культура, сонет, Ф. Сидни, Е. Спенсер.

The author analyzed the causes of the status and role of the poet of a "new type", the development of national traditions of the genre, the artistic relevance of creativity F. Sidney and E. Spencer to the Elizabethan period.

Key words: Renaissance, Elizabethan epoch, Elizabethan court culture, sonnet, F. Sydney, E. Spencer.

Єлизаветинська епоха вважається одним з найцікавіших періодів в історії Англії. Поширення дипломатичний зв'язків Англії з країнами континенту у зв'язку з Реформацією сприяло проникненню в її культуру ренесансних ідей і затребувало їхніх досягнень. Завдяки цим рушійним процесам в Англії з'явився придворний «нового типу», людина, яка відповідала високим стандартам освіченого суспільства періоду Відродження. Двір Єлизавети I став центром гуманістичної культури. У працях вітчизняних і зарубіжних англістів існує стійка тенденція до розкриття ролі митця у придворній культурі Англії (Л. Асланов, І. Бурова, Б. Віппер, Д. Грін, О. Дмитрієва, М. Попова, Л. Привалова, А. Савченко, Д. Соколов. М. Шаповалова, A. Kent Hieatt, I. Daniel та інш.). Разом з тим визначення ролі поета єлизаветинської епохи поки що потребує подальшого систематичного вивчення. Аналіз цього процесу в руслі вітчизняної наукової традиції, який передбачає розгляд творчості

© І. С. Білоконенко, 2011

ряду визначних митців слова в аспекті спадковості і новаторства, дозволив би доповнити наше уявлення про їхню роль у розвитку англійської поезії, сприяв би формуванню концепції жанрів літератури Відродження. Серед важливих питань цієї епохи виділяються наступні: «проблема статусу влади, проблема співвідношення влади і суспільства, протистояння королівського двору і країни, проблема релігійного конфлікту, проблема національної самосвідомості і культурного самовизначення. Цей список не вичерпує соціокультурного життя Англії XVI століття, але дає певні орієнтири при спробах інтерпретувати художні тексти» [4, с. 27–28] (тут і далі переклад наш – *І. Б.*). Процес становлення імперії в Англії, який визначав час правління Єлизавети I, сприяв формуванню суспільної думки, що творчість митця повинна слугувати інтересам монарха, держави і нації. Д. Соколов стверджує, що «…придворна культура не мала пріоритети в історичному контексті розвитку держави, в порівнянні з іншими культурними системами, але вона висувалася владою на роль домінуючої» [4, с. 40]. Придворна поезія визначила рольовий статус поета, який з людини, що розважає двір, стає особою, що здатна гідно представляти королеву і країну.

В Англії уявлення про благородство завжди було традиційним, хоча воно і змінилося під впливом ренесансної теорії. Людина Відродження – це не лише знатне походження, але й реальні чесноти, заслуги перед державою, освіта, талант: «У єлизаветинську епоху англійський двір став одним з найбільш пишних в Європі, але його блиск виявлявся не в розкоші королівських резиденцій, а надзвичайно інтенсивному культурному та інтелектуальному житті» [3, с. 226]. Вимоги до придворної аристократії були підняті на високий рівень. Необхідною умовою стала «універсальність» ренесансної людини. За приклад стала сама Єлизавета I, вихована видатним педагогом Р. Ешемом, яка мала ґрунтовні знанням з філософії, історії, писала вірші і музику, володіла латинською, грецькою, французькою, італійською, німецькою й іншими мовами. Таких же високих стандартів королева очікувала і від оточуючих. Придворні Єлизавети I були науковцями, філософами, поетами, вправними у риториці; володіли кількома іноземними мовами, що дозволяло їм читати в оригіналі французьку, іспанську й італійську літературу. Тож вони мали вплив при королівському дворі не лише завдяки своєму аристократичному походженню, але й внаслідок розуму, таланту, працьовитості. Придворні прагнули відповідати ідеалу людини, описаному Б. Кастільоне у трактаті «Придворний», у якому, зокрема, зазначалося, що вміння писати вірші є обов'язковим. Це призвело до появи письменників-професіоналів, задля потреб котрих почав поширюватися ринок друкованої продукції. «Нові» автори здебільшого мали не дворянське походження. Це був середній клас – люди з високим рівнем освіти, які орієнтувалися на друк і реалізацію власної літературної продукції: «Придворна рукописна поезія становила з владою єдине ціле… А можливості друкованих текстів змусили владу розмежувати авторитет влади й авторитет автора» [4, с. 81]. Частину повноважень, які раніше належали владі, – визначення жанру, тематики, проблематики, цільової аудиторії тощо – необхідно було передати автору. Тому в історії англійської літератури поняття «авторства» почало розвиватися саме в єлизаветинський період: з'являється національний автор, якого знають, читають і поважають у суспільстві.

Існують різні концепції авторства в англійській літературі другої половині XVI ст. Зокрема, Д. Соколов згадує теорію Р. Хелджерсона, який пропонує виділяти три типи авторів: «придворні непрофесіонали, професійні драматурги (які відповідали придворним поетам, котрі не бажали друкувати свої твори) і поети-лауреати (такі як, наприклад, Е. Спенсер і Б. Джонсон), для яких написання поезій було обов'язком, а не розвагою» [4, с. 82]. Письменники-професіонали орієнтувалися саме на придворну літературу, і це був спосіб змінити їхній матеріальний стан. Вони намагалися в усьому відповідати придворним культурним нормам, присвячували свої твори королеві, пропагували цінності влади, робили королівський двір привабливим для нації, а їхні твори, у свою чергу, були відкритими для суспільної інтерпретації. Королівський двір, безперечно, впливав на форми літературної творчості (серед яких найвизначнішими стали саме поезія і драма) і на стиль, яким мала послуговуватися освічена еліта. Поезія Англії цього часу розвивалася придворними поетами і знатного походження – Томасом Ваєтом, графом Серрі, Філіпом Сідні, – і сином бідного кравця, секретарем графа Лестера (Роберта Дадла, фаворита королеви) Едмундом Спенсером.

Поширення гуманістичних поглядів на людину і навколишній світ, ствердження норм розвитку світської культури поступово ставали ознакою епохи Єлизавети I. Принцип гуманізму, як права людини на життя, здоров'я, особисту волю, на охорону честі і репутації, недоторканість тощо, виступав як базовий. Гуманістичні ідеали Англії складалися в цілісний світогляд: в них «…органічно переплiталися основи християнського віровчення, язичницька мудрість і світські підходи в різних галузях знання. В центрі уваги гуманістів стояло «земне царство людини», образ творця власної долі. Антропоцентризм став характерною рисою ренесансної культури. Вона стверджувала велич людини, силу її розуму і волі, високе призначення у світі» [3, с. 4]. Як зазначають науковці, основою системи гуманістичних знань єлизаветинської епохи стала моральна філософія [3, с. 45]. В її рамках чітко визначалася лінія світської етики, де розглядалися проблеми гідності людини, заснованої не на знатному походженні або багатстві, а на високих моральних якостях, здатності до самовдосконалення, працьовитості, освіті, творчості, вольовій активності. Однією з перших була поетика, яка осмислювала й залучала канони і формувала нову поезію: поетика обґрунтовувала нові естетичні принципи. Митці єлизаветинського часу, пропагуючи гуманістичні принципи, викладали в університетах риторику, поетику, моральну філософію. Саме завдяки їх зусиллям гуманізм й отримував все вищий статус у суспільстві.

У поширенні нових гуманістичних ідеалів і цінностей, в утвердженні нового розуміння особистості, здатної до вільного саморозвитку, як і нового погляду на світ, важливу роль зіграли переклади давніх авторів, орієнтація на їхні досягнення. Гуманісти не лише зберігали і вивчали древні рукописи, пам'ятки мистецтва, вони вважали себе прямими спадкоємцями античної культури з її зміненим ставленням до життя. Видання нової літератури, збільшення публікацій національною мовою, поява публіцистики й іншої друкованої продукції також вплинули на поширення освіти не лише серед заможних громадян, а й середнього класу. Ренесансна література, потрапивши в поле зору читача, ставала відкритою для загальної інтерпретації. Таким чином вона пропагувати цінності придворної культури.

Розквіт англійської поезії дослідниками пов'язується з творчістю Філіпа Сідні, який в очах освіченого суспільства став новатором у поезії й теорії літератури. Він доводив, що для пропаганди високих моральних ідеалів поет більш придатний, ніж філософ-мораліст або історик. Митець виступив як теоретик літератури у трактаті «Захист поезії», котрий став маніфестом гуртка «Ареопагіт». Трактат було створено як відповідь на пуританські памфлети, що засуджували «легковажну поезію». Поет переконував, що література має високе призначення виховувати високоморальну особистість, допомагає досягти духовної досконалості. Митець слова може завдяки своїй фантазії вільно описати читачам образ ідеальної людини, якою може бути кожен. Думки Ф. Сідні про призначення поезії були сприйняті кращими літераторами тієї пори: Е. Спенсером, У. Шекспіром, Б. Джонсоном: «Він заклав традицію, що визначала особистість єлизаветинської літератури, котра твориться поетами з високими етичними ідеалами, але без обивательського моралізму» [3, с. 229]. В цьому плані показовим є цикл «Астрофіл і Стела». Ліричний герой циклу не отримує очікуваного щастя в коханні, але муки і випробування показують йому шлях до моральної досконалості, а справжня любов відкриває істинну красу і дає сили для нових звершень як для суспільства, так і для себе. Ф. Сідні довів свою відданість високим моральним ідеалам не лише творами, а й власним життям: він загинув на полі бою і був визнаний національним героєм.

Новою ренесансною особистістю сучасниками називався саме Е. Спенсер, який досяг багато чого в житті завдяки виключно особистим талантам і який був унаочненням вільного розвитку нового митця. Поет любив усе благородне, чисте і добре, захоплювався моральної красою: «Справедливість, помірність, істина для нього не пусті слова, а реальність, якій він відданий. Він упевнений, що зовнішня краса виникає з краси душевної, і за це любив її» [1, с. 44]. У 1579 році поет закінчив курс університету й отримав доступ до королівського двору, де почав користуватися заступництвом королеви. Тривалий час він не міг отримати заслуженого статусу при дворі, але продовжував писати вірші та поеми, поступово здобувши популярність. Як придворний поет, він присвятив Єлизаветі I одну з найвідоміших своїх поем «Королева фей», чим змінив ставлення до себе при дворі і покращив свій матеріальний стан. Та тільки в кінця життя він отримав від королеви пенсію в 50 фунтів стерлінгів за поему «Королева фей», а останні роки життя провів у своєму ірландському маєтку.

Надзвичайно красивою є присвята королеві у кращому циклі сонетів про кохання Е. Спенсера «Amoretti». У сонеті LXXIV автор захоплюється ім'ям «Єлизавета» і говорить, що ці *happy letters* з волі майстрині-долі були складені саме в таку комбінацію. У першій строфі поет не називає це ім'я, але пояснює, що воно тричі зробило його щасливим, тричі благословило: *three times thrice happy hath me made*. Ці благословення – життя, здоров'я і сила (від матері); гідне суспільне становище, повага і слава (від королеви); щастя і кохання (від Леді):

The first my being to me gave by kind,
From mother's womb deriv'd by due descent,
The second is my sovereign Queen most kind,
That honour and large riches to me lent.
The third my love, my life's last ornament,
By whom my spirit out of dust was raised (6, LXXIV).

Поет звеличує найдорожчих для себе Єлизавет: для нього вони є символом життя, успіху і щастя. З ніжністю автор говорить про матір, з повагою і вдячністю − про королеву, з любов'ю − про Леді, бажаючи їм вічного життя: *Ye three Elizabeths forever live, / That three such graces did unto me give* (6, LXXIV). Сонет став блискучим поетичним твором, який ще раз продемонстрував сутність ставлення Е. Спенсера до Єлизавети І, яка була для поета такою ж дорогою людиною, як матір і кохана дружина.

Для поетів-єлизаветинців наближення персонажів до реальності було основою представлення соціально-естетичної дійсності. Традиційно придворна поезія орієнтувалася на стосунки між чоловіками і жінками: чоловіки-поети присвячували свої твори жінкам. Але єлизаветинська лірика характеризується змінами в розумінні образу коханої, яка вже не сприймається лише як «небесне» створіння; а наділяється і суто людськими, звичними характеристиками. По-іншому подаються і стосунки між закоханими. Рання середньовічна ренесансна лірика говорила про Даму як про втілення недосяжності й суворості, а штучність платонічного обожнення жінки позбавляла її будь-якої реальності. У творах єлизаветинців ставлення до Дами значно наблизилося до реальних життєвих ситуацій. Зокрема, у згадуваному вище циклі Е. Спенсера «Amoretti» фігура коханої «переходить» із сонета в сонет, стверджуючи незмінність почуттів поета. На перший план автор виносить розкриття душевних страждань і радощів кохання, свої сумніви і вагання. Завдяки цьому створюється різнобічно розвинута психологічна основа сонета, де крізь монотонність трактування теми кохання споглядаються справжні хвилювання і пережиті муки. В образах сонетарію Е. Спенсер спробував максимально наблизити образ Леді до реального переосмислення ролі жінки в його житті. Це дозволяло автору, як і іншим поетам-єлизаветинцям, відходити від канонів і створювати нову поетичну традицію. Благородство, ґрунтовність у визначенні художньої мети, серйозність у поданні образів своїх творів доводили, що моральні чесноти – основа творчого шляху Е. Спенсера. На цьому шляху для поета моральною основою було і християнство, яке відкривало нові кордони у сприйняті людини. Об'єднане з духом свободи, збагачене гуманістичними ідеями, християнство давало можливість по-іншому сприймати людину. Митці Відродження піддавали критиці релігійну ідею «гріховності» людини, її тіла, пристрастей і прагнень, але поняття духовної чистоти, добра, самопожертви і любові ніколи не були за межами мистецтва будь-якого періоду. У сонеті LXVIII циклу «Amoretti», присвяченому Святу Воскресіння Ісуса Христа, Е. Спенсер говорить саме про любов Бога до людей: *So let us love, like as we ought, / Love is the lesson which the Lord us taugh*t (6, LXVIII). Поет упевнений, що, усвідомлюючи жертву Спасителя, люди зрозуміють цінність любові й очищення від гріха, вони будуть готові слідувати вченню Ісуса Христа. Автор упевнений, що вартість такого дорогого викупу не тільки у спокуті гріхів людей: цією жертвою Бог відкрив шлях любові до ближнього свого. Використано алюзію (*love is the lesson which the Lord us taught*) до Євангеліє від Іоанна: «Це заповідь моя, любіть один одного, як Я полюбив вас» (Євангеліє від Іоанна, 15:12). Тематично твір відрізняється від інших сонетів циклу: він представляє собою загальнолюдські міркування поета про жертву, принесену Ісусом заради людей, про подяку Спасителю, про необхідність жити за Божими законами і любити людей. Очевидно,

що автор глибоко віруюча людина і що це його щирі думки. Завдяки творчості Ф. Сідні й Е. Спенсера в Англії відбувається свого роду якісний поетичний вибух. Образи, представлені ними в сонетах і яскравих поемах, були в значній мірі гуманістичними проповідями людських почуттів, життєдайної сили природи, глибоких філософських роздумів про гармонію світу. А літературні спадкоємці Ф. Сідні й Е. Спенсера – К. Марло, У. Шекспір, У. Релі − привнесли в ліричну поезію небувалу доти розкутість, чуттєвість, свободу в зображенні емоцій і пристрастей. Проповідувалася вільна людина, яка стояла в центрі світогляду гуманістів.

Індивідуалізм, що лежав в основі світогляду придворних поетів, був у прямій протилежності до феодального корпоративного світогляду. Ідеалізованим вираженням раннього індивідуалізму було утвердження цінності окремої людської особи: «Універсальна гуманістична ідея, що повинна впливати на життя людини, полягала у формуванні вільної людини у вільній республіці» [5, с. 10]. Ця ідея мала, безперечно, прогресивне значення: Але «гуманісти двору були зустрінуті з необхідною умовою, що вони використовуватимуть свій дар і забудуть свої ідеали, що вони відмовляться від своїх інтернаціональних, міфологічних імпульсів і стануть співцями турнірів, полювання і любовного флірту» [5, с. 14]. Цей світогляд приховував у собі схильність до ствердження особистого успіху, до самореалізації за будь-яку ціну. Така ідея була «зручною» для правлячого монарха: королева могла спиратися у своїй політиці на сильних прогресивних людей, без участі нижчих класів: «Багато часу пройшло, поки гуманістична програма була асимільована у Франції й Англії та інших країнах за Альпами, де монархічні правила вже встановили, що гуманістичні цінності підкорилися конкуруючим ідеалам двору» [5, с. 11]. Д. Явіч стверджує, що зв’язок між двором і поезією існував як «прохідні двері», хоча єлизаветинці продовжували вірити в ідеальний двір і що поети дійсно можуть підпорядковуватися авторитету двору, щоб підтверджувати своє мистецтво. Тож митцям доводилося модифікувати свої цінності, щоб вони відповідали Єлизаветинському двору.

Отже, Єлизаветинська епоха – один з найцікавіших і неоднозначних періодів в історії Англії. У країні сформувався тип «нового» придворного, який відповідав високим стандартам суспільства епохи Відродження. Поступово формується суспільна думка, що творчість митця може і повинна слугувати інтересам монарха, держави, нації. Придворний поет – це не стільки знатне походження, скільки чесноти, заслуги перед державою, освіта, розум, талант, працьовитість. Саме поетика обґрунтовувала нові естетичні принципи, а можливість друкувати тексти змусила владу розмежувати авторитет влади і автора, віддавши частину повноважень саме автору. Тому в історії англійської літератури поняття «авторства» розвивається саме в єлизаветинський період. Новатором у поезії і теорії літератури став Ф. Сідні, який пропагував високі моральні ідеали, що забезпечило митцю почесне місце серед тогочасних поетів. Новою ренесансною особистістю визнається й Е. Спенсер, який багато досяг в житті завдяки виключно особистим талантам. Поет також захоплювався моральної красою людини Відродження, стверджував її велич, силу розуму, високе призначення у світі.

Для поезії взагалі характерне вираження природи людини через любовні стосунки і переживання. Саме у способах переосмислення традиції найяскравіше виявлялася індивідуальність кожного англійського поета XVI ст. Єлизаветинська лірика характеризується змінами в розумінні сутності кохання й образу коханої жінки. Митці також розвивали жанрові традиції античної літератури, модернізували їх за рахунок національних елементів, адаптували до власних художніх задач. Це знайшло своє яскраве вираження у «спенсерівській» і «шекспірівській» формах сонета. Ренесансна поезія стала відкритою для загальної інтерпретації, пропагувала цінності придворної культури і була їй відданою. Тому яскраві й естетично значимі твори поетів-єлизаветинців ґрунтовно вплинули на подальший розвиток англійської поезії, залишившись на століття мистецьким еталоном.

Бібліографічні посилання

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: автореф. дис. ... доктора филологических наук: 10.01.03 / Ирина Игоревна Бурова. – Санкт-Петербург, 2008. – 46 с.
2. Грин Д. Р. История Англии и английского народа [пер. с англ. – 2-ое изд., испр. и доп] / Д. Р. Грин. – М.: Кучково поле; Гиперборея, 2007. – 888 с.
3. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения / [Л. М. Брагина, О. И. Варьяш, В. М. Володарский и др.]; Под ред. Л. М. Брагиной. – М.: Высш. шк., 1999. – 479 с.
4. Соколов Д. А. Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения / Д. А. Соколов. – СПб. Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 326 с.
5. Iavitch Daniel. Poetry and Courtliness in Renaissance England., 1976. – 118 с.
6. Spenser Edmund. «Amoretti»: [Електронний ресурс] / E. Spenser. − Режим доступу: http://theotherpages:org/poems/spenser1.htm1.

Надійшла до редколегії 16.05.11

УДК 821.16.09’06-005.2

Л. О. Брега

м. Дніпропетровськ

ҐЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ПОСТМОДЕРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ

Проаналізовано дослідження за ґендерним аспектом української постмодерністської літератури в сучасному літературознавстві, коротко охарактеризований стиль жіночої прози.

Ключові слова: жіноча проза, героїня нового часу, стиль жіночого тексту, ґендер.

Проанализированы исследования по гендерному аспекту украинской постмодернистской литературы в современном литературоведении, кратко охарактеризован стиль женской прозы.

Ключевые слова: женская проза, героиня нового времени, стиль женского текста, гендер.

We exposed and analyzed researches of gender subjects in the postmodern Ukrainian literature and in the female prose which was published last ten years. Stile of female prose was described also.

Key words: female prose, heroine of modern time, stile of female text, gender.

Розпочинаючи розмову про сучасний стан дослідження ґендерної проблематики, хочеться згадати про літературу 20-х рр. минулого століття, яка має опосередковане значення для сучасного стану ґендерної проблематики, але від того не менш значимими підвалинами для сьогоднішнього ґендерного дискурсу.

© Л. О. Брега, 2011

Літературно-художній, критичний та публіцистичний журнал-щомісячник «Українська хата» (виходив протягом п'яти років до 1914), оголошуючи свої завдання, писав: «По змозі йтимемо назустріч потребам українського жіноцтва, що може бути позитивною культурною силою, а через своє безправ'я і несвідомість занедбаного і одкинутого в найтемніший куток життя» [14, с. 2]. Письменники-чоловіки того часу, лояльно зазначали, що серед жінок у літературі менше нездар. В підтвердження М. Сріблянський, якого багато цитує у своїх дослідженнях літературознавець Соломія Павличко, казав: «Жінки очищують повітря нашого мистецтва і дають великий зміст літературі, навіть позначають новий напрям…» [3, с. 161]. Тобто ще тоді створювалася ціла низка нових образів тогочасної жінки Ольгою Кобилянською, Лесею Українкою, Христею Алчевською, Галиною Журбою, саме їхня творчість стала своєрідним поштовхом створення нового напряму в літературі 90-х вже кінця ХХ ст., з отриманням України статусу незалежної держави. Втім, як пише О. Забужко в есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української гендерної міфології», «колоніалізм не скасовується з прийняттям Декларації Незалежності» [2, с. 190]. І далі «Українська культура всередині себе, в своїй ґендерній структурі, й далі залишається – колоніальною» [2, с. 193]. Це було написано у 2001-му. Чи багато змінилося? До речі, твір самої Забужко «Польові дослідження…» багато з тих, хто сприйняв його загалом позитивно, засудив за «нежіночу» мову. Тобто у свідомості реципієнтів існує чіткий стереотип, що лайка може звучати лише з чоловічих вуст, це навіть є їхньою перевагою. «Агресія, як і мовні засоби її передачі – бачаться прерогативою чоловіків» [1, с. 293]. Тож виходить, що те, що для чоловічої прози є зрілістю й давно очікуваною свободою, в творах жінок може сприйматися як компрометація поняття жіночності. Ось, наприклад, 1996 рік; Ростислав Семків вважає, що «патріархальний світ для опанування себе вимагає авторитарної волі, раціональної регламентації та агресії – рис, які традиційно асоціювалися з чоловіками і які так і є – накидаються жінці, тільки-но вона починає змагатися з чоловіками на рівних» [1, с. 294]. Тобто ґендерні стереотипи чітко градують не тільки ролі в соціумі, а й чітко наділяють рисами характеру: воля, раціональність, розум – це чоловічі; слабкість, покірність – жіночі. Ми маємо патріархальну шкалу вартостей, розподілених і, здається, намертво закріплених між фемінністю і маскулінністю. Хоча позбавляти чоловіків права на емоції, а жінок на раціональність – нісенітниця. Тут дуже доречними будуть слова польського вченого З. Лев-Старовича, котрий зауважив, що культура різних частин світу значною мірою визначалася соціально-культурними чинниками: в той час коли в країнах Заходу очікують, що чоловік носитиме важкі валізи, на іншому кінці світу чоловік важче зброї нічого не носить. У деяких культурах недопустимо бачити чоловіка у спідниці, а жінку у брюках. Але шотландці не вважають, що спідниця не сумісна з мужністю [4, с. 5].

В одному з есеїв О. Забужко точно зауважено: «Дотепер в Україні не було зроблено жодної спроби проаналізувати травму нашої колоніальної історії в ґендерному аспекті. Причин на те забагато, аби всі їх перелічувати, одна з найочевидніших – цілковита, до 90-х років, «цілинність» усякої ґендерної тематики, тобто відсутність теоретичної традиції, елементарних методологічних (та навіть і термінологічних!) «риштовань», на які можна б було спертися і які щойно тепер

починають зводитися, – стало вже банальністю повторювати, як нещадимо табуював тоталітаризм усе, пов'язане зі «статтю»…» [2, с 197]. «В рамках канону класиків і канонічних стилів чоловіче письмо займає центральне, а жіноче маргінальне місце. Логоцентризм є фалоцентризмом. І це не лише висновок феміністок, а логічне похідне деструкції», – вторує їй Соломія Павличко [3, с. 627].

Ґендерна проблематика стає все більш популярною серед дослідників та є невичерпною тематикою для творів письменників різних статей, підсвідомо вони це роблять чи ні. Ось, скажімо, на противагу відомим письменницям-жінкам, проаналізуймо дещицю із написаного Олегом Соловеєм – з повісті «Літо»: «Якщо вже про кохання, то я типовий маньяк, як визначила одна знайома шлюшка, яку довелося трахнути, коли вона у крамниці пішла до кабінки приміряти сукню. Це було направду незабутньо. Сукню тоді вона навіть не приміряла» [13, с. 69]. Таке собі відверте чоловіче хизування з відтінком зверхності й домінування. Та герой «Szeretleka» вже зовсім інший: «З Києва подзвонив знайомий письменник; говорить, у нього сьогодні народився син. Питаю, чи відчуває у собі якісь концептуальні зміни? Відповідає на диво щиро – він ще не встиг нічого відчути; звичайно, де йому щось відчути, адже це не він тринадцять годин народжував свого сина; це не він проклинав увесь світ; мужчині це не дано – і в цьому велика сила жінки: саме тому вона і керує світом; немає питань – вона це заслужила на залізному столі у передродовій кімнаті. Інколи думаю, а чи не хотів би я так само мати – таку маленьку симпатичну дівчинку, яку я назвав би Яринкою, або – щонайменше – Ірцею? Звичайно, хотів би… Але як і з ким?» [13, с. 51]. Так само полярно різні можуть бути філософствування жіночої прози. Втім, якщо раніше гендерна нерівність акцентувалася на статевій різниці, то зараз ґендерно-рольові конструкції вибудовуються радше на взаємодії між статтями в соціумі. Формується і філософське осмислення категорій відмінності, важливість переосмислення гендерно-асиметричної побудови суспільства є одним із найважливіших питань сьогодення. А тому і для літератури, і для критики концепція ґендера є найбільш актуальною темою. Сучасна українська жінка виявляє незадоволення своїм становищем, прагне самореалізації, активної участі в усіх сферах життя, навіть тих, які раніше були переважно прерогативою чоловіків. Жіноча самосвідомість прагне змінити обличчя суспільства, акцентуючи проблеми стосунків між статями, дискримінацію жінки в патріархальному світі як одну з найважливіших у наш час. В Україні діє жіночий рух, існує ряд жіночих організацій та ініціатив, і це вносить жіноче світобачення у сфери філософії, науки, культури; ґендерні студії формують власні академічні інституції. І тут художня література віддзеркалює зміну традиційних жіночих ролей, феміністичні дискусії нинішньої реальності, тобто певною мірою література є засобом філософствування про жінку в сучасному світі.

Залишається важливим і спірним питання, як же називати літературу, авторами якої є власне жінки, – чи то «жіноча література», чи відносити до різних жанрів, незважаючи на стать, а більше, наприклад, на якість написаного. Ось кілька років тому на одному зі столичних літературних вечорів, присвяченому «літературі для жінок» присутні письменники й критики дійшли до такого висновку, що, «оскільки за всіма елементами письма – від особливостей слововживання до техніки опису сцен кохання – неможливо з вірогідністю 100% визначити стать автора, то й

говорити про якийсь особливий "жіночий" жанр не доводиться [8, с. 5]. Українська сучасна література представлена такими яскравими жіночими постатями, як О. Забужко, Г. Гордасевич, Л. Демська, І. Жиленко, М. Матіос, Т. Зарівна, М. Ільницька, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданська, Г. Пагутяк, серед авторок Придніпров'я маємо Н. Тубальцеву, Л. Степовичку, інших. Концептуалізація жіночої статі у творах названих письменниць, пов'язана з активним художнім освоєнням ґендерної проблематики, закономірно призводить до формування нової концепції особистості жінки, проявленої в художньому образі «нової героїні» жіночої прози. Тож на сьогодні ми маємо таку проблемно-хронологічну конструкцію від визначеного О.Забужко про зародки ґендеру на тлі «колоніальної історії» в середині 90-х і до ближчого часу версію Євгена Повєткіна з приводу штучності визначення «жіночий роман», «жіноча проза». Тобто за 10–15 років література пройшла шлях від згадки про ґендер, його виявлення у творах, їх аналіз, форми вираження до дискусій про жанри літератури, яку створюють жінки: «Те, що в нас називається "жіночою літературою", легко розкласифіковується за іншими, більш традиційними літературними жанрами. У літературознавстві на Заході, між іншим, чималий масив таких книжок відносять до жанру... казки, тобто казок для дорослих. Зрештою, цілком нормальний, достойний літературний жанр. Питання, отже, тільки в якості текстів, які в ньому пишуться... Як на мене, за такими ознаками можна було визначати жанрові особливості, якби жінки жили б десь зовсім окремо від чоловіків і теми, що цікавлять одних та інших, майже ніде не перетинались, більше того, якби самі жінки були більш психологічно однорідними. Тому переконаний, що жанрове визначення "жіночий роман" щодо творів, які до нього приписують, є позбавленим змісту, штучним» [9, с. 5].

Творам сучасних авторок притаманне художнє філософствування, що у визначеннях (за О. Забужко, Ю. Ковалів, С. Павличко, Л. Тарнашинської та ін.) є «філософізацією літературознавства»; варіативність семантики, вибір певних зображальних засобів, глибинний аналіз життєвих явищ, а відтак відбувається і впровадження їхнього власного світогляду. Серед особливостей жіночого світосприйняття виокремлюємо яскраву чуттєвість, «монізм» як нерозривну єдність раціонального та інтуїтивного, «контекстуальність» як орієнтацію на конкретну ситуацію, взаємозалежність людей. А ще – «божественну жіночність й загадку жінки пов'язану з її тілесністю. Виповідання цього досвіду – одне з суттєвих відкриттів саме літератури XX ст. Схоже українська проза, яка досі рідко пробувала вписати тілесність у структуру особистості, починає знаходити для цього мову й риторику» [1, с. 140]. Щодо тілесності, котра, безперечно, є такою прикметною ознакою для жіночої постмодерністської літератури, то і тут зроблено чимало робіт. Хочеться виділити роботу дослідника Фелікса Штейнбука «Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів)», у якій автор зробив, якщо можна так сказати, «літературознавчий розтин», де на мікрорівні уподобаним ним методом тілесно-міметичного аналізу виявив художні рішення та різноманітність підходів у творенні героїні нового часу. Зокрема, йдеться про компаративістський розгляд творів Ірени Карпи та польки Ольги Токарчук: «У творах обох письменниць суперечність між бажаним та дійсним, що переживають їхні героїні, остаточно знімається через творення дискурсу, тексту, врешті-решт,

слова. Діється це тому, що слово здатне містити та й містить у собі такі тілесні кореляти, як кореляти і монструозності, і пам'яті, і жіночості, і серця тощо, і тому слово ефективно виконує, зокрема, функції дискурсивної репрезентації досвіду тілесного буття. Про слушність сформульованих рацій доволі виразно свідчить і ще одна спільна риса, характерна для обох текстів. Йдеться чи не про сталий мотив подорожі, мандрівки, власне кажучи, постійного та невпинного руху, який, вочевидь, уявнює внутрішні блукання лабіринтами тілесності і водночас у парадоксальний спосіб корелює з неспокоєм героїнь» [17, с. 185].

Дуже ймовірно, що саме за допомогою цих та інших факторів ми маємо розмаїту картину моделювання світу в художньо-філософській парадигмі жіночих текстів. Водночас еволюція стильових систем продиктована історичним чинником – світовідчуттям епохи, і в художньому творі присутні авторові рефлексії на реальність, закономірне відображення сприйняття світу автором (за М. Бахтіним). Навіть враховуючи факт, що ґендерна свідомість ще недостатньою мірою сформована в художньому дискурсі, літературознавстві, культурі в цілому, чимало літературознавців апологетизують правомірність «жіночої прози» й функціонування терміну в сучасному українському літературознавстві (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, І. Івасів, О. Карабльова, С. Павличко, Л. Таран, Т. Тебешевська-Качак, Г. Улюра, І. Яремчук та ін.), хоча є інші визначенння, наприклад, С. Філоненко пропонує термін «феміноцентрична література» [16, с. 4].

В роботі Олени Ромазан «Художнє втілення гендерних проблем у творчості Сильвії Платта та Оксани Забужко» маємо і підтвердження того, що ґендер торкнувся соціокультурних відмінностей, а не лише біологічних детермінант відмінностей статевих. В роботі подано детальний розгляд творчості письменниць, виокремлено спорідненість жіночих архетипів, виведено концепцію ґендерного суспільного дисбалансу. Однією з причин називається «екзистенційна замкненість жінки у суспільстві» та ін. Дисертація Юлії Кушнерюк «Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю» містить світоглядні моделі в українській жіночій прозі, ідентичності героя, світомислення жіночої прози та її вплив на художній стиль літератури кінця ХХ ст. Авторка проаналізувала чималий пласт художніх полотен українських авторок, скрупульозно виявляючи світоглядні константи в структурі жіночого письма, національну компоненту в ідентичності героїв, часопросторові концепти та ін. Дослідниця приходить до висновку, що ґендерна свідомість ще недостатньо сформована в культурі і в літературознавстві зокрема. І що впізнаваними рисами жіночого письма є контекстуальність, інтенсивна чуттєвість,тілесність мислення [5, с. 5].

Дослідження Софії Філоненко «Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект)» дає обґрунтування закономірності появи феномена сучасної жіночої прози, зв'язок з феміністичною теорією, вперше системно осмислена концепція особистості жінки в українській жіночій прозі, показано ступінь традиційності і новаторства у творенні типу жінки. «Очевидна відмінність образу жінки твореного жіночою літературою, і у творах, написаних чоловіками-письменниками. Чітке прагненння письменниць зображувати героїню, апелюючи до власного досвіду, образи героїнь стають виявленням концепції особистості жінки. Але така інтерпретація не обов'язково здійснюється з

феміністичних позицій, але за спрямованістю такі твори перебувають у річищі сучасного фемінізму [15, с. 6]. Важливим характеристичним прийомом жіночої прози зазначеного періоду відводиться жінками авторками (С. Майданська, О. Забужко, Т. Зарівна, С. Йовенко) відводиться показу професійної діяльності, їх фахового становлення, в основному героїні мають творчі професії і є представницями мистецької чи наукової еліти [15, с. 7]. Цікавими є дослідження жіночої прози, але вже російської та зарубіжної; маються на увазі «Постмодернізм і традиція: Трансформація жанру в чарівній казці Людмили Петрушевської» Ірини Колтухової, «Романістика Зори Ніл Герстон у контексті афро-американської жіночої літератури» Ірини Матковської, «Сучасне російське жіноче оповідання: особливості поетики та наративної організації» Ганни Сєдих. Зокрема, Ганна Сєдих для розгляду жіночої прози як самостійного та самодостатнього художнього явища обрала ґендерний підхід і вважає що ґендер, незважаючи на те, що він є предметом наукових дискусій, має визначальний вплив на розвиток сучасного літературознавства [12, с. 1]. Напрям має абсолютно впевнену тенденцію розвиватися і на сьогодні лише з останніх досліджень ми маємо: «Кітч і література» Тамари Гундорової, «Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття» Софії Філоненко, англомовна, видана в США «Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization» («Відображення посткомуністичної культур: Росія і Україна в контексті глобалізації» Віталія Чернецького), доповнене перевидання вже «класичного» «Жіночого простору» Віри Агеєвої, де вона виявила феномен жіночого письма, ґендерні аспекти сучасної української літератури, виокремила різні ролі жінка-митець, жінка-автор, жінка-читач, жінка-чужинка, тут Агеєва має на увазі статус у патріархальній культурі і багато іншого.

Цікавим надбанням є навчальний посібник Володимира Кравця «Історія ґендерної педагогіки», в якому автор ретельно дослідив еволюцію змісту ґендерної соціалізації в історії цивілізації з давнини до наших днів, розвиток ґендерних та шлюбно-сімейних стосунків, проблеми ґендеру в суспільному житті, особливості ґендерної педагогіки.

Всі згадані дослідники на різний лад систематизують наш, поки що не оброблений літературний лан, змушують до дискусії. При цьому В. Чернецький послуговується переважно постколоніальною методологією, решта є феміністичною критикою. І якщо Н. Маньковська, вивчаючи «постмодерністський культурний континуум» кінця ХХ ст., помічає, що він має певну будову по вертикалі «всю историю (культуры от архаики, примитивизма до наиболее продвинутых художественных течений, а по горизонтали – художественный опыт всех стран и народов: европоцентризм утрачивает актуальность» [9, с. 9]. Постмодернізм кожної національної літератури має свій стиль і забарвлення, можливо навіть свої типологічні риси. Постмодернізм український, котрий складає і жіноча проза, зародився на початку 90-х, і це має певне значення – за часом, так би мовити, «приєднання» певної національної літератури до парадигми постмодерну. Саме за тим часом можна визначити вплив літературної традиції. Для українського постмодерну такою є бароко і романтизм, у європейців – романтизм, у росіян – реалізм і т. д. Різноманітність форм вираження цього напряму в літературі велика,

вміщає в себе низку філософських, науково-теоретичних і естетичних уявлень. Поки що дослідниками не розроблені критерії, за котрими можна було би визначати національні особливості постмодерну. Але зрозуміло то є мова, тип мислення, гумор, національна проблематика [8, с. 93].

В інтерв'ю «Літературній Україні» Оксана Забужко сказала про розвиток української феміністичної критики: «Думаю, що це найцікавіший і найплідніший напрямок у нашому сучасному літературознавстві – єдиний, де, з легкої руки покійної Соломії Павличко, склалася своя "українська школа", що здобулася на міжнародне визнання» [6, с. 1]. І поки що українську жіночу прозу більшість сприймає як «специфічний літературний феномен», проте роботи вищезгаданих дослідниць розкривають патріархальні стереотипи, вимальовані на тлі жіночих образів письменниками-чоловіками. Можна навіть припустити, що це може правити спонукою для жінок-прозаїків показувати, а може навіть демонструвати в літературі жіночу суб'єктивність; переживанння, емоції, пізнані ними зсередини.

Отже, ґендерний аспект в українській постмодерній літературі є наявною складовою і безперечно цікавим полем для досліджень, про що свідчать монографії, дисертаційні роботи літературознавців. На сьогодні в Україні немає якихось офіційно сформованих жіночих літературних об'єднань, не виходили і спільні видання, але, ймовірно, студіями можна називати підняття схожої проблематики, котра йде в унісон з часом, відповідає його закликам. Тобто презентація нового образу жінки письменницями, використання гендерного відтінку у витворенні жіночих образів.

Бібліографічні посилання

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія: [Текст] / В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української ґендерної міфології: [Текст] / О. Забужко //Хроніки від Фортінбраса. – К.,1999. – 155 с.
3. Зборовська Н. Карнавал мертвих поцілунків (Феміністичні роздуми): [Текст] / Н. Зборовська // Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Львів, 1999. – 87 с.
4. Кравець В. П. Історія гендерної педагогіки. Навчальний посібник: [Текст] / В. П. Кравець. – Тернопіль: Джура, 2005. – 440 с.
5. Кушнерюк Ю. Українська жіноча проза кінця XX століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю: Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01: [Текст]/ Ю. Кушнерюк. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
6. «Літературна Україна», № 52, грудень 2008 р. Інтерв'ю з Оксаною Забужко: [Електронний ресурс]/ http://zabuzhko.com/ua/interviews/litukrainalnt.html
7. Маньковская Н. Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций: [Текст]/ Н. Маньковская. – М.: Ин-т философии РАН, 2002. – С. 5–24.
8. Мережинская А. Ю. Русская и украинская «версии» стиля в контексте общетеоретических представлений о постмодернизме: [Текст] / А. Ю. Мережинская // Русская постмодернистская литература: Учебник. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. – 335 с.
9. Павличко С. Літературознавство постмодернізму: [Текст] / С. Павличко //Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
10. Повєткін Є. Жанрово-гендерна вигадка: [Електронний ресурс]/ Є. Повєткін // Інтернет-часопис про культуру. – Київ. – Грудень 25, 2006 р. http://kut.org.ua/books_a0128.php

11. Ромазан О. О. Художнє втілення гендерних проблем у творчості Сильвії Платта та Оксани Забужко. Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеню кандидата наук: [Текст]/ О. О. Ромазан. – Дн-ськ, 2010р. – 204 с.
12. Сєдих Г. Сучасне російське жіноче оповідання: особливості поетики та наративної організації: Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук 10.01.02: [Текст]/ Г. Сєдих. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
13. Соловей О. Є. : [Текст]/ О. Є. Соловей // Ельза. – Харків: Треант, 2010. – 160 с.
14. Українська хата: [Текст]. – 1909. – Кн. 1. – 6 с.
15. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років XX століття (феміністичний аспект). Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01: [Текст]/ С. Філоненко. – Дніпропетровськ, 2003. –18 с.
16. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років XX століття (феміністичний аспект): Дис. канд. філол. наук: 10.01.01: [Електронний ресурс]/ С. О. Філоненко. – Дніпропетровський національний ун-т. – Д., 2003. – 230 с. – Бібліогр.: арк. 212-230. http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/31635.html
17. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів): [монографія] : [Текст]/ Ф. М. Штейнбук. – К.: Знання України, 2009. – 215 с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.161

О. А. Воеводина
г. Днепропетровск

СПЕЦИФИКА АНАЛИЗА РАМОЧНОГО ТЕКСТА В ЛИРИКЕ

Розглядаються підходи до аналізу назви та рамкового тексту у його взаємодії з основним текстом вірша чи ліричного циклу.

Ключові слова: рамковий текст, назва, епіграф, семантичний план тексту, комунікативна функція.

Рассматриваются подходы к анализу заглавия и рамочного текста в его взаимодействии с основным текстом стихотворения или лирического цикла.

Ключевые слова: рамочный текст, заглавие, эпиграф, семантический план текста, коммуникативная функция.

The article deals with the approaches to the analysis of the title and the frame text in its interaction with the main text of a poem or a lyric cycle.

Key-words: frame text, title, epigraph, semantic text plan, communicative function.

А. Ф. Лосев утверждает, что «имя предмета – арена встречи воспринимающего и воспринимаемого» [4, с. 48], это «орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жизнью» [4, с. 49]. У Лосева *имя* практически равно *событию* (или, если пользоваться терминологией Хайдегерра, *эрайгнису*). В этом ключе интересно взглянуть на имя текста – его заглавие, в котором идея формирует определенный смысл, и рассмотреть его как самостоятельное «событие», но, безусловно, связанное с «событием» текста, который им предваряется. Изучение рамочного текста – актуальная проблема в современном литературоведении. Продолжая и развивая традиции исследования заглавия (в трудах С. Кржижановского, Ю. Лотмана), ученые сегодня ищут различные подходы к интерпретации взаимосвязи заглавия и основного текста. Целый ряд аспектов этой проблемы рассматривается в работах таких ученых, как

© О. А. Воеводина, 2011

Н. А. Веселова, Ю. Б. Орлицкий, В. И. Тюпа, Н. А. Николина, В. А. Кухаренко, Н. А. Кожина. Особый интерес, на наш взгляд, представляет изучение взаимодействия семантических планов рамочного и основного текста в лирике, где заголовок не обязателен, и его присутствие – чаще всего дополнительный акцент автора на особо важном для него. При изучении целостного поэтического текста неизбежно встает вопрос о заглавии, важным становится вопрос об озаглавленности или неозаглавленности текста; вариативности заглавия и т. д.

При анализе рамочного текста стихотворения или лирического цикла (не только заглавия, но и эпиграфа, посвящения, указанной даты создания произведения и других элементов рамы) учитываются различные смыслообразующие факторы: биографические сведения, интертекстуальность, мифорефлексия, варианты заглавий, модальность художественного текста, коммуникативная функция и авторская прагматическая установка, связанная с концептуальностью информации и т. д. Следует учитывать, что заголовок (а часто и с помощью эпиграфа) актуализирует большинство текстовых категорий, исполняя контактноустанавливающую функцию, и в какой-то мере формирует читательские ожидания. Функции заглавия – формальная или номинативная, информационная, композиционная, идейная – проявляются во всех художественных текстах. Одна из важнейших функций заглавия – объединение частей произведения в единое целое – формирует пафос произведения. Столь многообразные функции, на наш взгляд, таят в себе огромную потенцию для интерпретации и анализа художественного текста, что может быть весьма продуктивным в исследованиях внутритекстовых функций рамочного текста произведения и при изучении поэтического текста с точки зрения его межтекстовых отношений. Эту потенцию отмечает Ю. М. Лотман, подчеркивая, что содержание текста «сжимается» в его заглавии, но в то же время заглавие содержит большее, чем «снятый» текст – будущее «поле возможных интерпретаций» читателем [5, с. 167]. Одним из плодотворных подходов к анализу рамочного текста лирического стихотворения и цикла может стать включение в расшифровку названия множества значимостей разных элементов художественного текста так называемая *генерализация* заголовка (В. Кухаренко). И. Г. Кошевая подчеркивает, что заглавие имеет особую силу ретроспективного воздействия на читателя и при этом полное раскрытие заглавия «происходит через ретроспективную связь повествования и названия» [3,с. 8]. Важно учитывать, что в ретроспекции заглавие становится отражением авторской концепции.

Факты биографии активно влияют на восприятие информации, связанной и с обозначением даты написания стихотворения или с посвящением. Заглавие и другие рамочные компоненты – соединительное звено между внетекстовыми рядами и текстом, то есть через заглавие может открыться связь текста с биографией художника, соотнесенность с конкретной исторической ситуацией, бытовыми реалиями. Так, например, книга М. И. Цветаевой «После России» выходит в свет в 1928 г., но составляющие ее стихи были написаны в 1922–1925 гг. Под каждым из стихотворений стоит дата его создания, часто даже с указанием месяца и дня, а иногда даже времени дня (*утро, вечер*). Все это позволяет, при условии знания биографии поэтессы, увидеть особый драматизм развития событий в лирическом повествовании. Книга разделена на две части, обозначенные пунктами пребывания

эмигрантки – «Берлин» и «Прага» (помимо разделения ее на «Тетрадь первую» и «Тетрадку вторую»). И эти заглавия, усиливающие дневниковую природу композиции книги, связанные с реальными городами первых лет эмиграции, работают на определенное восприятие читателем лирического текста. Посвящение стихотворения из цикла «Деревья», входящее в раздел «Прага», Анне Антоновне Тесковой, «моему чешскому другу», – свидетельство длящейся много лет дружбы. А в условиях достаточно ограниченного общения Цветаевой в Париже 1928 года этот факт призван подчеркнуть особую доверительность лирической темы стихотворения. Таким образом, за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней (от наиболее общих до предельно личных) вводятся новые коды, необходимые читателю, стремящемуся к постижению глубин текста и имеющему к ним ключи.

Иной аспект использования биографии при интерпретации рамочного текста выявляет определенные закономерности в появлении тех или иных рамочных компонентов, обусловленные причинами скорее психологическими, нежели художественными. Как известно, каждый из элементов рамочного текста призван обеспечить «предпонимание» текста, в них так или иначе автор намечает «сильные позиции» формирования смысла произведения. Первый сборник Цветаевой – пример достаточно простой взаимосвязи заглавия и текста. Эпиграфами снабжены многие стихотворения книги. Это, как и тот факт, что почти все стихотворения «Вечернего альбома» (за очень небольшим исключением) имеют заглавия, свидетельствует, на наш взгляд, о незрелости поэтической позиции Цветаевой. Автор еще не в состоянии взять ответственность на себя, поверить в силу своих стихов, способных «внушить» важную для поэтессы мысль читателю. Многочисленные рамочные компоненты играют в первом сборнике Цветаевой роль необходимой опоры, поддержки, даже защиты. Это тем более очевидно, что вышедший в 1916 году сборник «Версты» дает нам совершенно иную картину. Один эпиграф, открывающий книгу и носящий ироничный, даже скорее самоироничный характер: «*Птицы райские поют / В рай войти нам не дают..*» [7, с. 5]. Заглавия имеют только циклы, входящие в книгу, и ни одно стихотворение не имеет заглавия. Сборник «Версты» определяют как книгу, открывающую Цветаеву в ее зрелом звучании. Перед нами книга человека самоопределившегося, поверившего в серьезность своего поэтического пути и, главное, поверившего в силу своего слова. Сами по себе исчезают элементы «поддержки», ей незачем больше «помогать» читателю понимать ее стихи. В последней книге М. Цветаевой «После России», зрелость которой уже не приходится доказывать, мы наблюдаем иное отношение к рамочному компоненту в произведении: два эпиграфа, открывающие две, выделенные автором, части книги, заголовки циклов. В сборнике достаточно часто встречаются и названия отдельных стихотворений («Балкон», «Берлину», «Хвала богатым», «Рассвет на рельсах», «Эмигрант», «Душа» и другие). Если следовать нашей логике, то мы можем объяснить это и неким критическим моментом в творческом пути Цветаевой, который наблюдается и как в период написания стихов, вошедших в книгу (1922–1925), и особенно в период подготовки книги к изданию.

Интертекстуальный подход к анализу заглавий и эпиграфов в лирических произведениях дает огромный материал для интерпретации. Эпиграф подчеркивает

открытость границ текста, в авторском цикле выявляет взаимосвязь всех его составных частей, их подчиненность единому замыслу. Эпиграф часто отсылает к той или иной литературной традиции. Чрезвычайно интересно и важно учитывать при анализе заголовочного комплекса культурно-исторический пласт, тексты-источники, что дает возможность оценить конструктивность подхода автора к своему творению. Границы текста расширяются за счет использования «чужого слова»: как правило, эпиграф – это цитата, призванная сориентировать читателя, дать ему направление для понимания и интерпретации произведения. Не всегда, но достаточно часто эпиграф – это цитата из известного автора или известного произведения, а это в свою очередь формирует ассоциативную цепь, что углубляет и расширяет читательское восприятие. Например, эпиграф, предваряющий стихи книги К. Бальмонта «Будем как солнце. Книга символов», (слова Анаксагора «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце») соотносится как с названием книги, так и с ее основным символом. Часто содержание эпиграфа «поддерживает» название цикла и у А. Блока. Так первое стихотворение цикла «Пузыри земли» предваряется эпиграфом «Земля, как и вода, содержит газы, / И это были пузыри земли. *Макбет*» [2, с. 118]. Идею «Ямбов», пафос этого важного и этапного в своем творчестве цикла А. Блок подчеркнул эпиграфом: «Fecit indignation versum. *Juven Sat.1, 79»* («Негодование рождает стих») [2, с. 342].

В. Маяковский использует в качестве эпиграфов преимущественно публицистические тексты, опираясь не на авторитет авторов (которых даже не указывает), а на полемический потенциал текста. Как правило, поэт использует эпиграфы в сатирических стихах («Христофор Коломб» с эпиграфом «Христофор Колумб был Христофор Коломб – испанский еврей. *Из журналов»* [6, с. 293], «Иван Иванович Гонораричков» с эпиграфом «Заграничные газеты печатают безымянный портрет русских писателей» [6, с. 480], «Господин “народный артист”» с эпиграфом «Парижские “Последние новости” пишут: “Шаляпин пожертовал священнику Георгию Спасскому на русских безработных в Париже 5000 франков…”»[6, с. 468]). В данном случае мы сталкиваемся с эпатажной нагрузкой элемента рамы произведения.

А. Ахматова каждой своей книге предпосылала эпиграф-настроение, определявший модальность художественного текста. Например, стихам первой книги «Вечер» предшествует эпиграф из Андре Терье: «Распускается цветок винограда, / А мне сегодня вечером двадцать лет» [1, с. 23], к «Четкам» взят эпиграф из Баратынского, к «Белой стае» из Анненского, пушкинское «*Узнай, по крайней мере, звуки, / Бывало милые тебе*» открывает «Подорожник», созвучен с названием книги эпиграф к «Anno domini» – «В те баснословные года… *Тютчев*» [1, с. 144]. «Тростник» – выстраданная, с драматической судьбой книга – предваряется двумя эпиграфами, с разных сторон открывающих ее идею. Драматизм лирических откровений и реальной жизни поэтессы раскрывается в эпиграфах к книгам «Нечет» и «Бег времени». К первой из них взяты строчки из очень известного стихотворения Ф. Тютчева, а ко второй – цитата из стихов малоизвестной поэтессы, близкой знакомой А. Ахматовой Т. Б. Казанской. Оба эпиграфа призваны создать нужное автору настроение: непредсказуемости жизни и творческой рефлексии в первом случае и надежды на преодоление неведомого и непредсказуемого – во втором.

Интертекстуальность заглавий – менее очевидный аспект изучения рамочного текста, но таит в себе новые возможности интерпретации. Например, заглавия, рассматриваемые как мифорефлексия, как символ, рожденный определенной культурой. Мифорефлексия может проявляться как структурный принцип художественного образа во взаимопроникновении типического и архетипического. Так часто встречаются стихотворения с заглавиями-именами, пришедшими из древнегреческой мифологии, Библии, египетских мифов. Это не пересказ традиционных сюжетов, а особое переживание автора, новая лирическая тема, которую поддерживает ассоциативное поле известного мифа. Таково стихотворение «Геро» из книги «Осенние озера» М. Кузьмина, где лирически, через трагические переживания заглавной героини раскрывается известная мифическая история. У Кузьмина мифический персонаж часто «адаптирован» к местным условиям и становится действующим лицом мифической истории, уточненной автором соответственно лирическому сюжету произведения («Солнце-бык»).

Лирическое стихотворение, как правило, лишено сюжетной схемы и поэтому заголовок не отражает, как это часто бывает в эпическом произведении, ключевой момент сюжета. Тематика как сфера семантики художественной речи также находит свое отражение в заглавии произведения. В лирическом произведении прогнозирующая роль заголовка увеличивается по сравнению с эпическим в силу необязательности заглавия для стихотворения. При этом исследователь, да и читатель, не забывает о том, что заглавия могут приобрести символическое значение. Это важно учитывать при изучении поэтических сборников, где заголовки, как правило, максимально обращены к ассоциативным полям и являются циклообразующим фактором в тексте.

Библиографические ссылки

1. Ахматова А. Сочинения в двух томах. Том первый. /А. Ахматова. – М.: Цитадель, 1997. – 448с.
2. Блок А. Избранные сочинения. / А.А. Блок. – М.: Художественная литература, 1988. – 688с.
3. Кошевая И.Г. Название как кодированная идея текста./ И.Г. Кошевая. –//Иностранные языки, 1982, №2, с. 7 – 14.
4. Лосев А.Ф. Философия имени/А.Ф. Лосев [текст]. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269с.
5. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста./ Ю.М. Лотман. // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб: Искусство-СПб, 1996. – с.18 -253.
6. Маяковский В. Сочинения в двух томах. Том первый. / В.В. Маяковский. – М.: Правда, 1987. – 766с.
7. М Цветаева. Версты. /М.И. Цветаева. – М.:Советский фонд культуры. Культурный Центр – Дом поэта марины Цветаевой, 1990. – 146с.

Надійшла до редколегії 14.04.11

УДК 82-221

Ю. С. Гетман
г. Харьков

АРХЕТИП «ТРИКСТЕР» В «КОМЕДИИ О РОССИЙСКОМ ДВОРЯНИНЕ ФРОЛЕ СКАБЕЕВЕ И СТОЛЬНИЧЬЕЙ НАРДИН-НАЩОКИНА ДОЧЕРИ АННУШКЕ» Д. В. АВЕРКИЕВА

Стаття присвячена розгляду архетипа «Трикстер» в образній системі «Комедії про російського дворянина Фрола Скабєєва» Д. В. Аверкієва.

Ключові слова: архетип Трікстер, крутійський роман, міфологічний шахрай.

Статья посвящена рассмотрению архетипа «Трикстер» в образной системе «Комедии о российском дворянине Фроле Скабееве» Д. В. Аверкиева.

Ключевые слова: архетип Трикстер, плутовской роман, мифологический плут.

Article is devoted to consideration of an archetype of «Trikster» in figurative system of the «Comedy about the Russian nobleman Frol Skabeev» by D. V. Averkiev.

Key words: archetype of Trikster, picaresque romance, the mythological cheat.

«Комедия о Фроле Скабееве» считается одним из наиболее удачных произведений Д. В. Аверкиева. Пьеса впервые была опубликована в журнале «Заря» (1869, № 3). В декабре 1868 г. комедия была впервые исполнена в Александрийском театре в бенефис В. В. Самойлова, исполнявшего главную роль. В спектакле так же участвовали П. И. Григорьев (Нащокин), Ю. Н. Линская (Нащокина). Фабула произведения Аверкиева взята из старинной «Повести о Фроле Скобееве» [4, с. 276]. В повести, вероятней всего, драматурга привлекла реалистичность сюжета, тематика и возможность воссоздания быта и нравов людей XVII в. Исследователи характеризуют «Повесть» как оригинальную русскую новеллу. Ключевой темой произведения, как и пьесы Аверкиева, является самоопределение молодого поколения. В «Повести о Фроле Скобееве», в отличие предшествующих повестей, проблема решается не традиционным путем. Главный герой вынужден действовать силой обстоятельств. Можно с уверенностью сказать, что это русская вариация плутовского романа. Фрол Скабеев вынужден добывать средства к существованию частной канцелярской практикой. Он подкупает мамку, соблазняет дочь велик-боярина Нардина-Нащокина. Главный герой пьесы обладает чертами человека «плутовского» типа, имеющий в мировой литературе свою художественную генеалогию, что позволяет говорить об архетипичности данного образа.

Важнейшей работой, в которой рассматривается образ Трикстера, является книга Карла-Густава Юнга «Душа и миф: шесть архетипов». «…Юнг поясняет смысл архетипа, рисуя образ пересохшего русла реки, которое и определяет направление будущего потока, но не характер течения. Архетип сам по себе бессознателен, но может быть представлен в сознании в виде совершенно разных образов, в частности, это зависит и от культуры, к которой принадлежит человек, и от его личных представлений об окружающем мире» [2, с. 33]. Архетип «Трикстер» был взят К. Юнгом у исследователя мифов североамериканских индейцев П. Радина. Данный архетип также воплощается в образе скандинавского бога Локки. Исследователь античной мифологии К. Кереньи связывает данный образ с «поздней

© Ю. С. Гетман, 2011

архаикой» [6, с. 26]. Юнг обозначил данный образ, как один из важнейших архетипов и назвал его «Тень» [11, с. 37].

Как отмечает Д. А. Гаврилов, «термин "Трикстер" в буквальном переводе означает "обманщик, ловкач", от "trick" – трюк, а производные формы: tricksy – ненадежный, обманчивый, шаловливый, игривый, разодетый, нарядный; tricky – сложный, запутанный, мудреный, хитрый, ловкий, находчивый, искусный – в зависимости от контекста. В современном русском языке для данного понятия есть много слов-синонимов: шут, скоморох, плут, обманщик, лицедей, "дурак" – или иностранного корня – паяц» [2, с. 33].

Плутовской роман – повествование, в котором описываются похождения героя-плута. Н. Томашевский полагал, «что данный жанр возник в Испании в середине XVI в., распространился по всей Западной Европе и в странах Латинской Америки». Однако «если рыцарский и пасторальный роман в основном отражают аристократические вкусы и интересы, то плутовской роман, будучи жанром демократическим, рисует реальную жизнь в ее самых обыденных проявлениях и дает суровую ее критику. Основные признаки плутовского романа: герой плут, бытовой комизм, автобиографическая форма. <…> Это автобиография такого «плута», вынужденного самому заботиться о своем пропитании. Он побывал в самых невероятных положениях, изучил все уловки и хитрости, пройдя до конца выпавшие на его долю испытания. Такая форма дает автору возможность показать лиц самых разнообразных профессий и состояний, с которыми герою приходится сталкиваться, причем показ этот носит по преимуществу сатирический характер. Повествование ведется от первого лица, от лица самого героя. Сюжет произведения развертывается как серия произвольно нанизываемых друг на друга эпизодов-похождений героя. Значение плутовского романа для развития мировой литературы огромно. Умерев как конкретно-исторический жанр, он повлиял на становление и развитие большинства повествовательных жанров нового времени» [9, с. 5–10]. Основные черты героя плутовского романа прослеживаются в «Комедии о Фроле Скабееве».

Согласно мнению Е. М. Мелетинского, предшественником героев плутовских романов является мифологический плут. Сюжеты о трикстерах, пародирующих серьезные подвиги культурных героев (демиургов), представляют реакцию на строгую регламентацию первобытного общества. Насмешки в рассказах о трикстерах беспощадны по отношению к одураченным ими жертвам и по отношению к самому трикстеру, когда тот совершает промахи. Эти насмешки могут быть направлены против разнузданности мифологического плута, против его попыток изменить свою природу или нарушить племенную мораль, т.е. против антисоциальности. Его универсальный комизм подобен карнавальности, которая проявляется в австралийских ритуалах, римских сатурналиях, в средневековых праздниках дураков [7, с. 33–34].

Трикстер – образ, олицетворяющий собой физические влечения и желания, не подвластные разуму. Поведение Трикстера обусловливают не сознательные размышления, а бессознательные порывы. «Вариации образа Трикстера можно найти в мифологии всех времен и народов. В греческой мифологии – это алхимический образ Меркурия (или Гермеса) и образ Диониса. В Меркурии можно

найти черты типичные для Трикстера: это и любовь к коварным и злым выходкам, способность изменять облик, его двойственная природа» [12]. Как отмечает П. Радин, «многие черты, присущие Трикстеру, запечатлены в фигуре средневекового шута и сохранились вплоть до настоящего времени, обнаруживая себя в спектаклях о Панче и Джуди и в клоунаде. Несмотря на постоянные переплетения с другими мифами, зачастую радикальное преобразование и переинтерпретацию, основной сюжет никогда не даст спутать ни с чем иным» [8, с. 7]. «Нарушая социальные нормы, герои трикстерного поведения разрывают порочный круг мира, где всё предопределено (“любовь предпочитает равных”), создавая многовариантность,свойственную в Традиционных мифах богам Темным, хтоническим» [1, с. 5].

Д. А. Гаврилов, основываясь на мифологические образы двух эддических богов Локки и Одина, выделяет следующие признаки архетипа Трикстер:

1. Трикстер появляется для нарушения сложившихся устоев и традиций, он привносит элемент хаоса в существующий порядок, способствует деидеализации, превращению мира идеального в реальный.

2. Трикстер – это неподконтрольная никому фундаментальная Сила, результат действия которой непредсказуем, даже для самого Трикстера. Трикстер – это провокатор и инициатор социо-культурного действия и изменения творения, которое выглядит как порча.

3. Трикстер традиционно выступает посредником между мирами и социальными группами, способствует обмену между ними культурными ценностями и переводу информации из области непознанного (Мир Иной, Навь) в область познаваемого (Белый Свет, Явь). Он делает неявное явным, вторгаясь в область неизведанного первым.

4. Трикстер – господин многих искусств, мастер на все руки, иногда спутник культурного героя или сам культурный герой, его проводник, или его тень, тот, кто проверяет претензии героя на Силу и Власть. Трикстер – добытчик знаний через нарушение социального или космогонического запрета, инициатор мифологического действия.

5. Трикстер аморален, с точки зрения существующей этической системы культурного героя. Он стоит на грани мира человеческого общества и первобытного мира Дикой Природы, поэтому с точки зрения социального человека смешон, нерассудителен или бессознателен. Обладает зачастую ярко выраженными чертами соблазнителя. Склонен к перемене пола.

6. Трикстер – оборотень, перевертыш, игрок, и для него не существует привычного понятия о жизни и смерти, потому что игра каждый раз может быть начата сначала и в любой момент прекращена. Трикстер не всегда выходит победителем из затеянной игры, и может попасть впросак, оказаться жертвой собственной хитрости.

7. Трикстер выступает, как Старый Мудрец с одной стороны и как юнец – с другой, в зависимости от того, каков находящийся рядом с ним культурный герой, чьё чувство значимости Трикстер умаляет [3, с. 166–178].

Можно выделить две основные функции рассматриваемого нами архетипа:

1. Возможность выхода страстей, не признающихся нравственными устоями.

2. Трикстер своими безрассудными проделками разрушает устоявшиеся моральные устои и обычаи.

В мифах индейского племени Виннебаго присутствует тема перехода Трикстера в героя, находящегося на более высокой ступени развития. Это свидетельствует о том, что представитель данного архетипа является немалый источником энергии для дальнейшего развития. «Трикстер – это первая, рудиментарная стадия в развитии героического мифа, на которой герой целиком находится во власти своих инстинктов, предельно раскован, и часто ребячлив. К тому же в Трикстере отражаются теневые стороны общества, компенсируя его односторонность, показывая то, что не хотят замечать, превращая установившиеся традиции в фарс…» [12].

Целеустремленный и честолюбивый Фрол Скабеев ломает сложившиеся социальные перегородки. Знатный боярин Нардин-Нащокин вынужден, в конце концов, не только примириться с ним, но и принять его в свою семью. Таким образом, судьбы героев отражают характерные общественные и бытовые явления конца XVII в.: разрушение традиционного повседневного уклада и перемены в сознании человека. Главный герой комедии плут и насмешник, человек не обладающий высоким чином происхождения, наделенный незаурядным умом и здравым смыслом. Он вносит элемент хаоса в устоявшийся общественный порядок, способствует превращению идеального мира, в представлении боярина, в реальный, повседневный мир.

В соответствии со вторым признаком Трикстер – провокатор и инициатор социокультурного действия. Таковым выступает плут Фрол Скабеев. Осмеянию Скабеева подвергались, прежде всего, социальные пороки: алчность подьячих, вседозволенность бояр. Для Фрола, как для всякого Трикстера, не существовало авторитета, ни среди бояр, ни среди представителей его социального слоя. Он выступает в качестве посредника между различными социальными группами, помогает Антипке, Ваньке, Сеньке сохранить свободу, заставляет подьячего вернуть им деньги. Лучшим другом главного героя выступает Савва Лычиков сын знатного боярина. Для Фрола Скабеева нет разницы между простыми людьми и родовитыми боярами (третий признак).

Трикстер, по словам В. Н. Топорова, «всегда ищет свой единственный шанс на необщих путях… Готовность и умение усвоить себе особый тип поведения определяют активный полюс деятельности трикстера; отдача же себя ситуации рокового выбора, напротив, отсылает к пассивному полюсу, где сам трикстер оказывается игрушкой в руках Судьбы, если только на следующем этапе он не переиграет ее за счет особой, даже Судьбе неизвестной стратегии поведения» [10]. Таким образом, исследователь подчеркивает способность Трикстера находить выход из, казалось бы, безвыходной ситуации. Так и Фрол Скабеев не ищет легких путей. Он полагается только на самого себя, безгранично верит в свой ум и житейский практицизм и заявляет: «буду полковник, или покойник!». Фрол Скабеев обладает большой верой в себя, свои способности: «В чужие, Фролка, дела залезаешь – не высадили бы?», «ничего, за облучок придержусь, авось, проедем!». Он не боится трудностей или осуждения, умеет обратить любую ситуацию в свою пользу (сцена в лавке подьячего, где главный герой получил пять рублей от велик-боярина за свою

поимку). Такая неоднозначность в характере персонажа отображает саму эпоху, время, в которое проходит действие пьесы. Перечисленные поступки главного героя в полной мере соответствуют пятому признаку.

Согласно шестому признаку Трикстер склонен к перемене пола. В одной из первых сцен пьесы мы узнаем о том, что дочь велик-боярина отправила свою мамку за ворожеей, которая может «суженого показать». Все это Аксинья Пахомовна рассказывает Фролу, который рекомендует ей якобы свою знакомую, которая может помочь. У главного героя пьесы созревает план. Весьма примечательна в пьесе сцена с переодеванием. Фрол облачается в старуху-ворожею, крестную Вари. Он настолько хорошо учел каждый элемент своего нового облика – одежда, манера сидеть по-женски, голос, интонации, что даже родная сестра не узнала его. Первая встреча Аннушки и Фрола происходит на святки. Аннушка испугана, когда в наряде старухи ворожеи перед ней в светлице оказался Фрол Скабеев: «не ведает, что пред ним ответствовать, и стала быть в великом страхе». Трикстер не всегда выходит победителем из игры. Так, план Фрола Скабеева оказался под угрозой срыва, поскольку Аннушка не была готова к подобному повороту событий. Фрол открывается Аннушке, говорит ей о симпатии, о том, что был бы хорошим мужем и т. д. Девушка сначала не верит ему. Фрол вынужден раскрыть Аннушке свой замысел: <…> Мне в люди вылезти пришла охота. // Живу-то я на свете не один: // Сестренка есть – на выданье девица, // Братишка есть – мальчонка-малолеток. // Сестренку надо накормить, одеть, // И замуж тоже хочется пристроить. // Братишка тоже просит есть, дурак, // откуда хлеба брату взять – не спросит. // И самому – вишь – тоже надоело. <…> // Что, ровно псу, за труд алтын бросают [5, с. 244]. Аннушка от всего сердца жалеет Фрола. В данном эпизоде главный герой пьесы показывает свое истинное лицо: <…> Опять сказать: хоть шел я за богатством, // Да не с богатством – с человеком жить, // не с часты переходы жить – с любовью [5, с. 245]. Фрол Скабеев играет роль, создает образ, наиболее удобный для того, чтобы донести слушателю ту или иную мысль и при этом выступает возмутителем спокойствия и нарушителем существующих порядков. Поступками Фрола не руководит ни добро, ни зло. Для него не существует ни этических, ни социальных преград. Фрол Скабеев не обременен моральными принципами и в своих действиях герой руководствуется лишь собственными стремлениями. Однако благодаря его поступкам моральные ценности приобретают истинное значение. Сестра Фрола Варя способствует осуществлению задуманного братом плана. Ведь в случае успеха у нее есть шанс выйти замуж за Лычикова, которому она не пара из-за материального положения. Аннушка также поддерживает Фрола и не задумывается, к каким последствиям может привести ее побег из дома. Своим побегом Аннушка бросила тень на репутацию семьи. А что может быть важнее для высокородного боярина? Он даже постарел от горя: «Эк, плакал – жалко на старичка глядеть было». Однако, сами же бояре искренне восхищаются проделкой Фрола: «А ведь Фрол-то не глуп! С кем породнился – подумай! А мы вот холостыми дураками бродим. Третий стольник. Смелость тоже на эти дела нужна. Кому, брат, талан, а кому – два, а кому и кукиш с маслом. И с тем живешь» [5, с. 265–266]. Аннушка абсолютно уверена в правильности своих поступков и совершает свой индивидуальный выбор. Девушка ни разу не вспоминает о родителях, соглашается разыграть притворную

болезнь перед их посланником. Автор не осуждает своих персонажей, а дает читателю самому дать оценку их поступкам. Ведь героев пьесы никто не принуждал сотрудничать с Фролом, брать у него деньги. Аннушка добровольно вступает с ним в брак. С ее согласия главный герой пускает в ход подкуп и обман. Следует обратить особое внимание на то, что идеалы Фрола Скабеева мало чем отличаются от идеалов, одураченных им Нащокиных: жизнь «в великой славе и богатстве». Молодые стольники сожалеют лишь о том, что сами не обладают смелостью и изворотливостью Фрола Скабеева. Характер Фрола Скабеева раскрывается в поступках. Драматург дает читателю возможность самому разобраться в причинах поступков Фрола, акцентируя внимание на среде, в которой тот живет.

Итак, главный герой комедии Аверкиева – это прежде всего плут, который ищет способы достичь некоторых материальных целей. Вместе с тем его плутовство не противопоставляется добродетели других персонажей. В некоторой мере его хитрости кажутся естественным и необходимым инструментом, даже позитивным проявлением инициативы и активности.

Библиографические ссылки

1. Гаврилов Д. А. Мифологический образ Тёмного Бога в языческой Традиции индоевропейцев / Д. А. Гаврилов // Вестник Традиционной Культуры. Вып.№2 / под ред. докт. филос. наук Наговицына А. Е., М., 2004. – 176 с.
2. Гаврилов Д. А. Локи и Один как эддические трикстеры / Д. А. Гаврилов Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. – М. : Социально-политическая мысль, 2006. –240 с.
3. Гаврилов Д. А. Трикстер в период социо-культурных преобразований: Диоген, Уленшпигель, Насреддин / Д. А. Гаврилов // Сборник научных статей философского ф-та МГУ / Под ред. Е. Н. Мощелкова. – М. : Издательство «Социально-политическая мысль», 2006. – С. 166-178.
4. Ежегодник императорских театров. Сезон 1904-1905. Прилож. к XV выпуску / [Ред. П. П. Гнедич]. – Спб., 1906. – 329 с.
5. Журавлева А. И. Русская драма эпохи А. Н. Островского: [Сборник] / Сост., общ., ред., вступ. ст. [с. 6-42] А. И. Журавлевой. – М. : Изд-во МГУ (Университетская б-ка), 1984. – 464 с.
6. *Мелетинский Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира. – М.: Сов. энцикл., 1982. – Т. 2. – С. 25-28.*
7. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Учебное пособие / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 166 с.
8. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / Пол Радин. – Спб.: Евразия, 1956. – 286 с.
9. Томашевский Н. Плутовской роман. Библиотека всемирной литературы. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 40. – 1975. – 800 с.
10. Топоров В. Н. Образ трикстера в енисейской традиции / В. Н. Топоров // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 5-23.
11. Jung C. G. On the Psychology of the Trickster Figure // Radin P. The Trickster. A Study in American Indian Mythology. – L., 1956. – P. 37–40.
12. *Архетип Трикстера (по К. Г. Юнгу). [Электронный ресурс]*. URL: режим доступа: http://lib.metromir.ru/book32677 (14.05.11).

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 821.111'38(73) “1954/20”

С. Ю. Гонсалєс-Муніс
м. Дніпропетровськ

МОТИВ СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ ЕНН СЕКСТОН, СИЛЬВІЇ ПЛАТ, ЕДРІЕНН РІЧ

Досліджується реалізація мотиву смерті в поезії Енн Секстон, Сильвії Плат, Едріенн Річ.

Ключові слова: мотив, поезія, романтизм, реалізм, трансценденталізм, модернізм, антитеза життя-смерть.

Исследуется реализация мотива смерти в поэзии Энн Секстон, Сильвии Плат, Эдриенн Рич.

Ключевые слова: мотив, поэзия, романтизм, реализм, трансценденталзим, модернизм, антитеза жизнь-смерть.

In the article the embodiment of the motif of death in the poetry of Anne Sexton, Sylvia Plath and Adrienne Rich is investigated.

Key words: motif, poetry, Romanism, Realism, Transcendentalism, Modernism, antithesis life-death.

Проблеми життя та смерті є фундаментальними ідеями, що торкаються найважливіших основ буття. Розуміння цих проблем є важливим під час дослідження світу художніх образів кожного поета. Метою дослідження, представленого у статті, є виділити та розглянути мотив смерті в поезії Енн Секстон, Сильвії Плат, Едріенн Річ, вивчити його реалізацію в конкретних текстових варіантах. Розглянути внутрішню логіку та взаємозв’язок варіантів мотиву смерті основного комплексу текстів обраних поетес.

Мотив смерті в американській поезії XX століття формується під впливом попередніх романтичних та реалістичних традицій. Для романтичної поезії характерним є відчуття не ідеальності світу та людини, настрої смутку та втрати, відчуття трагізму людського життя. В романтизмі з’являється герой з роздвоєною психікою, який несе в душі відпечаток провини та приреченості. Образ божевільної особистості, яка страждає роздвоєнням свого внутрішнього «Я», з параноідально-суіцідальними схильностями і пов’язаний з цим мотив «покарання-страти» характеризує поезію Е. Секстон та С. Плат («…where *your flames still bite my thigh* / and *my ribs crack where your wheels wind*. / *A woman like that is not ashamed to die*» (AS, «Her Kind») [7, с. 12], «…I inhabit / The wax image of myself, a doll's body. / *Sickness* begins here: I am a dartboard for witches. / *Only the devil can eat the devil out*. / In the month of red leaves *I climb to a bed of fire*» (SP, «Witch Burning») [5, с. 135]. Важливий вплив на творчість американських поетес мала філософія трансценденталізму, себто вчення про іманентність Бога в природі й людині, про наявність душі у всьому сущому та про засвоєння правди через інтуїцію. Спроба поєднання віри про присутність божої іскри в усьому живому та фактів реального життя (війна, геноцид) створює трагічний конфлікт в поезії Е. Секстон, змушуючи ліричну героїню сумніватися у можливості спасіння душі шляхом віри в Бога: «***I am torn in two*** */ but I will* ***conquer*** *myself <…> and build a whole nation of* ***God*** */ in me – but* ***united***» («The Civil War» збірка «Awful Rowing Toward God») [7, с. 417].

Складне поєднання романтичних та реалістичних компонентів являє собою поезія метрів американської літератури Волта Вітмена та Емілі Діккінсон, творчість

© С. Ю. Гонсалєс-Муніс, 2011

яких мала величезний вплив на всю американську поезію ХХ століття. Хоча в поезії В. Вітмена відсутня естетизація смерті та помирання, а особливо культ смерті, що є характерним для Е. Дікінсон, він вважає смерть невід'ємною умовою наступного відродження (помирання та воскресіння природи в поезії «This Compost») («Leaves of Grass») [8, с. 350]. Смерть для нього є вітальною силою, що дає натхнення, без якого не може існувати поет («Out of the Cradle Endlessly Rocking») [8, с. 276]. Е. Дікінсон та В. Вітмен часто зображують смерть з позиції тих, хто залишився: *«це не смерть, що приносить біль - / це життя, що болить ще більше…» («Tis not that **Dying** hurts us so / Tis **living** – hurts us more…»)* (ED, Collected Works) [3, с. 53]. Мотив «життя – це біль» присутній у творчості всіх трьох поетес: «*But the other **pain** / I would sell my life to avoid / the pain that **begins in the crib***» (AS, «The Big Boots of Pain») [7, с. 552]; «*What **pains**, what **sorrows** must I be **mothering**?*» (SP, «Three Women») [5, с. 176]; *«…there is **enough pain here** / This is why the classical of the jazz music station plays? / to give a ground of meaning to **our pain**?*» (AR, «Cartographies of Silence») [6]. При чому, для Секстон та Плат біль є станом, який супроводжує людину з самого народження, і тільки смерть може позбавити її страждання, принести спокій. Біль та смерть для них є проблемою особистості, а для Е. Річ – проблемою суспільства. Біль для останньої не є причиною прагнення смерті, а радше стимулом до дії, поштовхом до змін.

У філософській думці ХХ століття тематика життя та смерті часто виходить з ідей Шопенгауера та Ніцше про перевагу смерті над життям, звідси розвиваються мотиви «любові до смерті» (естетизація смерті та помирання в символізмі), «смерті у житті» (естетика модернізму, пов'язана з ідеєю про приреченість людини в ХХ столітті), «відродження в смерті» («Безплідна земля» Т. Еліота). Модусом справжнього існування, по М. Хайдеггеру, стає буття-в-смерть, втілюючи амбівалентну спорідненість Буття та Ніщо [2]. Модель поетичного світу Енн Секстон, Сильвії Плат та Едріенн Річ формувалася в 50-ті роки ХХ століття, під впливом ніцшеанських та фройдівських ідей, екзистенціальної філософії та традицій трансценденталізму. Інваріант мотиву смерті реалізується в творчості американських поетес в наступних варіантах: мотив *протиставлення життя й смерті*, тріада *життя-смерть-відродження*, мотив *провини*, *власної демонічності*, що реалізується у варіантах *прагнення смерті*, *спроб самогубства* (з метою знищити зло всередині, або вивільнити душу з в'язниці плоті).

Образ смерті є одним з найбільш помітних в поезії Е. Секстон та С. Плат. Мотив смерті також присутній і в поезії Е. Річ, але він не є таким всеохоплюючим, як у творчості двох інших поетес. Поезію С. Плат часто розташовують під знаком Танатоса. Цей знак може розкриватися в поетиці в образі власне смерті («*This is a disease I carry home, this is a **death**. / Again, this is a **death**», («Three Women»), «…theme of **death** / Asks nothing of **life**»* «Paralytic»), а також у стражданні (*«The voices of **loneliness**, the voices of **sorrow** / Lap at my back ineluctably»,* «Three Women») [5, с. 176], або просто – у постійному, зосередженій на самій відмові від чогось, де те, від чого відмовляються, є менш важливим, ніж сама відмова. При цьому її поезія є відверто чуттєвою, емоційною, але у жодному разі не еротичною. В ліриці С. Плат часто простежується паралель *життя-смерть-відродження*. Така тріада подібна до тієї, що втілив у своїй творчості В. Вітмен, який вважав смерть і відродження

невід'ємними гранями будь-якого існування. В ліриці С. Плат концепт *життя-смерть-відродження* передається в образах природи: весна-зима, цвітіння – в'янення. Тематика воскресіння присутня в поезії «Жінка Лазар» («Lady Lazarus»), де лірична героїня воскресає з попелу аби нести покарання суспільству батьків та синів: «*Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air*» («Lady Lazarus») [5, с. 244]. Для Е. Річ штучність, задушливість світу міста протиставляється вільному світові природи, створюючи опозицію: місто/смерть – природа/життя («***sicknesses of the city*** *no one can name*», «Dreams before Waking») [6].

В творчості Е. Секстон мотив смерті має двоїсту природу: це і «сумна кістка», і «солодкі ліки»[1]. Смерть є щось зовсім протилежне до існування, письменства, її не можна відобразити, записати. В поезії «Король Смерть» («The Death King») авторка проводить паралель між вмиранням («dying») та смертю («death»). Смерть є віддаленою від помирання, це абсолютний стан повністю протилежний життю, стражданню, погіршенню фізичного здоров'я. Очікування смерті – це можливість подолати страх, боязнь смерті. Фізичні страждання людини та очікування смерті проявляють себе у відчутті болю, а смерть зможе покласти кінець і болю, і страху відчути біль. Смерть, на думку Е. Секстон, є протилежною значенню, вона є порожнім станом, який не можливо передати, записати. Саме безапеляційна завершеність смерті й приваблює ліричну героїню в її творчості. На відміну від Е. Секстон, Сильвія Плат абсолютизує смерть, підносячи її на рівень міфу, що дещо нагадує бачення образу смерті Е. Дікінсон. Фізичне тіло, на думку С. Плат, є тією оболонкою, яка утримує всередині справжню сутність. Тільки знищивши оболонку, в'язницю ця ідеальна сутність може вивільнитися і проявити себе: *«There are two of me now*: / *This new absolutely white person and the old yellow one. <…> I'm collecting my strength; one day I shall manage without her, / And she'll perish with emptiness then…»* («In Plaster») [5, с. 158].

Глибокий вплив на поезію Е. Секстон, С. Плат та Е. Річ, як ми зазначили вище, мала творчість Емілі Дікінсон (Emily Dickinson), яка, після ранньої втрати батьків та коханого, вела життя затвірниці та присвятила тематиці смерті багато поезій. Американська поетеса прожила одиноке нещасливе життя, але з її переживань виникли чудові вірші, в яких їй дуже вдало вдалося виразити мотиви відчаю, депресії, спроби самогубства та захоплення смертю. Проте, печаль та трагізм, що присутній у зображенні смерті обраними поетесами, майже відсутні в поезії Дікінсон, для якої смерть – «зупинка на шляху, поріг життя, в якому, у свою чергу, зачаїлася смерть, і так безкінечно». Образ Емілі Дікінсон присутній в багатьох поезіях Едріенн Річ, яка вважала, що творчість цієї унікальної поетеси не достатньо глибоко вивчена літературознавцями, проте, на відміну від неї, Е. Річ зовсім не властиве романтичне ставлення до смерті. Навпаки, власне життя та творчість цієї незвичайної жінки-мисткині викликає захоплення поетеси: поезії «I'm in Danger, Sir», «The Spirit of Place».

Серед концептуальних метафор, які стосуються смерті, в поезії Е. Річ можна виділити наступні: смерть – це слабкість: «I dreamed I called you on the telephone / to

[1] AS "Wanting to Die"

say: *Be kinder to yourself* / but you were sick and would not answer / The waste of my love goes on this way / *trying to save you from yourself»* («For the Dead») [6], у Е. Секстон: смерть – трагічна, але неминуча: «*Closer and closer / comes the hour of my death...*» («For The Year Of The Insane: a prayer») [7, с. 445] у С. Плат – смерть як вихід, визволення: «The woman is perfected. / *Her dead / Body wears the smile of accomplishment…*» («Edge») [5, с. 272].

Поезія Секстон і Плат наповнена відчуттям провини (Я – це Зло), прагненням понести покарання (спалення у вогні, розп'яття, розтерзання звірами), відвертими суїцідальними схильностями. У самогубстві Е. Секстон та С. Плат бачили можливість позбавитися страждань життя, хоча вони (особливо Е. Секстон) не створюють романтичного образу смерті, на відміну від їх попередниці Е. Дікінсон, яка представляла смерть у вигляді коханого, персоніфікуючи її. Плат та Секстон поєднує мотив безпорадності, покірного очікування смерті, поки вона не вивільнить душу ліричної героїні з тіла – жахливої в'язниці. Але, для Е. Секстон самогубство не вважається особливим подвигом, а навпаки, є повною протилежністю життю та творчості *(життя = творчість (поезія), самогубство = смерть (кінець творчості)*. Поетеса, на відміну від С. Плат та Е. Дікінсон, не ідеалізувала процес самогубства, адже для неї *самогубство* і *поезія* є двома протилежними сторонами буття. Проте, прагнення покінчити з життям є невід'ємним супутником її ліричних героїв на протязі різних періодів творчості, адже поетеса була переконана, що смерть буде кращим досягненням ніж її життя.

Сильвія Плат пішла з життя першою, й у відповідь Е. Секстон написала «Смерть Сильвії» («Sylvia's Death») – поезію, сповнену обурення та заздрощів: «*Крадійка! - / як ти заповзла, / сама / у смерть, яку я прагнула так сильно й так довго, / у смерть, яку ми начебто обидві переросли…»* («Sylvia's Death») [7, с. 148]. Прагнення смерті для Енн Секстон було пристрастю та божевіллям. На відміну від Е. Дікінсон, поетеса захоплювалася смертю та водночас ненавиділа її. «Самогубство – це протилежність поезії», – писала вона, «самогубство вже зрадило твоє тіло» («Wanting to Die») [7, с. 156]. Захоплення смертю у всіх поетес було спричинене різними чинниками. Наприклад, для Е. Дікінсон та С. Плат ця пристрасть почалася після смерті близьких їм людей. Смерть батьків Е. Дікінсон, та пізніше смерть її нареченого Чарльза Водсворта (Charles Wadsworth) сильно вплинули на поетесу. Для Сильвії Плат це була смерть її батька, що нанесла невиліковну рану в душі маленької дівчинки (їй було 8 років), та згодом спонукала на написання поезії «Татусь» («Daddy»), однієї з найбільш відомих в творчості С. Плат. Для Е. Секстон не існувало конкретної події, яка б сформувала її відношення до смерті. В її випадку причиною суїцидальних схильностей були відношення в сім'ї, смерть батьків, власна хвороба. Для Сильвії Плат самогубство вбачалося актом проявлення волі, а Е. Секстон вважала, що її смерть буде більшим досягненням, ніж її життя.

Мотив *смерті* втілюється за допомогою наступного ланцюга образів: *холод-сніг-зима-ціпеніння-смерть*: «*Something cold is in the air, / an aura of ice*» (AS, «The Fury Of Sunsets») [7, с. 403]; «*…it is winter here. / Look how white everything is, how quiet, how snowed-in*» (SP, «Tulips») [5, с. 160]; «*the western light still filters / through it all / still glances off the plastic sheeting / they wrap around it / for dead of winter*» (AR, "Dreams before Waking") [6]. В поезії Е. Річ авторка створює дещо видозмінену

низку образів, поєднуючи філософську та політичну тематику: «*winter, city, anger, poverty, and death*» («Twenty-One Love Poems»). Зі смертю також пов'язана проблематика *білого* кольору як символу смерті, *чорного* та *червоного* кольорів (символізують ніч, кров). Наприклад, зображення заходу сонця в поезії Енн Секстон: «*The horizon bleeds / and sucks its thumb. / The little red thumb goes out of sight» (*«The Fury Of Sunsets»*)* [7, с. 403]. Для С. Плат червоний колір символізує плоть і кров, тілесність та пов'язаний з нею фізичний біль: «*My red filaments burn and stand, a hand of wires*» («Elm») [5, с. 192]. Семантика чорного кольору традиційно відтворює темноту, містично-демонічну сутність, а голубий – символ неба, свободи та материнства (голубий каптур католицької Діви Марії): «*This is the light of the mind, cold and planetary. / The trees of the mind are black. The light is blue*» («The Moon and the Yew Tree») [5, с. 172]. В поезії простежується паралель: «світло розуму» (блакитне, холодне, планетарне) та «дерева розуму» (чорні). Перший образ символізує душу (безмежність), а другий – тіло (обмеженість).

В поезії С. Плат мотив-інваріант *протиставлення життя та смерті* можна відобразити за допомогою мотиву *воскресіння після смерті*. Прикладом цього стають вірші «Тюльпани» («Tulips») та «Маки у жовтні» («Poppies in October») (збірка «Collected Poems»). По-перше вже образ квітів у назві поезій, які помирають восени та відроджуються навесні, репрезентує відродження, воскресіння. Маки, на відміну від інших квітів, розквітають двічі на рік (навесні та восени) й здаються майже «мертвими» влітку. Отже, якщо припустити, що маки «помирають» влітку, то тоді вони й «воскресають» у жовтні, щоб заквітнути ще раз. Тому на відміну від інших квітів, маки можуть, на думку С. Плат, вдосконалити «акт смерті», про який йдеться й у поезії «Жінка-Лазар» («Lady Lazarus»). В поезії «Тюльпани» («Tulips») мовиться про «*жінку в швидкій / Чиє червоне серце квітне скрізь її пальто так вражаюче…» («woman in the ambulance / Whose red heart blooms through her coat so astoundingly – »* [5, с. 160]. Здається, що з кожною краплиною крові жінка все ближче наближається до смерті. Але в останньому рядку вірша ми знаходимо сюжетно-тематичне протиставлення: «ліс морозу» та «світанок волошок», де концепти «ліс», «мороз» уособлюють смерть, а «світанок», «квіти» – відродження. В поезії образ лісу часто є символом смерті, мороз (зима) також символізує відсутність життя. Навпаки, світанок, як і весна, означає відновлення життя, воскресіння. Символічно, що волошки втілюють поняття відродження, оскільки квіти відновлюються кожного року. Тому цикл життя для С. Плат є завершеним, коли за смертю завжди йде воскресіння. Так і в поезії «Жінка-Лазар» лірична героїня вигукує *«з попелу постану я…».* Але в поезії «Тюльпани» присутня дещо інша тональність щодо мотиву воскресіння. Якщо в «Жінці-Лазар» лірична героїня задоволена «мистецтвом смерті», у «Маках у жовтні» вона проводить паралель смерть-відродження, приходячи до висновку, що воскресіння є неминучим і важливим, то в поезії «Тюльпани» ліричній героїні вже не видається принадною ідея відродження. Як і в інших поезіях, тюльпани тут символізують життя, але героїня відмовляється від квітів як від уособлення життя. Вона знаходиться у шпиталі, її лікують після спроби самогубства. Метафоричне значення першого рядку «тут зима» підсилюється контрастом із квітами, які символізують весну та відродження,

бо зима (символ смерті) в палаті хворої означає, що воскресіння (повернення до життя після спроби самогубства) не є бажаним.

Антитеза *життя–смерть* є характерною для багатьох поезій Енн Секстон. Центральна поезія збірки «Live or Die» під назвою «Жити» («Live») створює образ жінки, яка є дружиною, матір'ю двох доньок і творчою особистістю. Лірична героїня опиняється перед вибором: померти, та покінчити з труднощами життя («*Отже,* ***смерть*** *чекає на мене / вже дуже довгий час* – ») або продовжити жити, попри всі негаразди. Творча особистість ліричної героїні, обмежена рамками патріархального суспільства, приречена на існування, а не на життя. Для Е. Секстон таке існування є «порушенням клятви перед власною душею», «відвертою неправдою». Лірична героїня почуває себе лялькою, з якою граються та пишно вбирають: *«… і хоча я вбирала тіло, / воно залишалося голим, мертвим. / Його упіймали / відразу ж після народження, / як рибу. / Але я з ним граю, одягаю його, / пишно вбираю, як чиюсь ляльку»* [7, с. 162]. Проте поезія «Жити» («Live»), яка логічно закінчує збірку «Жити чи померти» («Live or Die»), завершується тріумфом життя, адже, незважаючи на всі його труднощі, ліричній героїні є для кого жити (чоловік та дві доньки), вона розуміє, що життя нелегке, але вирішує боротися й творити далі: *«Я кажу* ***Жити, Жити****, через сонце, / мрію, чудовий дарунок» («I say* ***Live, Live*** *because of the sun, / the dream, the excitable gift»)* («Live») [7, с. 162].

Проте в пізній творчості Е. Секстон мотив протиставлення життя і смерті реалізується з наданням переваги останній: «Що є *смерть*, я запитую. / Що є *життя*, питаєш ти <…> *Мій трунар чекає на мене*…» («What is death, I ask. / What is life, you ask / <…> My undertaker waits for me…») («Hurry Up Please It's Time») (збірка «The Death Notebooks», 1974) [7, с. 413]. Причиною домінування мотиву смерті стають обставини життя поетеси, яка болісно сприймає творчу кризу, та проблеми особистого життя (поетеса переживає розлучення з чоловіком, призвичаюється до заспокійливих препаратів, страждає на постійні нервові зриви, і в результаті позбавляється права опіки над дітьми, опиняючись сама у порожньому домі). Такі драматичні події не могли не вплинути на творчість поетеси, тому в збірках поезій «Записнички смерті» («The Death Notebooks») (1974), «Жахливе веслування до бога» («The Awful Rowing Toward God» (1975), та посмертно опублікованих «Вулиця Милосердя, 45» («45 Mercy Street») (1976), «Слова для доктора Y» («Words for Dr. Y») (1978) відчувається гіркий присмак втрачених надій, розчарування та бачення смерті як єдиного виходу: «*Смерть стане кінцем страху / страху померти*…» («Death will be the end of fear / and the fear of dying…») – пише вона в поезії «Король Смерть» («The Death King», збірка «Words for Dr. Y») [7, с. 572]. Енн Секстон, яка завжди прагнула віднайти душевний спокій, вилікуватися від тих демонів, що роз'їдають її зсередини, згодом розуміє, що позбавившись їх (того смертоносного щура в собі), вона втратить те, що складало основу її творчості, бо саме цей *«щур, що точить її зсередини» («gnawing pestilential rat»)*[1] і є джерелом натхнення її поезій. Позбавитись щура – означає припинити поетичну діяльність, що є неможливим, бо в цьому полягає смисл життя поетеси. Тому, в збірках останніх

[1] "Rowing" (збірка "The Awful Rowing Toward God")

років надія на видужання та життя (присутня у вірші «Жити» («Live») змінюється на пасивне прийняття неминучого: *«Я порожня. Я божевільна. / Смерть вже тут. Немає / іншого виходу. Сніг!» («I am empty. I am witless. / Death is here. There is no / other settlement. Snow!»)* («Oh» AS) [7, с. 230].

Лірика Сильвії Плат останніх років також містить парадокс: з одного боку, прагнення свободи, бажання втекти з темного дому батьківського черевика (*«black shoe»*), а з іншого – це страх перед неминучими наслідками цієї свободи (деактивація її минулого, нова зустріч з батьком (живим та померлим)). В поезії «Роки» («Years») (1962) авторка пише: *«**Вічність – це так нудно**, / Я її ніколи не хотіла. / Що я люблю – це толок під час руху – / Моя душа помирає перед ним» («Eternity bores me, / I never wanted it. / What I love is / The piston in motion – / My soul dies before it»)* [5, с. 255]. Сильвія Плат захоплюється самим відчуттям руху, польоту *(«І я – / стріла, / роса, що літає»,* «Аріель»), але кінечний результат лякає її, позбавляє балансу, викликає бажання смерті, як виходу: *«схильна до самогубства, з одним потягом / до червоного» («Suicidal, at one with the drive / Into the red»)* («Ariel») [4, с. 23].

Своє ставлення до смерті Сильвія Плат виразила у вірші «Жінка-Лазар». Поетеса переконана, що «***помирати** / – то мистецтво, як все в цьому світі. / А я володію ним досконало, / Раз побачиш – не здасться мало, / Раз побачиш – стане навіки. / Чим, скажіть, не покликання?*» (пер. О. Забужко) [1, с. 286]. Як писала сучасниця С. Плат та Е. Секстон Едріенн Річ: «У нас дуже багато поетес-самогубиць, жінок-самогубиць, багато самознищення серед жінок, оскільки самогубство – єдиний вид насилля, який був дозволений жінкам в суспільстві». С. Плат, потрапивши у глухий кут, через хворобу, самотність, депресію, потреби двох маленьких дітей, не витримала й обрала шлях, який здавався їй найлегшим та неминучим. В поезіях останніх місяців життя С. Плат писала: «*я не ворушусь / перший робить квітку / роса робить зірку / **похоронний дзвін, / похоронний дзвін. / із кимсь покінчено***» («Смерть та Компанія») («Death & Co») (пер. О. Забужко) [1]. Ми бачимо, що лірична героїня змирилася з власною долею, з нею покінчено, це по ній звучить похоронний дзвін.

Як бачимо, ставлення до смерті в творчості трьох поетес є досить полярним – від мотиву «любові до смерті», з позитивною оцінкою смерті як визволення від фальшивої сутності (фізичної оболонки) до створення негативно-деструктивного образу смерті. Саме в трактуванні та ставленні до смерті полягає різниця між поезією Е. Секстон, С. Плат та Е. Річ. Для Плат смерть – це міф, якому вона повністю віддається, ставлячи себе в центр цього міфу, прагнучи «темноти – темноти і тиші» *(«blackness – blackness and silence»)* та з радістю вітаючи смерть. Е. Секстон, з іншого боку, с жалем та любов'ю говорить про світ без хвороб (фізичних і душевних), про простий цілісний світ, якого вона прагне попри всі перешкоди: *«смерть – сумна кістка; в синцях, ви б сказали, / але, вона чекає на мене, рік за роком, / аби делікатно роз'ятрити стару рану»* («Death's a sad Bone; bruised, you'd say, / and yet she waits for me, year after year, / to so delicately undo an old wound, / to empty my breath from its bad prison») («Wanting to Die», збірка «Live or Die») [7, с. 156]. Але у сучасному хаотичному світі, де присутня постійна розірваність між індивідуальністю та соціальними ролями, поетесі не завжди

вдається впоратися зі своїми страхами, неврозами, депресіями. Е. Річ вважає прагнення смерті у вигляді самогубства слабкістю, на яку штовхає жінок патріархальне суспільство. Смерть в такому суспільстві – «єдина форма насилля, що є доступною жінкам». Смерть у Е. Річ є великою трагедією, причиною якої дуже часто стає саме суспільство. Якраз його поетеса бачить винним у жахливих війнах, які переповнили XX століття (друга світова війна, війна у В'єтнамі, ядерні випробування), у нехтуванні особливостей жіночої психології та фізіології, у позбавленні жінок можливості повністю реалізувати свій потенціал, в обмеженні сфери діяльності жінок домом та родиною. На відміну від Е. Секстон та С. Плат, поетеса не хоче миритися з такою ситуацією і у своїй творчості гостро критикує андроцентризм американського суспільства.

Бібліографічні посилання

1. Забужко О. Друга спроба: Вибране / Оксана Забужко // Київ: Факт, 2005. – 320 с.
2. Хайдеггер М. Бытие и время: [Текст] / М. Хайдеггер. – М., 1997.
3. Dickinson, Emily. The complete poems of Emily Dickinson / Emily Dickinson: [Ed. by Thomas H. Johnson]. – Little, Brown and Company: Boston – New York – London, 1955. – 771 p.
4. Plath S. Ariel / Sylvia Plath. – London: Faber and Faber, 1965. – 86 p.
5. Plath, Sylvia. Collected Poems / Sylvia Plath // [Ed. by Ted Hughes]. – New York: Harper & Row, Publishers, Inc. – 1981. – 351 p.
6. Rich, Adrienne. Adrienne Rich's Poetry And Prose / Adrienne Rich : [ed. by Barbara Charlesworth Gelpi, Albert Gelpi] – New York-London: W. W. Norton & Company, 1993. – 434 p.
7. Sexton, Anne. The Complete Poems / Anne Sexton. – Boston: Houghton Mifflin Company, 1981. – 620 p.
8. Whitman, Walt. The Complete Poems / Walt Whitman. – London: Penguin books, 2004. – 887 p.

Надійшла до редколегії 14.05.11

УДК 821.161.1.021(075.8)

А. В. Гусев

г. Днепропетровск

РЕКЛАМА КАК КВАЗИРЕАЛЬНЫЙ СИМУЛЯКР В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «GENERATION 'П'»

Рассматривается, как в литературе отражается роль рекламы в современном обществе.
Ключевые слова: реклама, симулякр, слоган, копирайтор, масс-медиа.
Розглядається, як у літературі відображається роль реклами в сучасному суспільстві.
Ключові слова: реклама, симулякр, слоган, копірайтор, мас-медіа.
The article discovers how the role of advertising in the modern society reflects on the literature.
Key-words: advertising, symulacre, slogan, copywriter, mass-media.

Реклама в современном мире – сложный социальный механизм, занимающий важное место в культуре. Она представляет собой не просто бизнес, а значительно более широкое явление, охватывающее или по меньшей мере оказывающее влияние почти на все сферы жизни общества. Реклама влияет на формирование массового общественного сознания и сознание каждого индивидуума, ей внимающего.

Существует множество определений рекламы; вот, скажем, такое: «реклама – это оплаченная, неперсонализированная коммуникация, осуществляемая идентифицированным спонсором и использующая средства массовой информации с

© А. В. Гусев, 2011

целью склонить (к чему-то) или повлиять (как-то) на аудиторию» [7, с. 73]. Так как реклама является составляющей маркетинга, не лишним будет упомянуть и определение маркетинга: «Це один із різновидів людської діяльності, спрямованої на задоволення потреб людей у процесі обміну. Тому маркетинг є інструментом соціального орієнтування сфери виробництва та послуг» [2, с. 13]. Обращённая к потребителям, помимо собственно рекламирования той или иной продукции, реклама способствует формированию и внедрению в сознание людей определённых идейных ценностей и, в конечном счёте, оказывает влияние на характер общественных отношений. Очевидно, что реклама стала неотъемлемой частью социальной реальности, а значит и предметом исследовательского интереса социологов и рекламистов, стремящихся изучить социальную феноменологию рекламы, ее место и функции в повседневном пространстве, принципы и эффекты воздействия на культуру. Естественно, что и современные писатели обратили свои взоры на социокультурный аспект рекламы. Роман Пелевина «Generation ‘П’» (1999) может быть рассмотрен как пример такого взгляда на рекламу. Целью нашей статьи и является рассмотрение писательского взгляда на рекламу и его соотнесёние с общепринятым, что определяет основные задачи: анализ того, как в романе В. Пелевина представлено функционирование рекламы в современном обществе и насколько увиденная писателем реальность соответствует традиционному представлению о роли рекламы в продвижении товаров на рынке.

Роман «Generation ‘П’», вышедший свет в конце «лихих девяностых», – книга о виртуальной и галлюциногенной природе российской реальности, созданной криэйторами из мира. «“Generation ‘П’” Пелевина – это поколение выбравших “Пепси”, жизненные ориентиры и идеалы которого сформировала телереклама. Сплетая документальное и фантастическое, писатель выявляет роль телеимперии в создании симулякров-подделок, отменяющих реальность, и апофатической антропологии, отменяющей человека» [6, с. 439]. Как отмечает М. Липовецкий, пелевинский роман «рождён горестным открытием того факта, что принципиально индивидуальная стратегия свободы легко оборачивается тотальной манипуляцией “ботвой”: симулякры превращаются в реальность массово, в индустриальном порядке. Каждый рекламный клип – это на самом деле облечённый в виртуальную плоть квазиреальности симулякр счастья и свободы: “Свободу начинают символизировать то утюг, то прокладка с крылышками, то лимонад. За это нам и платят. Мы впариваем им это с экрана, а они потом впаривают это друг другу, и нам, авторам, это как радиоактивное заражение, когда уже не важно кто взорвал бомбу”» [1, с. 428].

Главный герой «Generation» – Вавилен Татарский, поэт, выпускник Литературного института, не может найти себя в новой России и вынужден продавать сигареты в ларьке. А. Мережинская полагает, что образ центрального героя постмодернистского романа у читателя ассоциируется «с человеком, переживающим кризис и проверяющим действительность “старых” ценностей и ориентиров в новом меняющемся мире» [3, с. 152]. Таков и Татарский – центральный герой пелевинского романа. Он находит своё место в новой реальности: по счастливой для него случайности он попадает в мир рекламы и открывает у себя талант – сочинять запоминающиеся рекламные слоганы. Так он

стал копирайтером. Его задача – адаптировать рекламу зарубежных товаров к отечественной ментальности, и он с ней справляется блестяще. Например, замечательная у него родилась идея: известные грибоедовские строки становятся слоганом для рекламы сигарет «Парламент»: надпись «Дым отечества нам сладок и приятен» размещена на плакате, где изображается пачка «Парламента» на месте дымящегося Белого дома, обстреливаемого в октябре 1993 года танками. Или, скажем, такая концепция: организуется фиктивное минирование нескольких крупных магазинов и вокзалов... В органы МВД и ФСК поступают звонки от анонимной террористической организации с сообщением о заложенных взрывных устройствах. Но обыски, осуществляемые компетентными органами, приводят лишь к обнаружению большого количества банок «Нескафе Голд», упакованных в различную тару. На следующее утро об этом сообщают все журналы, газеты и телевидение: «Нескафе Голд: Взрыв вкуса!» И в таком же роде – дальше и всё циничнее, например: «Деньги пахнут! Новый одеколон от Хуго Босс», или: «Клип для “Sony Black Trinitron”. Статуя Свободы. В её руке вместо факела – сверкающая трубка телевизора» [5, с. 64–65, 75]. В. Пелевин в своём романе создаёт ироническую пародию на рекламу, доводя её до абсурда. Но благодаря этому абсурду ярче видна основная функция рекламы – продать товар.

С каждой новой главой герою открывается новая степень иллюзорности реальности. Мир, окружающий Вавилена, фальшивеет на глазах. Но страшно не это. Страшно то, с каким спокойствием впитывает в себя Татарский эти открытия. Его удивляет только лишь идея, он свыкается с ней, впитывается в нее и ползет по этой жизни дальше. Но нигде нет и намёка на душевные терзания. Он всегда холоден. Ему наплевать, на то, что всё, что ещё недавно казалось незыблемым, ничего не стоит. Любая ценность – продукт работы креатора ради подчинения «ротожопов», которые, по сути, и есть аудитория, одержимая жаждой денег и одновременно получающая удовольствие от самого факта покупки определённого товара, несущей в себе расставание с большой суммой денег, при этом второе, скорее всего, и доставляет удовольствие. В какой-то мере это соответствует общепринятому определению общества потребления, которое характеризуется массовым потреблением материальных благ и формированием соответствующей системы ценностей и культуры. Затем Татарский участвует в создании виртуальной телевизионной реальности, замещающей реальность окружающую. Будучи копирайтером, он создаёт телеобразы государственных деятелей и саму политическую жизнь страны с помощью компьютерных технологий. Однако Татарский постоянно мучается вопросом, кто же всё-таки этим управляет, и в конце становится живым богом, земным мужем богини Иштар.

У Пелевина реклама несёт в себе не столько навязывание чего-либо, сколько создание симулякра определённой реальности и помещение в него зрителя. Современная же реклама не помещает, а отождествляет зрителя с каким- либо образом, и базируется она на примитивных интересах человека. Что же это за интересы? На этот вопрос дал довольно точный ответ «король жёлтой прессы» Уильям Рандольф Херст ещё в 1927 году. Нам представляется, что этот ответ интересен и сегодня. Херст инструктировал сотрудников своих газет: «Читатель

интересуется прежде всего событиями, которые содержат элементы его собственной примитивной природы. Таковыми являются:

1. Самосохранение.
2. Любовь и размножение.
3. Тщеславие [цит. по: 4]».

Далее Херст расшифровывал эти понятия. По существу, это – декларация основ, на которых зиждется массовая культура, и они неукоснительно учитываются они в рекламных обращениях.

Один из основных человеческих инстинктов, инстинкт самосохранения, – одно из основных направлений рекламы: питайтесь тем-то, делайте то-то, покупайте тренажёры – и будете в добром здравии и хорошем настроении.

Любовь и размножение – также одна из ведущих рекламных тем. Она учит быть неотразимым, нашёптывает рецепты обольщения лиц противоположного пола с помощью духов, накладных ресниц, шампуней, эпиляторов и средств от прыщей. Здесь же и всё, что относится к заботе о детях, включая беспрестанно совершенствующиеся памперсы. Чрезвычайно широко используются сексуальные символы. Вспомним, что красивые длинноногие девушки в западной рекламе (а теперь и у нас) продают любые товары, начиная с нижнего белья и заканчивая компьютерами и автомобилями.

Что же касается тщеславия, то реклама энергично эксплуатирует это чувство, превращая товары в символы престижа. Она постоянно подчёркивает, что приобретение той или иной вещи или пользование определёнными услугами способствует самоутверждению, превосходству над другими.

Несколько иначе В. Пелевин обыгрывает все эти инстинкты и желания в эссе о «ротожопе». В нём излагается теория Oranusa (Ротожопа), исходя из которой «человек в своём экономическом качестве обладает своеобразной социально-психической мембраной, позволяющей пропускать деньги» [5, с. 108]. Человек подвержен трём воздействиям. Они называются оральным, анальным и вытесняющим вау-импульсами (от коммерческого междометия «wow!»). «Оральный вау-импульс, – пишет В. Пелевин, – заставляет клетку поглощать деньги, чтобы уничтожить страдание от конфликта между образом себя и образом идеального “сверх-я”, создаваемого рекламой. Заметим, что дело не в вещах, которые можно купить за деньги, чтобы воплотить это идеальное “я”, – дело в самих деньгах. Действительно, многие миллионеры ходят в рванье и ездят на дешёвых машинах – но, чтобы позволить себе это, надо быть миллионером. Нищий в такой ситуации невыразимо страдал бы от когнитивного диссонанса, поэтому многие бедные люди стремятся дорого и хорошо одеться на последние деньги» [5, с. 108]. При этом, продолжает автор, анальный вау-импульс заставляет клетку выделять деньги, «чтобы испытать наслаждение при совпадении упомянутых выше образов» [5, с. 108]. При этом, разъясняет дальше писатель, возникает противоречие между поглощением и выделением денег, «анальный вау-импульс действует в скрытой форме, и человек всерьёз считает, что удовольствие связано не с самим актом траты денег, а с обладанием тем или иным предметом» [5, с. 108]. При этом очевидно, что, скажем, часы за пятьдесят тысяч долларов как физический объект не способны доставить человеку большее удовольствие, чем часы за пятьдесят, – всё дело в

потраченной сумме. В. Пелевин – писатель злой, не щадящий читателя как участника бесконечного процесса купли – продажи. Поэтому и пишет он жёстко, без тени ханжества, порой на грани лексического фола: «Вытесняющий импульс подавляет и вытесняет из сознания человека все психические процессы, которые могут помешать полному отождествлению с клеткой оранус. Он возникает, когда в психическом раздражителе отсутствуют орально-анальные составляющие. Вытесняющий импульс – это глушилка-jammer, который забивает передачу нежелательной радиостанции, генерируя интенсивные помехи. Его действие великолепно выражено в пословицах “Money talks, bullshit walks” (“Деньги говорят, пустой базар отдыхает” (англ.)) и “If you are so clever show me your money” (“Если ты такой умный, покажи мне свои денежки” (англ.))» [5, с. 109].

В своём эссе В. Пелевин затрагивает очень важную проблему современного общества – бессмысленные потребление и трата денег. В детском возрасте это проявляется наиболее ярко: каждый из нас помнит рассказы родителей о своих капризах в магазине, когда мы, увидев заинтересовавший предмет, начинали топать ножками, громко плакать и кричать: «Хочууу!..», «Купиии!..». Прервать это можно было или приобретением понравившейся нам игрушки, или крепким подзатыльником. Однако время идёт, ребёнок взрослеет, родительский контроль ослабевает, и вот он уже отправляется в «свободное плавание» по жизни. Есть работа, есть относительная финансовая независимость, но нет материальной удовлетворённости. Плюс постоянно нависающее давление масс-медиа с его сверхагрессивной рекламой и скрытым приказом: «Купи или проиграешь!». Человек с крепкой психикой понимает: им манипулируют, пытаются заставить покупать; человек со слабой психикой с радостью поддаётся гипнозу и несёт свои денежки в магазины, торговые центры, бутики, салоны и т. п. Каждый человек склонен думать, что он относится к группе лиц с крепкой психикой и его невозможно заставить купить «вон ту самую замечательную штуку». Что ж, это его право. Переубеждать – дело неблагодарное, и тратить на это время никто не будет, но стоит заметить: все мы так или иначе уже «зомбированы» на ранних этапах формирования психики и внутри заложено «хочу-купи». В ком-то оно находится на поверхности и заставляет делать порой совершенно безумные покупки спонтанно, в ком-то сидит глубже, и к потреблению такой индивид подходит более вдумчиво, анализируя, взвешивая все «за» и «против», чтобы в конечном итоге прийти к решению – купить. Или не купить, но с небольшой оговоркой: останется лёгкий осадок неудовлетворённости собственными возможностями.

В романе В. Пелевина «Generation ‘П’» отражён весьма печальный факт: рекламные объявления сегодня играют основополагающую и ни с чем не сравнимую роль в создании привычек и обычаев, в распространении и закреплении культурных и эстетических клише. Другое дело, что и у нас, и на Западе зачастую популяризируется не лучший вкус, но это не меняет сути дела: реклама нам властно диктует, что красиво, что безобразно, что хорошо и что плохо. Но Пелевин нам показывает, что это – лишь вершина айсберга, ведь люди влияют друг на друга сильнее телерекламы, что многократно усиливает эффект навязывание определённых ценностей.

Библиографические ссылки

1. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов : [Текст] / М. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – xxix+848 с., ил. – ISBN 978-5-86793-588-7
2. Лук'янець Т. І. Рекламний менеджмент: Навч. посібник : [Текст] / Т. І. Лук'янець. – К.: КНЕУ, 1998. – 276 с. – ISBN 966-577-026-1
3. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература : Учебник : [Текст] / А. Ю. Мережинская. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. – 335 с. – ISBN 966-594-928-4
4. Михайлов С. Журналистика Соединенных Штатов Америки : [Электронный ресурс] http://evartist.narod.ru/text6/034.htm
5. Пелевин В. Generation 'П' : [Текст] / В. Пелевин. – М.: Вагриус, 1999. – 302 с. – ISBN 5-7027-0949-7.
6. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература : Учеб. пособие : [Текст] / И.С. Скоропанова. – 6-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 608 с. – ISBN 978-5-89349-180-7(Флинта) ISBN 978-5-02-011617-7 (Наука).
7. Уэллс У. Реклама: принципы и практика = Advertising: principes & practice : [Текст] / У. Уэллс. – СПб.: Питер, 2001. – 736 с. – ISBN 978-5-469-01172-9

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 821.161.1–312.6.09

Е. А. Гусева
г. Днепропетровск

ВОЕННЫЙ ОЧЕРК 40-х ГОДОВ

Розглядаються особливості відображення правди війни в нарисах воєнних років.
Ключові слова: жанр, нарис, документалізм, ідеологічні кліше, публіцистичне начало.
Рассматриваются особенности отражения правды войны в очерках военных лет.
Ключевые слова: жанр, очерк, документализм, идеологические клише, публицистическое начало.
The article deals with the peculiarities of war truth reflection in the essays of war years.
Key-words: jenre, essay, documentalism, idealogical cliches, publicistic origin/

Великая Отечественная, как и всякая другая война, стала особым временем для литературы и журналистики и была отражена в них во всех своих проявлениях: армия и тыл, партизанское движение и подполье, трагическое отступление первых месяцев войны, героизм и предательство, идеологические установки и неприкрашенная правда… Господствующее место в прозе этих лет занимает очерковый жанр. В нашей статье мы проанализируем очерки, написанные в период войны, и отметим те отличительные черты, которые были им присущи в это время.

А. Сурков в статье, опубликованной в середине 60-х гг., писал о том, что уже в начале войны среди журналистов и писателей, пытавшихся разговаривать с воюющим человеком на страницах армейской центральной печати, сложилась определённая моральная атмосфера: «Предвоенное шапкозакидательское "направление" быстро умерло естественной смертью. Под огнём надо было учиться, переучиваться тональности разговора с воюющим соотечественником. Больше того, нужно было не столько проникать в психологию воина, но и самому приобретать её,

© Е. А. Гусева, 2011

вставать рядом с солдатом, и не обязательно только с пером в руках» [12, с. 20]. С самого начала войны люди разных национальностей, профессий и возрастов сплотились перед лицом общего врага; многие писатели стали военными корреспондентами, «к штыку приравняв перо». Ю. Грибов в этой связи как-то отметил: «В войну во фронтовых газетах даже должность была такая: “писатель”» [1, с. 94]. Для фронтовой печати писали М. Шолохов, Л. Леонов, П. Павленко, А. Толстой, Б. Горбатов, К. Симонов, И. Эренбург, К. Федин… Война стала знаменательным периодом в их биографии и нашла отражение в публицистике.

Михаил Шолохов, как и многие писатели, был призван в армию, участвовал в боях, готовил корреспонденции для Совинформбюро, написал очерки «Люди Красной Армии», «На Смоленском направлении», «Военнопленные», «На юге» и др. Они отличались не столько художественной глубиной и совершенством, сколько мобилизующим характером. Скажем, в очерке «На юге» (1942) рассказывается об освобождении Донбасса. Автор рассказывает о том, что видел, с кем встречался, о чём говорил. Шолохов разворачивает панораму недавней оккупации – зверства эсэсовцев, грабежи, насилие. Страшные картины не щадят чувств читателей: убийства детей, разрушения, издевательства выписаны ярко и беспощадно, как на полотнах Босха. Но теперь, во время отступления и плена, недавние бравые вояки и беспощадные борцы с мирным населением выглядят более чем жалко. Шолохов не жалеет эпитетов для их характеристики: «мутная накипь обезоруженных головорезов», «банда бестий и висельников», «грабители, поджигатели и убийцы»… Автор приводит свидетельства очевидцев недавних событий, что придаёт повествованию достоверность и глубину и заставляет читателя-бойца крепче сжимать винтовку и ещё яростнее бросаться в бой.

Очерк М. Шолохова «Военнопленные» (1941) рассказывает о немецких солдатах, захваченных в плен во время контрнаступления советских войск. Они разные, ещё не успели понять, что войну Германия проиграет, всё же шёл только 41-й год. Поэтому если ефрейтор Беркманн молча отворачивается от сослуживцев, насилующих молодую женщину, то двадцатилетний танкист сожалеет о том, что его военная карьера закончилась слишком рано, и рассуждает о неполноценности англичан, французов, славян. «Нет, – замечает автор, – это не человек, а плохой пирог с дурно пахнущей начинкой. Ни одной своей мысли, никаких духовных интересов» [14, т. 8, с. 103]. Но, как бы там ни было, они все похожи – захватчики, пришедшие на чужую землю, – ещё недавно самоуверенные, наглые, а теперь жалкие, голодные, оборванные. Исключением стал, пожалуй, лишь один из них – бывший крестьянин, которому, в отличие от других, было стыдно за то, что творили гитлеровцы: «За два месяца войны я вдоволь насмотрелся на произведённые нашей армией разрушения, на брошенные поля, на всё, что сделали мы, идя на восток…» [14, т. 8, с. 105]. М. Шолохов не случайно выбрал для своего очерка такие персонажи – пленных немцев. В июле 41-го гитлеровская армия была сильна, до контрнаступления под Москвой было ещё далеко, не говоря уже о Сталинграде и Курске, и писатель хотел показать, что и отборные части вермахта и СС можно и нужно побеждать, что вояки, которым покорилась Европа, становятся жалким подобием людей, едва лишь почувствуют силу тех, на чью землю они пришли непрошеными гостями.

В очерках, в частности военных, большая роль отводится портрету, благодаря чему образы становятся более зримыми и яркими. Но и без пейзажа обходится редкий очерк, хотя, конечно, здесь его функции несколько ограничены. Тем не менее пейзаж всегда связан с идеей произведения и используется тогда, когда надо обрисовать место действия. Это, скажем, разрушенный непрекращающимися боями Сталинград в очерках Симонова, Подмосковье периода контрнаступления в очерках Федина или леса под Смоленском в очерках Шолохова: «По сторонам дороги зелёной стеною стоят сосновые леса. От них веет прохладой и крепким смолистым запахом <…> Изредка на поляне, поросшей молодыми берёзками и осинником, ослепительно вспыхнет под солнцем и промелькнёт куст красной рябины, и снова с двух сторон обступают нас леса» [14, т. 8, с. 86]. Казалось бы, добротно и тщательно написанный русский пейзаж – запах хвои, нежные берёзки, рябина… Но уже следующие строки возвращают читателя в тяжёлые будни войны: «А потом в просвете вдруг покажется холмистое поле, вытоптанные войсками рожь или овёс, и где-нибудь на склоне чёрными пятнами выступят обуглившиеся развалины сожжённой немцами деревни» [14, т. 8, с. 86–87]. Пейзаж в военном очерке, таким образом, не является главным в повествовании, но он, тем не менее, необходим для обозначения места, обстоятельств и времени действия.

Идеологические стереотипы оставались без изменений и в годы Великой Отечественной войны. В очерках говорилось об ужасах войны, жестокости оккупантов, боевой доблести и патриотизме советских воинов. Об этом, скажем, речь идёт в очерке К. Симонова «Смерть за смерть» (1941), рассказывающем о неудачном десанте с кавказского берега на Араватскую стрелку [Орфография автора очерка – *Е. Г.*]. Автор рассказывает не только о многочисленных погибших, но прежде всего о героизме советских воинов. К примеру, он рисует яркий образ комиссара, поднимающего в атаку ещё необстрелянных бойцов: «Он шёл <…> неторопливой, тяжёлой походкой <…> Шёл спокойно, не пригибаясь <…> Он шёл так, что, видя его, нельзя было не подняться вслед за ним» [9, с. 236]. Позиции, захваченные фашистами ночью, были отбиты, и Симонов показывает страшные итоги неравного боя, не щадя читателя. Это и раненый политрук и санитар, решивший того спасти (оба были заколоты штыками), и зверски убитый красноармеец – «…страшный, обугленный, с запёкшимися от жары кровавыми ямами вместо глаз. Он лежит, взывая о мести, <…> немедленной мести этим мерзавцам, которых даже не стоит называть зверями» [9, с. 238]… О поверженных врагах Симонов пишет, не выбирая выражений: «забрызганные их подлой кровью мундиры», «руки грабителя», «погань, пятнающая своим присутствием землю» [9, с. 238–239]. Столь яркое и беспощадное повествование было призвано будить в читателе ненависть к врагам, стремление отомстить им за смерть товарищей.

В очерке «Дни и ночи» (1942), посвящённом Сталинградской битве, Симонов писал: «Да, здесь трудно жить, здесь небо горит над головой и земля содрогается под ногами <…> Но жить, сражаясь, жить, убивая немцев, – так жить здесь можно, так жить здесь нужно и так жить мы будем, отстаивая этот город среди огня, дыма и крови. И если смерть у нас над головой, то слава <…> стала нам сестрой среди развалин жилищ и плача осиротевших детей» [8, с. 262–263]. Но Симонов рассказывает не только о ратном подвиге солдат, но и рассуждает о нелепости,

противоестественности войны в жизни каждого отдельного человека. Так, описывая командный пункт, расположившийся в одной из квартир полуразрушенного дома, он замечает и засохшие цветы в вазе, и книжки, и разбросанные тетради; «…в этой квартире жизнь оборвалась на полуслове. Но она должна продолжаться, и она будет продолжаться, потому что именно для этого <…> дерутся и умирают здесь среди развалин и пожарищ наши бойцы» [8, с. 267]. Впрочем, сражались и умирали здесь не только солдаты: «В городе нет теперь просто жителей – в нём остались только защитники» [8, с. 267]. Бесконечное напряжение сил в боях с врагами ожесточает. Вот и свой очерк «Дни и ночи» Симонов завершает словами: «После Сталинграда мы их не пощадим» [8, с. 271].

Уже в 70-е годы в документальной книге «Разные дни войны. Дневник писателя» К. Симонов отмечал: «Война меньше всего сборник приключений. Это дело тяжёлое, неуклюжее, во многих случаях совершается вовсе не так, как это первоначально было задумано. <…> На ней трудно провести прямую линию от А до Б. Прямых линий не получится. Будут зигзаги» [10, с. 95]. Но это было написано позже, писателем Константином Симоновым, а военный корреспондент Симонов всё-таки чаще прочерчивал «линию от А до Б», утверждая: «убей врага», «кровь за кровь», «победа будет за нами». Между очерком, «поспешно отправленным с передовой, и нынешней документальной книгой того же автора – долгие, преобразующие сознание годы» [16, с. 23]. Редактор «Красной звезды» Д. Ортенберг в воспоминаниях, посвящённых Симонову, отмечал, что тот бывал в самых горячих точках, о чём и писал правдиво и непредвзято. «Вспоминая свою корреспондентскую жизнь, Симонов говорил:

– Требование редакции “Красной звезды” – видеть как можно больше своими глазами – было требованием времени и с точки зрения журналистской нравственности, и самого качества материала. Мне это редакционное правило нравилось, и я стремился ему следовать» [3, с. 93]. Но иногда это требование журналистской нравственности нарушалось, пусть не самим Симоновым, но другими сотрудниками «Красной звезды».

Порой факты в газетном очерке искажались в угоду идеологическим задачам. Война нуждалась в героях, и та же «Красная звезда» способствовала их созданию. В частности, подвиг двадцати восьми панфиловцев оказался чистейшей воды мифом. Позже, в 1947 году, во время расследования, Кривицкий показал, что когда редактор «Красной звезды» Д. Ортенберг предложил ему написать передовую, то сам назвал число сражавшихся с танками противника гвардейцев-панфиловцев – 28. Откуда Ортенберг взял эти цифру, Кривицкий не знал, и только на основании разговоров с ним он написал передовую, озаглавив её «Завещание 28 павших героев». Так появилась легенда о 28 «панфиловцах». Таким образом, материалами расследования было установлено, что подвиг 28 гвардейцев-панфиловцев, подробно освещённый в печати, являлся вымыслом корреспондента Коротеева, редактора «Красной звезды» Ортенберга и литературного секретаря газеты Кривицкого. Этот вымысел был повторен в произведениях писателей Н. Тихонова, В. Ставского, А. Бека, Н. Кузнецова, В. Липко, М. Светлова и других и широко популяризировался среди советских людей.

Об этом с изумлением рассказал директор Государственного архива Российской Федерации С. Мироненко, для которого в своё время открытием и потрясением стало то, что никакого боя у разъезда Дубосеково не было. Нашли автора очерка о вымышленных событиях Кривицкого и поинтересовались, зачем он написал о том, чего не было. «Он говорит: мне дали задание найти какой-то подвиг, и кто-то рассказал, что под Дубосековом был бой. “А кто же автор слов, якобы сказанных политруком Клочковым: “Велика Россия, а отступать некуда, позади Москва”? – “Я”, – ответил он. Было очень непросто – признать, что не было никаких героев-панфиловцев» [2, с. 11]. Первые сообщения о подвиге 28 героев-панфиловцев появились в газете «Красная звезда» в ноябре 1941 года, их авторами были фронтовой корреспондент Коротеев и литературный секретарь газеты Кривицкий. В 1942 году в одном из январских номеров «Красной звезды» тот же Кривицкий поместил очерк под заголовком «О 28 павших героях», в котором подробно написал о подвиге панфиловцев. В этом очерке Кривицкий уверенно, как очевидец или человек, слышавший рассказ участников боя, пишет о личных переживаниях и поведении 28 гвардейцев, впервые называя их фамилии.

Ошибку исправлять не стали. А имена настоящих героев, остановивших немецкие танки, остались неизвестными. Интересно, что сам Д. Ортенберг отмечал: «Естественным и закономерным было для военной газеты во время войны быстро и наиболее полно и точно освещать события дня, сказать о них первое слово» [3, с. 97]. «Первое слово», к сожалению, не всегда было правдой и служило прежде всего идеологическим задачам и в данном случае оказалось и последним. «Во фронтовой газетной летописи попадались страницы, заполненные легкомысленно, недобросовестно. Эта недобросовестность, размноженная ротационными машинами в тысячах экземпляров, делалась – не более не менее – печатным свидетельством» [16, с. 24], – отмечали уже во 2-й половине 80-х годов И. Янская и В. Кардин.

В 70-е годы В. Палиевский, упоминая книжку Кривицкого «Берлинские мотивы», названную им «очерки-воспоминания» [4, с. 93], отмечал значимость самого факта, который «взламывает поверхность войны» [4, с. 93]. Документальный факт, как полагает исследователь, помогает разрушить власть предвзятых концепций, характеров, изобретённых заранее. «Документальные образы противостоят этому без усилия и по природе. Они не имеют замыкающей способности, потому что не связаны ни с какой предуказанной мыслью, не зависят от выравнивающегося стиля и в полном смысле индивидуальны: на них расползается по швам любой стереотип» [4, с. 94]. Эта мысль о том, что документальный образ отражает самодвижение жизни, верна, но возможна и стилизация под документализм, служащая определённым идеологическим задачам; идеология, таким образом, рядится в документалистику.

Очерковый цикл К. Федина «Освобождённая Орловщина» был напечатан в журнале «Знамя» в 1943 году. Группа писателей, в числе которых был и К. Федин, посетила освобождённый Орёл и маленькие орловские старорусские города и деревни, до основания разрушенные и сожжённые отступающим врагом. Цикл очерков был написан, что называется, по горячим следам, сразу же после ликвидации Орловского плацдарма.

Что же предстало перед взором писателя? В очерке «Он» читатель видит картину, в общем-то обычную для войны: «Доисторические нагромождения щебня, кирпичной крошки, известковой, бетонной, глиняной пыли, припудренной сверху пеплом и сажей. Тлен великого прошлого. Следы землетрясения. Быльё. И больше ничего» [13, т. 5, с. 232]. Обычно короткие предложения сообщают тексту энергичность. Но здесь они скорее передают сбившееся от боли дыхание. К. Федин замечает, что врага и мирные жители, и красноармейцы повсеместно называли «он». Не «немец», не «противник», не «захватчик», а только «он». Как будто жалели для нелюдей эпитетов и обходились единственным эвфемизмом. «Он – это олицетворение всего, принесённого иноземной волей. Он – это разорение, дно нищеты. Он – это война» [13, т. 5, с. 232]. Война, разрушившая тысячи жизней. Не узнать было Мценска, Орла – лесковских, тургеневских, поленовских мест: всё уничтожено, разграблено, сожжено.

Конечно, можно было бы возразить: мол, на войне как на войне. Но, замечает К. Федин, даже в разрушениях войны обычно видна некая целесообразность: «уничтожение железнодорожной станции, телеграфа, завода <…> понятно. Но расходы и старания, употребляемые гитлеровцами на уничтожение каждой халупы и всякого коровника, обывательского флигелька и старой церкви, – оправдываются ли они тактически?» [13, т. 5, с. 236]. Писатель предполагает, что столь бессмысленные разрушения может производить только враг, не надеющийся когда-либо вернуться. А значит, дух захватчиков сломлен и они, сами пока ещё этого не осознавая, готовы к поражению.

Очерк «Оружие» посвящён сапёрам – и строителям, и тем, кто обезвреживал мины, оставляемые отступающим противником. Автор рассуждает об эффективности минной войны и о том зле, которое она приносит. К. Федин рассказывает об уловках врагов, умело маскирующих заряды, несущие смерть, и о сноровке сапёров, их обнаруживающих. Работа сапёров-строителей, замечает писатель, не менее героическая. «Достоин изумления русский топор – ловкий плотницкий топор в руках вологодца, смоляка, архангельца» [13, т. 5, с. 261]. Сапёры-строители восстанавливают мосты и возводят переправы, по которым идёт техника и войска, догоняющие врага.

В очерке «На марше» рассказывается о передвижении советских войск в осеннюю распутицу – в дождь, по грязи, размешанной «до идеального состояния какао» [13, т. 5, с. 268]. Солдаты, отмечает К. Федин, шли «натренированным, размеренным шагом, который нельзя назвать скорым, но в мерности которого заложена покоряющая сила устремления» [13, т. 5, с. 268]. Да, движение большой массы войск впечатляет. Но сегодня возникает недоумённый вопрос: отчего же наши войска *шли*, а не, скажем, *ехали*, как те же немцы? Ответ прост: извечная терпеливость русского солдата позволяла думать о живых людях лишь в последнюю очередь. Потому-то немцы по Европе «прокатились», а наши – пешком прошли и «пол-Европы по-пластунски пропахали».

Или, к примеру, очерк «Командир дивизии», в котором рассказывается о полковнике Кубасове, настоящем боевом офицере и талантливом командире. Однако и здесь возникает вопрос: отчего же в 43-м году, когда наступил коренной перелом в ходе войны, красноармейцам выдают не автоматы, а винтовки, которые были на

вооружении в русской армии ещё с конца 19-го века, и посылают на пулемёты яростно обороняющегося противника?

Но не только это бросается в глаза современному читателю, уже знакомому с некоторыми, ранее неизвестными реалиями Великой Отечественной. Скажем, в очерке «Павшая крепость» описаны тщательно сооружённые, почти неприступные немецкие укрепления, но, тем не менее, взятые. К. Федин подробно говорит, какие препятствия надо было преодолеть красноармейцу, чтобы захватить вражеский окоп или блиндаж. Это проволочные заграждения, минные поля, снова проволочные заграждения разной высоты, затем – незамысловатая, но эффективная звуковая сигнализация в виде подвешенных к проволоке консервных банок и снарядных гильз. «Немецкий солдат, – пишет автор, – устраивается в обороне с удобствами. Рядом с пулемётным гнездом – глухая землянка на одного-двух человек, где можно поспать, укрывшись от непогоды <…>

Вот гнездо пулемёта. Его стены обложены мешками с песком <…> Вот более просторный дзот. В нём вмещаются несколько человек, стреляющие из миномёта и противотанкового ружья. Амбразура дзота защищена врытым в землю стальным щитком толщиной в танковую броню. Вот, наконец, самое сильное оружие узла – вкопанные в землю танки. <…> Это крепость в крепости» [13, т. 5, с. 245]. Как же может быть взята такая твердыня? – спрашивает писатель. И отвечает: искусством артиллерии и умением воевать. Да, возможно, шквальным артиллерийским огнём можно подавить часть огневых точек противника. Однако сегодня, повторимся, многое когда-то тайное стало явным, и представляешь, сколько солдатиков (особенно штрафников) полегло на тех рубежах, когда свирепствовал приказ «Ни шагу назад», когда впереди были немцы, а позади – заградотряды, стрелявшие по своим. Но очерк – жанр злободневный, а в условиях войны и великих свершений ещё и пропагандистский, поэтому на первый план в нём выдвигался ратный и трудовой подвиг народа.

Однако вернёмся к очерку «На марше». Кроме передвижения войск в нём показаны будни дивизионной газеты. К. Федин сравнивает условия работы советского фронтового издательства с американским. «Газету, которую я увидел, – пишет автор, – можно было бы сравнить с американской, если бы её редактор, два наборщика и печатник обладали хотя бы ничтожной долей материальной заинтересованности американских газетчиков» [13, т. 5, с. 271]. Американцы, замечает писатель, вряд ли смогли бы выпускать газету во время стремительного продвижения войск, печатать экстренные телеграммы под открытым небом, когда поваленное дерево становилось корректорской, а ноги печатника – типографским двигателем, сама же типография размещалась в кузове грузовика. Вряд ли редактор газеты и его подчинённые чётко осознавали свой каждодневный подвиг; они просто выполняли свою работу – как те же сапёры, возводящие переправу.

Большой очерк цикла называется «Солдаты» и посвящён главным труженикам войны. «Разгадкой феномена, который называется русским солдатом, занимались многие иностранные историки» [13, т. 5, с. 285]; все они, отмечали его выдающиеся военные качества, бесстрашие и упорство. К. Федин тоже размышляет о феномене русского воина и понимает, что русский солдат под Орлом действовал, «следуя велениям своей души и применяя свои разнообразные качества воина» [13, т. 5,

с. 286]. Таким солдатом был и полковой разведчик капитан Бодаев. «Очевидно, там, где дело идёт о человеческом духе, математика отступает и соотношение сил измеряется как-то иначе» [13, т. 5, с. 288]. С горсткой бойцов, одним противотанковым ружьём и пятнадцатью автоматами Бодаев остановил семь самоходок, два танка и батальон немецкой пехоты, захватил противотанковую пушку и перебил роту немцев. Вряд ли капитан думал о себе: я герой; он просто выполнял долг защитника Отечества. Именно о солдатах, на совесть делающих своё дело, рассказывает в очерке К. Федин. Писатель подчёркивает их мирные профессии: Алексей Иванович Шиленкин – рабочий, Иван Игнатьевич Аникеев – крестьянин. Они, изначально люди не военные, рассказывают о рукопашном бое, как об аврале на работе: для них это обыденная жизнь. Понятно, что написать о двух фронтовых друзьях – рабочем и крестьянине – это своеобразный идеологический заказ. Но он совершенно не умаляет их подвига.

Очерковый цикл К. Федина завершается очерком «Помни!», который подводит своеобразный итог повествованию и призывает помнить о героях, павших за Родину, о том, что враг ещё не уничтожен и что долг солдата – «нести ему смерть во имя нашей жизни» [13, т. 5, с. 298].

Очерки К. Федина – типичны по своей тематике и настроению. С такой же страстной ненавистью к врагу писали свои произведения и М. Шолохов, и К. Симонов, и И. Эренбург, и многие другие авторы, бывавшие на фронте и черпавшие там сюжеты своих произведений, в том числе и документальных.

Порой военному корреспонденту было трудно преодолеть существующую инерцию в подборе и истолковании фактов. Даже очерк Б. Полевого, посвящённый Алексею Мересьеву и отправленный в «Правду» летом 1943 г., не был тогда напечатан. В архиве писателя сохранились гранки, на которых была начертана резолюция: «Печатать после конца войны». Видимо, история безногого лётчика, вернувшегося в истребительную авиацию, плохо вписывалась в стереотипную линию «от А до Б».

Борис Полевой был одним из самых ярких представителей советской документалистики. В годы войны он создал целый ряд очерков. В 1948 г. была опубликована его книга рассказов-былей о Великой Отечественной войне «Мы – советские люди». На документальном материале, как известно, основана и «Повесть о настоящем человеке» (1946). Невыдуманные герои «населяют» и военные очерки Б. Полевого «Флаг над ратушей», «Клещи», «Смерть нас подождёт», «Через Вислу», «У генерала Рыбалко», «Экспедиция в ад», «Русские люди», «А тем временем на фронте», «Последний военный репортаж», «В оккупированном Берлине» и др. Б. Полевой создал, пожалуй, классические образцы военного очерка, где как бы совмещается широкий взгляд на происходящее, общие перспективы ведения той или иной военной операции, а также на события и судьбы людей, конкретизирующих эту широкую картину. Скажем, очерк «Смерть нас ещё подождёт» начинается с сообщения о том, что наступление «войск Первого Украинского фронта продолжает развиваться» [6, с. 18], и с описания оперативной карты. Некоторые абзацы даже напоминают сводку Совинформбюро: «За восемнадцать дней наступления части Первого Украинского фронта, развернув этот фронт на четыреста километров, продвинулись на запад до двухсот километров и приблизились к Висле» [6, с. 19].

Тем интереснее прослеживать на фоне этих масштабных событий конкретные судьбы рядовых участников сражений, в данном случае двух артиллеристов – сержанта Наумова и заряжающего Кинасяна; раненные в бою, они сумели выйти из окружения и добраться до своих. А в заголовок очерка автор вынес фразу, которую часто во время испытаний повторял Наумов: «Смерть нас ещё подождёт». Ею же очерк и завершается. Как видим, общая картина войны складывалась из мозаики судеб конкретных людей – солдат, офицеров, военачальников… Скажем, очерк «У генерала Рыбалко» рассказывает об одном из выдающихся полководцев Великой Отечественной. Причём читатель видит не официальный портрет генерала Рыбалко, а живого человека с его неподражаемыми чертами характера, лексикой и темпераментом, невысокого, кряжистого, которого с первого взгляда и «не отличишь от солдат и командиров» [6, с. 119], т. е. одного из многих тружеников войны.

Годы спустя, как многие писатели-современники, Б. Полевой возвращался к теме прошедшей войны. В частности, в предисловии к книге «Встречи на перекрёстках» он писал: «Для этого сборника я отобрал записи о тех, чьи судьбы кажутся мне наиболее характерными для нашего стремительного времени, каждый отрезок которого так богато насыщен историческими событиями. Очерки эти подобны рассказам, слышанным когда-то у фронтовых дорог. Это не портреты, это эскизы к портретам. Но все вместе они <…> помогают представить себе человека нашего стремительного беспокойного времени» [5, с. 7]. В документальной прозе Б. Полевого соединяются документы, факты, реальные события и лица. Свободная конструкция портретных зарисовок даёт автору возможность воссоздать встречи на дорогах войны, запомнившихся ему людей – от солдата до маршала.

Одним из наиболее активных и плодотворных авторов военного времени был И. Эренбург, написавший сотни очерков, фельетонов, памфлетов, статей. Причём он не являлся спецкором какого-то издания, не имел воинского звания. «Но этот штатский человек был принят в армии как воин…» [11, т. 11, с. 217]. Эренбурга неохотно отпускали в командировки на фронт, однако писатель всё же вырывался туда, «а то, что он писал, было столь значительным, что в дни войны никто не упрекнул бы его, если бы он не ездил на фронт» [7, с. 43]. Правдивые, искренние, яркие произведения И. Эренбурга печатались в дивизионных и фронтовых газетах, «Красной звезде», «Правде», «Известиях», «Комсомольской правде», «Сталинском соколе», «Красном флоте», «Ленинградской правде», журналах «Большевик», «Огонёк», «Знамя», «Смена», «Новый мир», «Краснофлотец», «Красноармеец», «Война и рабочий класс», других печатных органах, издавались на Западе. Публикаций Эренбурга ждали на фронте и в тылу, их уже осенью 41-го года считали важным общественно-литературным явлением. К. Симонов вспоминал: «Мне рассказывали люди, заслуживающие полного доверия, что в одном из больших объёдинённых партизанских отрядов существовал следующий пункт рукописного приказа:

“Газеты после прочтения употреблять на раскурку, за исключением статей Ильи Эренбурга”.

Это поистине самая короткая и самая радостная для писательского сердца рецензия, о которой я когда-либо слышал» [11, т. 11, с. 215].

По своему масштабу и силой воздействия на читателя публицистика И. Эренбурга выделялась особой яркостью и незаурядностью. Короткие, ёмкие, энергичные предложения передают настроение воюющей страны. Вот описание столицы через месяц после начала войны: «Москву не узнать. Добродушный летний город, город с дачниками, с мечтами о Кавказе или о пляжах, ощетинился, стал крепостью. За день исчезли деревянные сараи, заборы, за ночь выкопали траншеи. Ещё садовники аккуратно поливают цветы в скверах, но в скверах нет детей <…> Трудно себе представить московские переулки без играющей детворы и воробьёв. Воробьи остались…» [15, с. 23]. Это – 1941-й. А через четыре года Эренбург скажет: «Легко сейчас писать, <…> ведь если горе молчаливо, то радость не скупится на слова. А в наших сердцах великая радость – трагедия XX века подходит к концу: мы в Берлине!» [15, с. 361]. И здесь писатель не скупится на эпитеты и метафоры: советские воины, «как Антей, <…> приподнялись и пришли в Берлин» [15, с. 362]; «Мы в Берлине: конец затемнению века, затемнению стран, совести, сознания»; «…Берлин, Берлин! Это было самое тёмное слово, и оно сейчас прекраснее всех: там, среди развалин и пожаров города, откуда пришла война, рождается счастье – Родины, ребёнка, мира» [15, с. 265]. Военная тема стала особо значима в творчестве И. Эренбурга. И не только из-за количества написанного им в этот период: по силе воздействия на читателя ему, пожалуй, не было равных среди публицистов того времени.

В военных очерках чрезвычайно ярко воплотились важнейшие черты жанра. Как правило, их авторы редко нарушали причинно-следственную связь событий, действительно происходивших на поле боя, стремились по возможности точно и объективно отразить реалии войны. В этом смысле военный очерк напоминает репортаж (как большинство очерков К. Симонова, М. Шолохова, К. Федина и др.). Хотя можно выделить и другой тип очерка, когда в его начале изображается широкая панорама событий, стратегическая карта, а затем всё это дополняется каким-либо частным случаем в судьбе конкретного человека на войне. Таковы, скажем, очерки Б. Полевого «Смерть нас подождёт», «Флаг над ратушей» и др.

Разумеется, композиция в очерке (в частности, военном) организована иначе, чем в рассказе, и подчиняется не законам самодвижения характера героя, а логике развития мыслей и чувств автора. Тем более что авторская оценка изображаемого выражается чрезвычайно ярко и определённо. И оценка эта тем ярче и определённее, чем ближе к изображаемым событиям находится автор. Скажем, К. Симонов, часто попадавший на передовую и непосредственно участвовавший в боях, ненавидит фашистов и не пытается это скрыть. А, например, Б. Полевой, начинавший многие свои очерки с описания оперативных карт из штабов фронтов и армий, более спокоен в оценке увиденного. Как известно, в тексте очерка «я» – это сам журналист, участник или свидетель описываемых событий, дающий эмоциональную оценку изображаемого. Публицистическое начало, прямые авторские оценки являются непременным компонентом каждого военного очерка; кроме того, в нём широко используется весь арсенал художественных образных средств, в очерке образная конкретизация, обращённая к воображению читателя, имеет те же особенности, что и в художественной литературе. Эта закономерность жанра ярко проявилась в военных очерках.

Библиографические ссылки

1. Грибов, Ю. Лицом к России : [Текст] / Ю. Грибов // Литературная учёба. – 1980. – № 5. – С. 94–99.
2. Кафтан Л. Тайны государственного архива: Как выдумали подвиг панфиловцев и развалили СССР : [Текст] / Л. Кафтан // Комсомольская правда в Украине. – 8–14 июля. – 2011 – № 145/27 (3845/25240).
3. Ортенберг Д. Каким я его знал : [Текст] / Д. Ортенберг // Константин Симонов в воспоминаниях современников: Сборник – М. : Советский писатель, 1984. – 608 с. – С. 86–112.
4. Палиевский П. В. Литература и теория : [Текст] / П. В. Палиевский. – М. : Современник, 1974. – 222 с.
5. Полевой Б. Н. Встречи на перекрёстках : [Текст] / Б. Н. Полевой. – М. : Советский писатель, 1961. – 440 с.
6. Полевой Б. Н. До Берлина – 896 километров : [Текст] / Б. Н. Полевой. – М. : Воениздат, 1978. – 296 с.
7. Рубашкин А. Эренбург на войне : [Текст] / А. Рубашкин // Вопросы литературы. – 1985. – № 2. – С. 31–57.
8. Симонов К. М. Дни и ночи : [Текст] / К. М. Симонов // От нашего военного корреспондента. – М.: Воен. изд. Министерства Вооружённых Сил Союза ССР, 1948. – С. 261–272.
9. Симонов К. М. Фронт. Очерки и рассказы. 1941–1945 : [Текст] / К. М. Симонов. – М.: Воен. изд. Министерства обороны Союза ССР, 1960. – 408 с.
10. Симонов К. М. Разные дни войны. Дневник писателя : [Текст] / К. М. Симонов. – М. : Молодая гвардия, 1975. – 496 с.
11. Симонов К. М. Собрание сочинений: В 10 т.
12. Сурков А. Великая Отечественная война и литература : [Текст] / А. Сурков // Вопросы литературы. – 1967. – № 6. – С. 19–25.
13. Федин, К. А. Собр. соч.: В 9 т. – М.: ГИХЛ, 1960.
14. Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Худож. лит., 1986.
15. Эренбург И. Г. Летопись мужества : [Текст] / И. Г. Эренбург. – М. : Сов. писатель, 1974. – 384 с.
16. Янская И., Кардин В. пределы достоверности: Очерки документальной литературы : [Текст] / И. Янская, В. Кардин. – М.: Сов. писатель, 1986. – 432 с.

Надійшла до редколегії 23.04.11

УДК 882

О. А. Драган

г. Харьков

ОБРАЗ ЛАДЬИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. МАРТЫНОВА

Розглядається специфіка функціонування образу тури в творчості Л. Мартинова, а також трансформації ключового для письменника образу та закономірності його розвитку.

Ключові слова: лірика, човен, море.

Рассматривается специфика функционирования образа ладьи в творчестве Л. Мартынова, а также трансформации ключевого для писателя образа и закономерности его развития.

Ключевые слова: лирика, лодка, море.

The specificity of functioning of the image of a rook in literary works by L. Martynov is examined in the article. Transformations of the writer's a key image and regularities of its development are also considered.

Key-words: lyrics, boat, sea.

© О. А. Драган, 2011

Одним из главных, ключевых образов в творчестве Леонида Мартынова является образ ладьи, как бы пришедший в его произведения по волнам древних русских рек и студеных сказочных морей, – от времен русских землепроходцев и путешественников в далекие северные страны и златокипящие мангазеи, в пушные и алмазные края. Цель статьи – проследить становление ключевого образа ладьи в творчестве Л. Мартынова, определить его специфику, трансформации, смысл и место в его творческом наследии. «Каждый образ, – отмечает Н. Павлович, – существует в языке не сам по себе, а в ряду других – внешне, возможно различных, но в глубинном смысле сходных образов – и вместе с ними реализует некий общий для них смысловой инвариант, т.е. модель или парадигму» [5, с. 28]. Обращаясь к истокам образа ладьи в русской поэзии и прозе, можно заметить, что этот образ уже на протяжении нескольких веков воспринимается в рамках определенной парадигмы. Этот смысловой закон действует в равной степени и в поэтическом и в прозаическом языке. Разные парадигмы образа ладьи характеризуются при этом разной степенью устойчивости. Они широко распространены, известны и хорошо узнаваемы. Так, ладья (корабль) отождествляется с птицей – чайкой, ласточкой, лебедем: «То падая, то подымаясь, птицы / ныряли, точно белые ладьи» [7, с. 145], (причем данная парадигма образов является обратной, что говорит о ее устойчивости, укорененности в русском поэтическом языке) иногда – с другими животными – лиса, бобер, медведь; иногда – с людьми: ладья – молодица; иногда – с пространственными понятиями: «Облака опять поставили /Паруса свои / В зыбь небес свой бег направили, / Белые ладьи» [1, с. 89]. Образ ладьи, движимый сильным гребцом-поэтом к далекому Лукоморью, прошел через все творчество Л. Мартынова, начиная от ранних стихов («Река Тишина», «Воздушные фрегаты») до знаменитой и великолепной послевоенной переправы и заканчивая едва ли не прощальным по своему смыслу а, может быть, и замыслу стихотворением «Преображенья». Безусловно, любимый образ присутствовал и в автобиографических книгах писателя.

В первой книге воспоминаний «Воздушные фрегаты» одну из глав Мартынов назвал «Моя ладья». В ней автор говорил, что если бы он имел обыкновение «ставить на свои книги экслибрис, то в качестве постоянного книжного знака избрал бы изображение ладьи» [3, т. 3, с. 63]. Его воображению романтика, которому он остался верен до конца дней, постоянно виделась некая ладья-красавица с высоко поднятым форштевнем и сильным гребцом, погружающим весла в крутые волны. «Она сопровождала меня со дней нежного отрочества, – писал он. И пояснял дальше: «…у каждого есть своя сквозная тема, продиктованная некими первичными, а может быть, даже и унаследованными переживаниями, ощущениями, желаниями, мечтами: взять в руки весло и править, вдруг неожиданно обнаружив, что у тебя в руках не весло, а перо!...» [3, т. 3, с. 63]. Образ ладьи заслуживает особого внимания потому, что на него направил наш взор сам автор в своей автобиографической книге. В этом образе есть некая поэтическая недосказанность. Если считать образ ладьи своеобразным ключом к художественному миру поэта, то возникает вопрос: почему именно ладья могла пленить воображение мальчика, родившегося и выросшего в континентальном Омске? Ответ на этот вопрос лежит на поверхности: большинство мальчишек мечтает о дальних странах. Ведь с одной

стороны город был окружен тайгой, с другой же простирались сухие полынные степи, хотя недалеко протекала река Иртыш и ее приток – небольшая речушка Омь. По ним чаще всего сновали лодки-тоболки, а небольшие пароходы спускались в те годы из-за северных излук довольно редко. Реку Мартынов полюбил с детства. В. Дементьев, биограф и исследователь творчества поэта, пишет об этом так: «В любую погоду, в любой ветер он выходил на тоболке, небольшой лодке, на Иртыш "танцевать" на его вспененных волнах» [2, с. 21]. Позднее, будучи гимназистом, Мартынов подружился с перевозчиком на Иртыше, военнопленным-венгром Миклошем, который охотно давал ему лодки напрокат. Можно предположить, что эта любовь к лодкам и послужила поводом для избрания их ключевым образом-символом в творчестве писателя.

В главах автобиографических книг автор часто дает поэтические комментарии ко многим своим стихотворениям. В главе «Аллея причуд» («Воздушные фрегаты») поэт рассказывает, что толчком, первоначальным импульсом для написания стихотворения «Река Тишина» мог послужить разговор с начинающей поэтессой Зинаидой Корнеевой, предложившей ему проплыть на лодке по Оми (название реки с татарского переводится как «тихая») в ночь ледостава. В стихотворении, кроме утлой лодки, можно проследить и другие атрибуты – опасную переправу, безвестную спутницу, и главное – мотив тревожности, напряженности, близкой утраты чего-то невосполнимого. Читая стихотворение, мы как бы попадаем в мир мартыновской фантазии, созданный поэтом с удивительным мастерством. Здесь предметы колеблются, видоизменяются, претерпевают удивительные метаморфозы. Так колеблются и то припадают к грунту, то взвиваются ввысь водоросли, омываемые морскими или речными течениями. Такая картинка завораживает, и невольно читатель сам становится участником действа, каким, по существу, является большинство стихотворений Мартынова. «Река Тишина» у Мартынова фантастична и по ней плывут двое, он и она: «Я гребу во тьме,/ Женщина сидит в корме,/ Кормовое весло у нее в руках,/ Но, конечно не правит – я правлю сам!» [3, т.1, с. 54].

Так, в стихотворении сосуществуют и взаимодействуют чувства благоразумия и одержимости, робости и смелости, забвения и беззаветной любви. Главный вывод, к которому можно прийти, читая «Реку Тишину», утверждает неисчерпаемость и сложность духовного облика человека: ты не можешь смириться с утратой чего-то возвышенного, необыкновенного, призрачно-прекрасного. Таким образом, в «море жизни», определяющем содержание и форму стихотворений Мартынова, нам видится ключевой образ лодки-ладьи, приходящий через все его творчество и придающий ему определенную музыкально-смысловую цельность.

Название первой автобиографической книги Мартынова «Воздушные фрегаты» тоже связано с образом лодки, хотя оно и несколько метафорично. В одноименной главе поэт старается выяснить, «как зарождаются стихи, почему одни стихи выходят, а другие не получаются и почему, когда порой задумываешь одно, получается совсем другое» [3, т. 3, с. 189]. В этой главе Мартынов дает комментарий к своему одноименному стихотворению, где образ воздушных фрегатов также обозначен как сквозной: «Померк багряный свет заката / Громада туч росла вдали/ Когда воздушные фрегаты/ Над самым городом прошли» [3, т. 1, с. 18]. «Прошли»

фрегаты, и оказалось, что в «призрачном зеленом свете» город оказался «будто под водой». Город – морское дно и тучи – фрегаты. Уже в заглавии ощущается метафоричность, которая затем реализуется в тексте. В силу своей выделенности из основного текста, заглавие занимает в нем самую сильную позицию и приобретает многозначность. Будущее, которое также становится сквозным образом в текстах Мартынова, видится таким же, как воздушные фрегаты – облака, плывущие и меняющие свои очертания в бездонной синеве неба… Читая классическую поэзию, где время уподобляется океану, реке, а река, в свою очередь, – времени, мы овладеваем закономерностью, согласно которой жизнь, смерть, время отождествляется с водой, а вода, соответственно, – с жизнью, смертью, временем. Поэтому образ ладьи в стихотворении Л. Мартынова «Переправа» может показаться на первый взгляд непривычным, хотя воспринимается читателем уже в рамках парадигмы, связанной с мифологическим началом. В этом стихотворении, о лирико-философском складе которого Мартынов упоминает в своей прозаической книге, автор выражает некоторые типичные особенности того трудного времени, когда страна переходила от войны к миру. «В “Переправе” ставятся главные проблемы творческого существования современного художника: иллюзорность и реальность искусства, прозаический ум и вдохновение, трезвая действительность и сомнамбулическое состояние “Я”», – замечает В. Дементьев [2, с. 154]. На глазах читателя современность превращается в греческий миф о Хароне – перевозчике мертвых душ через реку Стикс, а греческий миф обретает черты реальности. В одном из своих рисунков Л. Мартынов, способный художник, собиравшийся когда-то поступать во ВХУТЕМАС, проиллюстрировал сюжет «Переправы». В. Дементьев пишет, что ему «…довелось видеть собственную иллюстрацию Леонида Мартынова к стихотворению “Переправа”. В ней есть что-то, – отмечает он, – от фрескового примитива: ладья и сидящие в ней люди максимально обобщены; фигура Харона (лирического героя), фигуры людей обращены в профиль, поданы в плоскостной манере. Мартынов хотел выразить сложно-метафорический смысл стихотворения: Харон вырастает из острой кормы ладьи, а ладья, в свою очередь, перевоплощается в Харона и его спутников» [2, с. 156]. Как известно, образ ладьи восходит еще к древним мифам о смерти как о путешествии по реке времени, переезде на тот берег Стикса. Мифологические импровизации лирического героя здесь очень далеки от современников. Таковой видится идея стихотворения. Им, современникам, людям, пережившим страшную войну, показались бы наивными видения страшного суда на другом берегу реки. В «Переправе» поэт прослеживает путь прихода новой реальности к своим современникам, столь непростой для того послевоенного времени.

Ключевой образ ладьи-лодки в творчестве Л. Мартынова «отмыкает» собою не один какой-либо смысл, а сразу множество. Он сам подчиняется ассоциативному богатству художественного произведения, которое чем глубже и значительнее, тем все меньше поддается простому пониманию и «отмыканию». А. Павловский, размышляя об образах-символах в поэзии Мартынова, говорит, что «…они постоянно трансформируются, хотя в каждом из превращений всегда можно распознать его внутренний, “исходный” силуэт» [7, с. 86]. Образ ладьи у Мартынова трансформируется непрестанно, его внутреннее движение, перетекание и

видоизменение – это его суть, смысл и содержание. Ладья может перевоплотиться в пароход, входящий в открытое море, и в аэросани, мчащиеся по беспредельным сибирским снегам, и в крылатый, оснащенный парусом буер, скользящий по льду рек, она легко становится дирижаблем, самолетом, локомотивом. В «Воздушных фрегатах» Мартынов описывает полет над Барабинской степью, где в воображении у него возникает не самолет, а корабль. Позже поэт напишет стихотворение, в котором строки: «Но под изогнутым форштевнем / Волшебно пенится вода,/ Мир о своем величье древнем/ Не позабудет никогда!» [3, т. 1,с. 405] – снова поясняют читателю неизменную метафоричность образа, где самолет автор уподобляет кораблю.

Многие стихотворения и главы воспоминаний Мартынов посвятил своей жене Нине Анатольевне. В главе «Явление птицы Ундервуд» он повествует об их знакомстве, здесь читатель также видит много перевоплощений: Иртыш превращается в Иппокрену, а простой конь – в литературного Пегаса, мчащего поэта по бескрайним сибирским просторам, «…принимая, несмотря на свою гривастость и крылатость, всякие обличья – от парусных кораблей до локомотивов!»[4, с. 19]. В поздних лирических стихотворениях, посвященных жене, также присутствует мартыновская метафора, которая образует такое смысловое пространство, которое открывает простор для полета мысли и воображения: «Он залатан,/ Мой косматый парус,/ Но исправно служит кораблю./ Я тебя люблю./ При чем тут старость./ Если я тебя люблю» [3, т. 1, с. 110]. Здесь метафора как бы «переворачивает» смысл стихотворения, будто говоря: морская романтика не только для молодых влюбленных, она – для всех сердец, чувствующих и любящих глубоко и сильно. И поскольку эта стихия во всем подобна морской, то вполне закономерно, что здесь возникает и парус, и тучи, и корабль. О своей верности морской тематике, где неизменно присутствовал образ корабля, лодки, судна, Мартынов также говорил в главах автобиографических книг. Этот факт в известной степени повлиял даже на выбор авторов для перевода. В главе «К проблеме перевода» Мартынов называет такие произведения, как «Моряцкое утешение» Ч. Дибдина, «Ветер западных морей» Теннисона, «Пьяный корабль» Артюра Рембо. Примечательно, что, говоря об излюбленной морской тематике, в главе «Певец полета» Мартынов тонко подмечает приверженность писателя Николая Чуковского теме «…земли и неба, устремления в будущее, ощущение человека как гражданина космоса» [4, с. 119], особенно выделяя ключевую для писателя тему неба, исследуя его переводы Ш. Петефи, М. Конопницкой, Ю. Тувима, А. Важика и др.

В третьей и последней автобиографической книге, «Стоглав», Л. Мартынов неизменно проводит любимый и значимый образ ладьи через многие главы, в которых описывает события, значимые в его творческой судьбе. Может, это и является совпадением, но при описании многих из них – и трагических, и радостных – каким-то непостижимым образом снова появляются лодки, либо их метафорические перевоплощения. Так, в главе «Золотые яблоки» Мартынов с увлечением дополняет рассказ, начатый в книге «Воздушные фрегаты» о прогулке на лодке с Николаем Калмыковым, во время которой они «срезали нос» глиссеру адмирала Колчака. А в главе «О Павле Васильеве» автор рассказывает о первом знакомстве с этим поэтом-«саморекламистом и хулиганом», повествует о второй

встрече с поэтом, когда они с лодочником Миклошем вызволили двух девушек, собирающихся на прогулку с Васильевым. Здесь образ лодки предстает как тревожный предвестник предстоящих трагических событий в жизни Леонида Мартынова, потому как впоследствии знакомство с этим поэтом сыграло печальную роль в жизни писателя, когда по недоразумению Мартынов был репрессирован и сослан в северный край на несколько лет. Опять же обращение автора книги к образу лодки можно считать знаковым, сопровождающим поэта и запомнившимся ему при определенных эпизодах и случаях в творческой биографии. В главе «Друг с полярного круга» Мартынов передает первые впечатления от Архангельска, куда он был сослан первоначально по так называемому «делу Сибирской бригады» в 1932 году (позже поэт прожил три года в Вологде). Пробыв там совсем недолго, Л. Мартынов пишет стихотворение «Заморский корабль в ожидании бревен качался в Архангел-порту», в котором вновь обращает свой взор на неизменный образ – образ корабля. Образ лодки снова становится предвестником грядущих перемен в жизни поэта-сибиряка латышского происхождения Яна Озолина. В одноименной главе Мартынов повествует о знакомстве с Яном, об их совместной подготовке областного совещания писателей. Но к 1937 году, как замечает автор воспоминаний, «…осложнилось положение в мире, атмосфера все сгущалась <…> все походило на то, как если б среди безмятежного зноя вдруг возникли какие-то предгрозовые порывы не только в переносном, но и в прямом смысле слова» [5, с. 489]. Однажды, катаясь на лодке, поэты попали в ураган, и Мартынов заметил, что «…самые большие опасности подстерегают храбрых моряков не в море, а на суше <…> в бурю бывает опаснее в городах!» [5, с. 490]. Предсказания Л. Мартынова оказались не беспочвенны: позднее, не без помощи печально известного Павла Васильева, и Ян Озолин исчез с поэтического небосклона.

В третьей автобиографической книге Л. Мартынов наиболее часто обращается к метафорическим образам лодки, бури и шквалов. Главы этого сборника не были включены в две предыдущие – «Воздушные фрегаты» и «Черты сходства» по известным идеологическим причинам. Во многих из них автор повествует о нелегкой участи коллег-писателей, художников, исчезнувших и забытых, заверченных вихрем страшных событий 30–40х годов. В прекрасном стихотворении «Преображенья» Мартынов пишет о том, что он чувствует себя существом, вышедшим из вод морских. Под его ногами, обрызганными пеной прибоя, хрустит морской песок… Глаза устремлены в хмурое небо, предвещающее бурю. «Но он, вышедший из моря, не боится ненастья, он сам – буря! – замечает А. Павловский. – Более того, он и море, и ладья! Выйдя из моря, поэт уходит в море, оставаясь при этом незабвенным. Поэзия остается на службе людям» [7, с. 84]. Так Леонид Мартынов придал своему ключевому образу окончательный глубокий философский смысл. Гуманистическое содержание его поэзии и его поэтические комментарии в воспоминаниях воплотились в метафору, ставшую символом.

Библиографические ссылки

1. Брюсов В. Я. Стихотворения. – Брюсов В. Я. – М.: «Детская литература», 1971.
2. Дементьев В. В. Леонид Мартынов: Монография. Изд. 2-е, дополненное. / Дементьев В.В. – М.: Советский писатель, 1986. – 304с.

3. Мартынов Л. Н. Собрание сочинений: в 3 т. / Мартынов Леонид Николаевич – М.: Художественная литература, 1977 – Т.1. Стихотворения. – 1977. – 718с. – Т.3. Проза. – 1977. – 414 с.
4. Мартынов Л. Н. Черты сходства / Мартынов Леонид Николаевич – М.: «Современник», 1982. – 224с.
5. Мартынов Л. Н. Дар будущему: Стихи и воспоминания. / Мартынов Леонид Николаевич. Стоглав. – М.: Вече, 2008. – 648с.
6. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы VIII–XX веков. В 2 т. Т.1. Изд. 2-е, стереотипное. / Наталья Витольдовна Павлович. – М.: Эдиториал УРСС, 2007. – 848с.
7. Павловский А. И. Советская философская поэзия. / Алексей Ильич Павловский. Мироздание Леонида Мартынова. – Л.: Наука, 1984. – 180с.
8. Ходасевич В. Ф. Стихотворения (Библиотека поэта, Большая серия, Издание третье). / Ходасевич В. Ф. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 464с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.161.1 – 2. 09: 39

Е. А. Евдокименко
г. Луганск

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СОВРЕМЕННЫХ ПЬЕСАХ О ДЕТЯХ И ПОДРОСТКАХ

Розкриваються особливості використання фольклорних елементів російськими драматургами межі XX – XXI сторіч у творах про дітей та підлітків.

Ключові слова: драматургія, фольклор, приказка, пісня, уособлення, образ.

Раскрываются особенности использования фольклорных элементов русскими драматургами рубежа XX – XXI веков в произведениях о детях и подростках.

Ключевые слова: драматургия, фольклор, поговорка, песня, олицетворение, образ.

The article says about the distinctive features of the folklore elements usage by Russian playwrights of XX – XXI centuries boundary in their plays about children and teenagers.

Key words: drama, folklore, proverb, song, personification, image.

Характерный для XX – начала XXI ст. всплеск интереса к фольклору, традиционной культуре обнаруживает не просто модное направление в мыслях современников: русская речь и русская традиционная культура стремятся к самосохранению. Лучшими врачевателями русского образного слова в нашей современности оказываются произведения фольклора и классические русские произведения [7, с. 29]. Авторы пьес о детях и подростках конца XX – начала XXI вв. также используют в своих произведениях известные нам с детства фольклорные мотивы и образы. В некоторых из них фольклор занимает и более сильную позицию, являясь текстообразующим элементом, основой построения сюжета. Причиной такого активного использования фольклора современными авторами в пьесах о детях является некая волшебность детского мира, вера в вымышленные персонажи, в сказку, игра, которой живут дети. Через разнообразные фольклорные жанры дети знакомятся с культурой, традициями и обычаями своего народа. Становясь старше, дети и подростки приобщаются и проявляют интерес к другим жанрам, более характерным для взрослых.

© Е. А. Евдокименко, 2011

И. Г. Минералова отмечает фольклорные жанры, присущие детской литературе [7, с. 30]. В своем анализе драматургических произведений о детях и подростках мы будем придерживаться именно такого разделения на малые жанры, связанные с игровой деятельностью и самостоятельные устные жанры. Это вызвано тем, что и в литературе для детей, и в пьесах о детях раскрывается тема детства в целом, детские образы. Связь ребенка с фольклором начинается с колыбельной песни. Во многих произведениях читателю также встречаются потешки, считалки, молчанки, пословицы, поговорки, загадки, скороговорки и, конечно, сказки. Пословицы как народные речения, в которых отражен многовековой социально-исторический опыт народа, часто находят свое место в текстах современной литературы, так как имеют устойчивую, лаконичную, ритмически организованную форму и поучительный смысл. Они рассказывают обо всех аспектах жизни, их тематика безгранична, они отражают мировидение, мировосприятие того или иного народа в определенную эпоху [2]. Пословицы и поговорки, которые мы встречаем в современных пьесах, чаще всего используются в трансформированном виде. В пьесе Е. Нестериной «Наш дедушка откинулся» встречаем «седина бобра не портит»[9, с. 24]. Фразу «седина бобра не портит» (ср. старый конь борозды не испортит) использует в своей речи дедушка, намереваясь убедить окружающих в своей силе и здравии не смотря на пожилой возраст. Преобразованные пословицы и поговорки получают новое значение, имеющее юмористический или сатирический оттенок. Мать главной героини «Двое поменьше» Е. Нарши говорит уже повзрослевшей дочери: «Ты не очень хотела ехать в спецшколу. Так, серединка на половинку» [8, с. 72]. Вопреки отсутствию особого желания уезжать из дома учиться музыке, Манечка стала известным музыкантом, реализовав свою мечту. Только это не принесло ей ощущение счастья.

Е. Исаева в пьесе «Третьеклассник Алеша» не просто использует поговорку, но и раскрывает ее значение:

«Оля. Не знаю, как это называется. Надо у тети Кати спросить. Седьмая вода на киселе, в общем.

Алеша. Значит, ты – не близкая родственница. На тебе можно жениться.

Оля. Как это?

Алеша. Ну, близкая – это когда жениться нельзя» [6, с. 68].

Особое внимание в данном диалоге необходимо обратить на возраст героев. Алеша учится в третьем классе, а Оля в десятом. Им обоим известно значение поговорки, а вот верованье о запрете на близкородственный брак девочке незнакомо. Она приехала из города в маленький рыбацкий поселок, где у людей более сильная вера, теснее взаимосвязь с природой, более развита народное творчество. Дети с самого раннего возраста впитывают в себя культуру, обычаи, традиции, приметы. Алеша просит проверить, не выросла ли у него еще одна макушка, потому что «говорят, если две макушки, то счастливый» [6, с. 69]. Не только дети верят в волшебство. Бабка, персонаж пьесы «Миленький, рыженький» Н. Садур очень наблюдательна и полагается на приметы. Ее постоялица, студентка, удивлялась тому, что «вещь покосится на полке, бабка подходит и спрашивает эту вещь: “К добру или к худу?”» [12]. Обладая богатым жизненным опытом, прожив большую часть жизни и многое испытав, пожилые люди часто верят в силу

предметов, растений, в приметы, их связь с традициями и обычаями народа чрезвычайно сильна. Именно пожилые люди несут в себе знание культуры, опыта народа. Встречается в современных пьесах о детях и подростках примеры типично детского фольклора – страшилки и дразнилки. Авторами страшилок могут быть и взрослые и дети. Взрослые сочиняют их, чтобы проиллюстрировать, что нельзя делать. Дети, в свою очередь, придумывают страшилки для забавы и веселья. Ванечка в «Двое поменьше» Е. Нарши рассказывает своей подруге: «Одна девочка пошла ночью на кладбище, а там все покойнички из могил повставали… а там… в черном-черном лесу стоит черный-черный гроб» [8, с. 65]. Типично для страшилки использование повторов и указаний цвета, особенно темного.

Сатирический жанр дразнилки также имеет свое отражение в драматургии конца XX – начала XXI веков. Это проявление юмора ребенка. Дразнилки очень точны в своем описании негативных качеств человека или предмета. Это звуковые, ритмические и рифмованные сочетания слов, которые могут сопровождаться гримасами. Дети, герои Е. Нарши, все время передразнивали старуху эстонку, которая не говорила по-русски. Она с ними здоровалась на своем языке, а им казалось, что дразнится. Не могли же они промолчать и дразнились в ответ: «Тыры-пыры растопыры» [8, с. 66].

Колыбельная – песня, с помощью которой убаюкивают, успокаивают, усыпляют младенца. Припевка большинства колыбельных «баю-бай» имеет общий корень со словом баять – говорить, рассказывать, уговаривать. Она усиливает мелодический, заклинательный строй песни. В пьесе «Двое поменьше» после тяжелого разговора, мучительных воспоминаний и размышлений о смерти друзей Жена Пятидесятого уговаривает мужа пойти спать: «Не думай, не думай больше ни о чем!.. Всей жизни не хватит додумать то, что за стенкой этого дома происходит… Спи. Ручки под щечку… Баю-баюшки-баю, не ложися на краю» [8, с. 63–64]. В данной ситуации поет колыбельную она не сыну, а взрослому мужчине, своему мужу, настраивая его таким образом своей размеренной песней на сон и покой.

Характерной чертой русского народа всегда была песня. Она сопровождала людей и в труде и в отдыхе. Героев пьесы Е. Нестериной «Наш дедушка откинулся» песня, ритмичность речи, мелодичность и юмор не покидают на протяжении всего сюжета. Вернувшегося из тюрьмы Дедушку встречают плясками и песнями: «Эх, пошла плясать – дома нечего кусать! Сухари да корки, на ногах опорки! Эха!» [9, с. 22]. Задумав отличный план, Дедушка тоже запевает: «В роще моей пел соловей!/ Не давал покоя теще моей!/ Теща моя, слушай соловья!/ Не дает покоя мне девка твоя!» [9, с. 32].В самые радостные для героев мгновения они передают свою радость окружающим, близким, миру в песне. И в наше время люди поют песни, когда они счастливы. Однако сейчас это больше известные песни, которые у всех на слуху. Герои Е. Нестериной сочиняют свои куплеты сами, соблюдая и рифму, и мелодичность. Еще одной характерной чертой фольклора является персонификация или олицетворение. «Олицетворение соответствует действительному взгляду поэта на вещи, выходит за пределы стилистики и относится к области миросозерцания вообще» [10, с. 532].

В давние времена славянские народы, как и многие другие, были язычниками и поклонялись силам природы. «Слово о полку Игореве», являясь самым известным

памятником древнерусской культуры, служит доказательством персонификации и обожествления природы в целом и ее стихий. С приходом христианства вера в силы природы сменилась верованием в единого Бога, но люди продолжают наделять особыми возможностями многое, что их окружает, и особенно природу. В пьесах рассматриваемого периода именно дети чувствуют связь с природой, обращаются к ней, доверяют и оберегают ее от всего злого в этом мире. Девочка Скрипка у К. Драгунской в «Трепетных историях», приехавшая домой только на лето, уже начинает скучать по родине: «Здесь хорошо, здесь трава понимает по-русски…» [5, с. 57]. Еще одна героиня уже другой пьесы («Рыжая пьеса») на протяжении всей истории проявляет заботу о деревьях:

«**Соня**. Эй! Вы что делаете?

Тим *(озирается, видит Соню и говорит честно)*. Вешаюсь.

Соня. Зачем?

Тим. Чтобы не жить.

Соня. А дерево-то тут при чём? Думаете, ему очень приятно, когда на нём мертвец болтается? *(Тим молчит. Думает, что дереву, конечно, неприятно.)* Лучше уж под дождём постойте, он вредный, от него тоже умереть можно [4]. Беспокоясь о дереве, его настроении и ощущениях, девочка все же знает о состоянии экологии в современном мире и предупреждает о вреде дождя. Кажется, что девочка знает много о природе и особенно про деревья: «Деревья живут очень долго. Они всё видят и помнят. Только не всем рассказывают. По-моему, человек должен жить на дереве. Ну, хотя бы сидеть на дереве один час в день. Хотите, залезайте сюда? Деревья любят, когда на них сидят хорошие люди» [4]. Как и Ярославна в «Слове о полку Игореве», Соня обращается к природе за помощью, доверяет свои тайны: «Дерево, милое дерево! Присмотри за ней, пожалуйста, сделай так, чтобы она не повесилась. Она добрая, и у неё смешная сумка. *(Целует старый широкий ствол и уходит, машет рукой, не оборачиваясь.)*» [4]. Для Ярославны силы природы – величественные божества, а девочка Соня нашего времени относится к дереву как к другу, близкому человеку.

Авторы современных пьес о детях и подростках иногда вводят в свои произведения фольклорные образы, которые становятся основополагающим элементом сюжета. Главный персонаж пьесы Н. Садур «Миленький, рыженький» – домовенок. Наши предки верили в существование некоего существа, которое охраняло жилище, хозяев и животных. В разные времена представления о внешности покровителя дома отличались. Неизменным оставалось то, что он имел человеческие черты. «Малюсенький, личико у него было, а сам какой-то рыженький, грязненький, какой-то тряпочкой обмотанный» – таким увидела домового героиня Н. Садур [12]. Характер и поведение домового может быть разный. Это вызвано его отношением к семье. Если семья ему не нравится, или ее члены вызвали чем-то его гнев и недовольство, домовой будет приносить вред и убытки. С другой стороны, если он любит семью и скотину, то много смеется и приносит благополучие. Считается, что характер у этого духа добрый, но в силу своего веселого нрава он может дразниться и подшучивать над обитателями дома. Именно таким получился герой произведения «Миленький, рыженький» – он все время старался поиграть, подшутить, пощекотать, не принося при этом особых

убытков. Хотя и не давал своими проказами спать хозяйке, ведь известно, что домовые появляются только ночью, как и всякая нечистая сила. Домовой в пьесе «Миленький, рыженький» Н. Садур изображен веселым, шаловливым маленьким человечком, который приходит по ночам. Такой образ покровителя дома является традиционным для славянских народов.

Среди многочисленных пьес о детях и подростках, созданных современными авторами, можно выделить несколько произведений не только для взрослых, но и для детей. А некоторые из них являются именно детскими пьесами. Говоря о детской литературе, вспоминаешь сказку. Именно этот жанр знаком каждому из детства, только сказка «с величайшей легкостью приписывает одинаковые действия людям, предметам и животным» [11, с. 9]. В основе большинства сказок заложено волшебство. Характерно это и для сказок современных драматургов. В пьесе «Все мальчишки – дураки!» К. Драгунская дает подзаголовок «сказка с невероятными превращениями и счастливым концом для всех, кто любит похохотать». Используя традиционных сказочных персонажей, автор вовлекает их в свою историю. Читатели и зрители встречаются здесь с царем, лысым чудовищем, принцем Кузей, учителем-волшебником. Весь сюжет произведения пронизан волшебством. Свисток и жезл становятся врачебной трубочкой для прослушивания, учитель-волшебник превращает девочку Анечку в мальчика, наказав ее за вредность и плохое отношение к мальчишкам. Автор словами героев говорит о том, что волшебство не заканчивается в детстве, просто взрослые перестают в него верить и уже никакие заклинания не действуют:

«Папа. А я, когда был маленьким, знал одно волшебное заклинание. Если его сказать, то тут же послышится музыка и пойдет дождь...

Грабительница. Дождь?

Папа. Дождь из конфет! *(Воздушных шариков? Летучих лягушат?)*.

Писатель. Так говорите же скорее ваше заклинание!

Папа. Понимаете, вот когда я был маленький, оно очень хорошо действовало. Бывало, скажешь: вишня-башня-мандарин-батмамак-матрас-ичин, и просто тут же – ливень и музыка. А сейчас совершенно не действует. Вот хоть целый день повторяй: вишня, башня... Ну, мандарин, в крайнем случае... Может, волшебство кончилось? Можно прямо сколько угодно повторять, и ни с места.

Царь. Знаете, что. Волшебство не кончилось. Просто, если взрослый заклинание говорит, то оно не сразу сбывается. А мы вот сейчас всех перехитрим. Закройте глаза. И притворитесь, что вы еще маленький» [8].

Молясь различным божествам и силам природы, древние люди произносили заклинания и вкладывали в них свои просьбы и хвалу того или иного божества. В сказках заклинания приобретают другую форму. Это набор слов, не понятных простому обывателю, которые несут в себе магическую силу: «Друб! Клачь! Снивеюм! Хржуб!» [1, с. 100] – произносит Баба Яга, чтобы расколдовать свою падчерицу в сказке М. Бартенева «Снегурушка». Здесь есть все знакомые каждому с детства персонажи – Дед Мороз, Снегурочка, Баба Яга, Леший, Водяной. Как в пьесе К. Драгунской, все волшебные обитатели леса перестали верить в сказку и решили продолжить свою жизнь, став обычными людьми и обосновавшись в городе. В этой пьесе волшебное настолько сильно переплетается с жизнью, что не кажется

таким абсурдным и неправдоподобным. Пространство леса и города, волшебства и повседневности неразрывно связаны между собой. Фольклорные, сказочные образы приобретают новые черты. Привычный каждому справедливый и добрый Дед Мороз в начале пьесы просто Мороз: «Пуще смерти боюсь я состариться, /Я Мороз, разрешите представиться,/ Есть во мне молодецкая стать, / Чтобы дедом Морозом не стать!» [1, с. 87]. Под действием волшебства холодное сердце Деда Мороза растаяло: «…добрый дедушка Мороз… Я подарки вам принес… Что-то я не пойму, то ли я заснул, то ли проснулся?» [1, с. 98]. Хитрая и коварная Баба Яга у М. Бартенева совсем другая. Она «бабушка», «бабулечка Яга» [1, с. 85]. У нее есть дочка и падчерица. Как принято в сказках, дочка – некрасивая, не очень умная и не очень добрая: «До чего хороший длинный носик, / Маленькие круглые глаза…/Кто сказал, что их теперь не носят,/А носили двести лет назад?» [1, с. 86]. К падчерице же постоянно ходят свататься женихи, и к своей сестре она проявляет много любви несмотря на ее склочный характер:

«Фекла. И чего говорят – нос длинный? Не понимаю…

Феня. Да какой же он длинный. Он просто востренький. Первая будешь знать, где что чего. А глазки маленькие – это тоже хорошо. Никакая соринка не попадет.

Мать. Ой, Феня, не пойму. Ты же, вроде, не моя дочь, а откуда ж тогда такая умная?» [1, с. 88].

Хотя мать достаточно тепло относится к падчерице, родная дочь ей дороже. Поэтому, пообещав ей в мужья первого мужчину, она всеми правдами и неправдами стремится выполнить свою клятву: «Сама знаю, что клялась. А раз клялась, значит, чего-нибудь придумать надо. Для другого кого – капризная девка, а для меня – дочка родная» [1, с. 91]. Жертвуя счастьем падчерицы, мать пытается выдать родную дочь замуж. Как и в любой сказке, обман раскрывается, все герои получают по заслугам, все заканчивается хорошо. Используя фольклорные элементы, современные авторы привносят в свои тексты оригинальность и своеобразие. Фольклор, являясь необычным для обыденного быта его новых носителей, выполняет созидательную и воспитательную функции, помогает сгладить жестокость и безнравственность, создает особый более позитивный мир.

Библиографические ссылки

1. Бартенев М. Снегурушка / М. Бартенев // Современная драматургия. – 2001. – №4.– С. 85–101.
2. Дизраэли Б. Пословицы и поговорки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fplib.ru.
3. Драгунская К. Все мальчишки – дураки! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.epampa.narod.ru/dragunskaya/duraki.html.
4. Драгунская К. Рыжая пьеса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.epampa.narod.ru/dragunskaya/rizhaya1.html.
5. Драгунская К. Трепетные истории / К. Драгунская // Современная драматургия. – 1998. – №1.– С. 51–62.
6. Исаева Е. Третьеклассник Алеша / Е. Исаева // Современная драматургия. – 2002. – №3.– С. 67–78.
7. Минералова И. Г. Детская литература: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / И. Г. Минералова. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007. – 175 с.
8. Нарши Е. Двое поменьше / Е. Нарши // Драматург. – 1997. – С. 61–76.
9. Нестерина Е. Наш дедушка откинулся / Е. Нестерина // Современная драматургия. – 2002. – №1.– С. 21–34.

10. Петровский А. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
11. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
12. Садур Н. Миленький, рыженький [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tafi.narod.ru/world_drams/sadur/sadyr_maleni.htm.

Надійшла до редколегії 22.04.11

УДК 82-81

Е. А. Ефименко
г. Симферополь

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Б. ШОУ

Розглядається проблема впливу ірландської національної ідентичності та літературної традиції на творчість Дж. Б. Шоу.

Ключові слова: ірландська література, традиція, іронія, сарказм, взаємозв'язок культур.

Рассматривается проблема влияния ирландской национальной идентичности и литературной традиции на творчество Дж. Б. Шоу.

Ключевые слова: ирландская литература, традиция, ирония, сарказм, взаимосвязь культур.

The article deals with the problem of the Irish national identity and literary tradition influence on the creative work of George Bernard Shaw.

Key-words: Irish literature, tradition, irony, sarcasm, correlation of cultures.

В литературной истории Ирландии конец XIX – начало XX века были временем рождения современной ирландской литературы английского языка, которая впервые приобрела всемирное признание. Литература Ирландии, одна из древнейших в Европе, долгое время оставалась в тени английской и зачастую воспринималась как литература именно английская. Тем более что в произведениях многих исконно ирландских писателей (имеющих ирландских родителей или выросших в этой стране), после того, как они покинули свою родину, проблемы, актуальные для Ирландии, остались незатронутыми. Но можно ли говорить о том, что Б. Шоу, О. Уайльд, Дж. Джойс, С. Беккет освободились от своей «ирландскости» или что проведенные ими в Ирландии годы никак не сказались на их творчестве? Проблема национальной принадлежности могла бы не возникнуть в рамках данной статьи и диссертации, если бы Дж. Б. Шоу и другие перечисленные ирландские писатели, творчество которых выбрано для исследования, на протяжении всей жизни находились на территории своей страны. Но так как все произведения Шоу и Уайльда и большая часть произведений Джойса и Беккета были созданы за пределами родины и не на ирландском, а на английском языке, то во многих исследованиях их относят к английским писателям, а на Беккета, помимо этого, претендует также и Франция, на территории которой он жил и на языке которой написал многие свои произведения. В связи с этим возникает необходимость в исследовании проблемы ирландской национальной идентичности и литературной традиции, оказавших значительное влияние на творчество Дж. Б. Шоу. Поскольку означенная проблема представляет исследовательский интерес, то в статье

© Е. А. Ефименко, 2011

поставлена цель: на примерах драм Дж. Б. Шоу показать влияние на творчество драматурга ирландской национальной идентичности и литературной традиции. Новизна такого исследования обусловлена отсутствием критических работ, освещающих данную проблему.

Известно, что из-за сложившейся исторической ситуации, когда Ирландия в течение длительного времени находилась под господствующим влиянием Англии, происходило постепенное исчезновение письменности, книгопечатания, преподавания на национальном языке, что привело к почти полному исчезновению ирландской литературы: в XIX веке на ирландском языке создавались только баллады. В результате язык утратил литературную норму, распался на диалекты. В наши дни, при современной глобализации экономической и политической жизни, особенно остро чувствуется необходимость определения культурной индивидуальности (cultural identity) каждого народа. Ирландцам с этой точки зрения повезло больше других: существует конкретная, известная всему миру «ирландская тема», ярко выраженный ирландский характер. Ирландцы остаются верны своему характеру и в творчестве. Чтобы доказать данную точку зрения, мы выбрали из большого количества ирландских авторов Дж. Б. Шоу, которого традиционно причисляют к авторам английским, который жил вдали от родины и творил на другом языке. В рамках этой работы мы попытаемся показать, что можно говорить об ирландской литературе даже там, где ирландская тема практически никак не обозначена в произведениях; что национальность автора определенным образом отражается на его творчестве, несмотря на то, где он живет и на каком языке пишет. Это объясняется тем, что на мышление любого писателя или поэта, независимо от того, осознает он это, или нет, накладывается национальный отпечаток, внутренне присущмй представителям данной нации. Подобную особенность мышления принято называть национальной идентичностью. Существует множество определений идентичности. Идентичность предполагает действие, некий процесс соотнесения объекта (субъекта) с другими, выявление общих или, напротив, специфических признаков, черт, самоотождествление индивида с другим человеком, группой, образцом, идеалом, в наше случае с определенной нацией. «Национальный характер – это сложившийся на всем протяжении существования культуры и специфический для каждой данной исторически устойчивой общности комплекс духовно-психологических черт, качеств и характеристик, определяющий наиболее предпочтительные для данной общности тип мировосприятия и мышления, формы, средства и методы социальной организации, а также наиболее вероятные для нее типы личностных и социальных комплексов и виды психологической компенсации» [1, с. 382]. Определение национальной идентичности, данное Н. А. Косолаповым, подчеркивает неотъемлемую связь между «национальным характером» и «национальной идентичностью». Естественно предположить, что существуют определенные черты национальной литературы, как существуют черты национального характера (последние во многом определяют первые). Национальный характер складывается под воздействием природы, истории и многих других факторов. Природа Ирландии необычайно красива: в мягком, влажном климате круглый год зеленеют луга, зелень их так чиста и ярка, что Ирландию прозвали Изумрудным Островом; огромное количество рек и озер, утренний туман

над водой и необыкновенные закаты. Живописный пейзаж дополняют развалины башен и замков, придающие ему особый, с оттенком грусти, шарм. Природой определены такие черты ирландского характера, как мечтательность, чувствительность ко всему прекрасному и талантливость. Один из героев Б. Шоу, ирландец Ларри Дойл, так говорит об этом: «Здесь другой климат. Но как чувствам притупиться в этом мягком, влажном воздухе, на этих белых весенних дорогах, у темных трясин и седых от тумана камышей, на каменистых склонах, розовых от вереска! Нигде нет таких красок в небе, таких манящих далей, такой печали по вечерам. И грезы, грезы!» [2, с. 637]. Ирландия – государство островное, небольшое, поэтому естественно было бы предположить достаточно узкий культурный кругозор, отсутствие большого интереса ко всему происходящему за пределами своего края. Во многом это верно для ирландского простонародья, живущего в глубинке и не тронутого образованием, а также для националистов-фанатиков, зацикленных на идее ирландской независимости. Однако тяга к неизведанному, другим странам, путешествиям проявлялась в ирландском характере на протяжении всей истории. Ирландские монахи были настолько непоседливы, что в своих миссионерских путешествиях добрались даже до Киева**.** В истории Ирландии, начиная с самых истоков, следует также искать объяснение такой национальной черте, как воинственность (в определенные моменты переходящая в героизм). Гарри Левин, редактор издания произведений Дж. Джойса, определяет ирландский характер почти в тех же терминах. Среди национальных черт ирландского народа, «дарований», как он их определяет, Гарри Левин называл юмор, воображение, красноречие, воинственность, отстраненность в изображении как английской, так и ирландской жизни, общительность и пристрастие к спиртному. Ирландия приняла христианство сравнительно рано – в V веке. Следствием этого можно выделить как минимум два момента: нерациональный подход к вере, сохраняющееся до наших дней двоеверие и тяга к язычеству; и настолько глубокое проникновение христианской этики, морали, образов в ткань ирландской культуры, что все ирландцы, по крайней мере все ирландские писатели, имеют свое отношение к ней: отвергая ее или воспевая, они все равно остаются в лоне ирландского христианского мировоззрения. Говоря о влиянии ирландской литературной традиции на творчество Дж. Б. Шоу, на наш взгляд необходимо обратиться к истории ирландской литературы. Национальные черты ирландской литературы закладывались в эпосе: героизм и воинственность, искусство красиво излагать мысли берут свои истоки именно здесь. Ирландский эпос делят на четыре основные тематические цикла: мифологический, уладский или ольстерский, цикл Финна или оссианский, и исторический, или королевский цикл. Это деление было произведено современными учеными, так как древняя традиция такого деления не знала. Мифопоэтическое пространство Ирландии и других стран явилось для многих ирландских авторов, в том числе для Дж. Б. Шоу, методом переосмысления действительности. При написании таких пьес, как «Пигмалион», «Святая Иоанна», «Человек и сверхчеловек», Шоу использует мифы, и легенды как мостик к современной жизни.

Еще один до-литературный жанр имел огромное влияние на формирование стиля ирландской письменной литературы – сказки. Древние сказки обнаруживают

отчетливую связь с мифами, ритуалами, обычаями. В фольклоре и сказках Ирландии – богатейшая фантазия, населившая мир людей, юмор и красноречие. Сказки играли очень важную роль в воспитании подрастающего поколения, в формировании их мировоззрения. Ирландцы особым образом чувствуют слово, что отразилось и в письменной литературе.

Временем серьезных изменений в ирландской истории и литературе можно назвать XV–XVIII вв. В светской и религиозной литературе доминировала патриотическая тема, обращение к чувству национального достоинства ирландцев, призыв их к единению. В конце XVI в. в поэзии стали заметнее трагические ноты, тема прощания с родиной, ставшей одной из ведущих в ирландской поэзии. В ирландской литературе первой половины XVIII в. преобладал жанр заздравной лирики в честь именитых покровителей. В середине XVIII в. на смену аристократической приходит поэзия и литература, по содержанию и форме выражающая надежды и чаяния народа. Авторов интересуют простые люди с их земными делами: бесприданницы, девушки с незаконными детьми, отцы, потерявшие своих сыновей, нищие, изображение тяжелого крестьянского труда. Из ирландской литературной традиции ирландские авторы, в их числе и Дж. Б. Шоу, унаследовали и применили в своих произведениях определенные признаки. Мы не утверждаем возможности точно определить признаки «ирландскости» в творчестве того или иного писателя, однако наличие определенной совокупности этих признаков создает предпосылки для причисления автора к той или иной этнокультуре. Патриотизм, чувство национального достоинства, ощущение чуда перед лицом природы, стиль рассказа, имеющий тенденцию к преднамеренному преувеличению или абсурду, острое чувство мощи сатиры, нелинейность повествования, парадоксальность мышления, ироничный тон, стремление к синтезу искусств и родов литературы, нетерпимость к человеческим порокам и безграничное сочувствие ко всем живущим – характерные, но не безусловные особенности, позволяющие отнести писателя к ряду ирландских или англо-ирландских авторов. Этими чертами в полной мере обладал Дж. Б. Шоу.

Шоу родился и вырос в Ирландии, и здесь сформировался его характер, его мировоззрение. Он признавал себя ирландцем и своим творчеством во многом обязан и древней литературной традиции, и Свифту (в чем он признавался сам), и О. Уайльду (как считает Дж. Удкок). Характер писателя, его обостренное чувство справедливости, его стремление к «здравому смыслу» во всем, его язвительность и мятежность – исконно ирландские черты характера – ярко проявились во всех его произведениях. Шоу в своих пьесах ставил задачу заставить человека по-новому, беспристрастно взглянуть на традиционные ценности, освободить его от власти устаревших стереотипов. Именно по этим причинам он отдавал предпочтение «открытым», незавершенным финалам, которые не отстраняли проблем, рассматривавшихся в пьесах, а, наоборот, ставили новые. Одним из любимых средств влияния Шоу на сознание своих читателей и зрителей был парадокс, через который он выражал свое критическое отношение к современной жизни и составлял весьма неприглядный портрет английского общества. Корни такого оригинального мировоззрения Шоу следует искать в его детстве и юности. Жизнь семьи сопровождали материальные нужды, неблагоприятный моральный климат: родители

часто ссорились и не уделяли надлежащего внимания своим детям. Будущий драматург ощущал себя покинутым и одиноким. Моральный климат, существовавший в семье, драматург воссоздал в своей трагикомедии «Дом, где разбиваются сердца». Шоу устами дочери Шотовера леди Эттеруорд говорит о доме, в котором вырос: «Ах, этот дом. Этот дом! Я возвращаюсь сюда через двадцать три года. И он все такой же: вещи валяются на лестнице;… никого дома; гостей принять некому; для еды нет никаких установленных часов; и никто никогда и есть не хочет, потому что вечно все жуют хлеб с маслом или грызут яблоки. Но самое ужасное – это тот же хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах. Когда я была маленькая, я, по привычке, не замечала этого – просто потому, что я ничего другого и не видела, – но я чувствовала себя несчастной. Ах, мне уже и тогда хотелось, мне так хотелось быть настоящей леди, жить как все другие, чтобы не приходилось обо всем думать самой. В девятнадцать лет я вышла замуж лишь бы вырваться отсюда…» [3, с. 290–291]. Однако те первые годы самостоятельной жизни воспитали независимость духа Дж. Б. Шоу, умение выдерживать удары судьбы, ирландскую воинственность в творчестве, парадоксальность мышления, ироничный тон, что нашло отражение во всех без исключениях пьесах великого драматурга – как в «английских», так и в «ирландской». Мы покажем это на примерах одной из ранних «английских» пьес Шоу: «Дома вдовца» и «ирландской» пьесы – «Другой остров Джона Булля». Сила драматического воздействия «Домов вдовца», пояснял Шоу, направлена на то, чтобы заставить зрителя воспринимать неприятные факты. Эта ранняя пьеса Шоу вызвала бурю возмущения в английском обществе. Шоу противопоставлял себя обществу, не боялся давать резко отличающиеся характеристики общепринятым вещам и известным авторам. Он дразнил общественное мнение своими произведениями.

В «Домах вдовца» Шоу впервые использовал такую национальную черту ирландской литературы, как отстраненность во взгляде на английскую действительность. Действие пьесы начинается в Германии, куда отправляет своих героев Шоу, чтобы посмотреть на них со стороны, еще более подчеркнув эту отстраненность. Примечателен диалог двух англичан- туристов – мистера Кокэйна и молодого врача Тренча, который вдали от Англии, наслаждаясь свободой и ведя себя развязно, «уже не джентльмен», а похож на уличного торговца: «Кокэйн: Гарри, умоляю вас. Ведите себя приличней. Кажется, вы джентльмен, а не уличный торговец на воскресном пикнике в Хэмстед-Хис. Неужели вы стали бы так держать себя в Лондоне?

Тренч: Вот еще! Я затем и поехал за границу, чтобы повеселиться…

Кокэйн: Тренч! Или вы будете вести себя как джентльмен, или я отказываюсь дальше сопровождать вас в этом путешествии. Вот почему англичан так не любят на континенте. Еще если б это было только перед туземцами; но среди пассажиров, севших на пароход в Бонне, были англичане… Откуда им знать, что вы из хорошей семьи, если этого не видно по вашему костюму?» [2, с. 22]. Путешествуя на пароходе, Тренч знакомится с девушкой Бланш, и собирается на ней женится. Вернувшись в Лондон, Тренч узнает, что Сарториус – отец Бланш получает доходы с эксплуатации трущоб, где за последние гроши ютится беднота: «Ликчиз (работник отца Бланш, агент по сбору денег за квартирную плату): Я выцарапывал деньги там,

где никто другой в жизни бы не выцарапал… Посмотрите на этот мешок с деньгами! Тут каждый пенни слезами полит; на него бы хлеба купить ребенку, потому что ребенок плачет от голода, – а я прихожу и выдираю последний грош у них из глотки… тут есть такие деньги, к которым я бы никогда не прикоснулся, кабы не страх, что мои собственные дети останутся без хлеба, если я не угожу хозяину (отцу Бланш)» [2, с. 44]; «Ему ведь все мало; если б я с них шкуру живьем содрал, он бы и то сказал, что мало» [2, с. 45]. Возмущенный услышанным, Тренч отказывается взять от Сарториуса богатое приданое, и свадьба, по-видимому, не состоится. И вдруг от отца Бланш он узнает, что доходы, на которые он сам существует, имеют своим источником эксплуатацию тех же самых трущоб: «Сарториус: А теперь, доктор Тренч , разрешите у вас спросить, откуда берется ваш доход?

Тренч *(вызывающе)*: Из процентов по ценным бумагам. Не от сдачи домов внаем. Тут, по крайней мере, я чист. Из процентов по закладной.

Сарториус (*с силой)*: Да, по закладной на мои дома. Когда я, по вашему выражению, вымогаю у бедняков то, что они сами по доброй воле согласились мне платить, я не смею истратить ни единого пенни из этих денег до тех пор, пока не выплачу вам ваши семьсот фунтов в год. Что Ликчиз делал для меня, то я делаю для вас. Оба мы только посредники, а хозяин – вы.

Тренч *(ошеломлен)*: Вы хотите сказать, что я такой же негодяй, как и вы?

Сарториус: Если, говоря, что вы такой же негодяй, как и я, вы подразумеваете, что вы так же бессильны, как и я, изменить нынешний строй общества, то вы, к сожалению, правы» [2, с. 54–55]. Субъективно Тренч не виноват. Но объективно он оказывается таким же жестоким эксплуататором, как и Сарториус, отец Бланш. И в унылом раздумье Тренч говорит: «Да, видимо, так. Похоже, что мы все одна шайка. Простите, что я тут так нашумел» [2, с. 56]. Бунт Тренча завершается его капитуляцией. Но наиболее интересный и оригинальный образ пьесы – Бланш Сарториус. Громы и молнии критики обрушились на Шоу именно из-за нее. Бланш – натура эгоистическая, способная приходить в дикую ярость: «Вы мне не нужны. Слышите? Убирайтесь… Фу! Видеть вас не могу! (...) перестань реветь! Убью!»[2, с. 57], – кричит она горничной, хватая её за волосы и за горло. Сарториус сокрушенно говорит ей: «Дитя мое, неужели ты не можешь совладать со своим нравом?» [2, с. 58], – и слышит в ответ: «Не могу. И не хочу… Кто меня любит, тот не покинет меня из-за моего нрава. Я никому его не показываю…» [2, с. 58]. Бланш склонна одновременно и к примитивной страсти, и к холодной расчетливости, но в конце концов готова пожертвовать любой страстью ради денег и комфорта. Чувственность и грубость, характерные для Бланш, вызывали ужас современников. Уже в этой ранней пьесе Шоу мы видим острые социальные противоречия, нетерпимость к человеческим порокам, «открытое», незавершенное окончание. Видимо, Тренч женится на Бланш, а она получит возможность войти в аристократический круг Английского общества. «В “Домах вдовца” я показал, что респектабельность буржуазии и утонченность младших сыновей знати питается нищетой трущоб, как муха питается гнилью», – пишет Шоу в предисловии.

Еще одна черта мировоззрения Шоу берет начало в детстве – религиозное вольнодумство. Он воспитывался в семье, равнодушной к религии. В драмах Шоу

можно найти множество примеров такого вольнодумства и двуличия священнослужителей. В пьесе «Профессия миссис Уоррен»:

«Миссис Уоррен: Священник устроил меня судомойкой в ресторан общества трезвости – за спиртным можно было посылать» [2, с. 102)].

«Миссис Уоррен: А где бы мы были, если б слушали бредни священника? Мыли бы полы за полтора шиллинга в день, и в будущем рассчитывать нам было бы не на что, кроме дома призрения и больничной койки [2, с. 104].

В пьесе «Дома вдовца»:

«Сарториус: Я англичанин, и я не потерплю, чтобы какой-то священник вмешивался в мои дела» [2, с. 41].

В пьесе «Другой остров Джона Булля»:

«Ремарка: Священник (*отец Демпси*) (…) не имеет ничего общего с тем благородным типом деревенского пастыря, который воплощает лучшее, что есть в духовенстве; но он не имеет также ничего общего с тем низменным типом деревенского попа, в котором чувствуется настойчивый и неразборчивый в средствах мужичок, решивший использовать церковь, чтобы добыть себе привилигированное положение, власть и деньги» [2, с. 651]; «Отец Демпси (…) взымает дань с прихожан в размере, достаточном для того, чтобы жить как богатый человек» [2, с. 652].

Еще в детстве, а также со времен работы клерком в Дублине Шоу столкнулся с несправедливостью мира. Лондон значительно углубил его чувства негодования несовершенным общественным порядком. Еще один фактор имел большое значение на формирование его мировоззрения и эстетики: Шоу был ирландцем по национальности, а не англичанином. Ему, как и О. Уайльду, У. Б. Йейтсу, Д. Джойсу было тесно в провинциальном Дублине и не очень уютно в Лондоне, где они всегда оставались чужеземцами и имели своеобразный комплекс «изгнанников». Как Уайльду, так и Шоу в творчестве присуща ирландская воинственность. Они противопоставляли себя обществу, и не боялись давать резко отличающиеся характеристики общепринятым вещам и известным авторам. Они дразнили общественное мнение своими произведениями, речами и поступками. Поразительно, как одинаково воспринимала критика Уайльда и Шоу: «Пророк или клоун?» – вопрошали англичане в свое время об Уайльде, а чуть позже о Шоу и снисходительно-презрительно утверждали: «Клоун». Ирландцы Уайльд и Шоу не протестовали против такого решения, они понимали, какую свободу открывала им такая репутация, они позволяли англичанам относиться к себе снисходительно насмешливо, оставляя за собой право смеяться, издеваться над ними. Шоу – «свой среди чужих, чужой среди своих» – ирландец в английской литературе, поэтому ему присущ взгляд со стороны, язвительное, обличительное, остро сатирическое отношение к английскому обществу. Эту отстраненность во взгляде на английскую действительность также можно считать национальной чертой ирландской литературы. Джордж Бернард Шоу написал совсем немного об Ирландии. В его творчестве есть лишь одна по-настоящему ирландская пьеса «Другой остров Джона Булля» (John Bull’s Other Island). Она не была принята деятелями Ирландского Возрождения, которые идеализировали традиции древней Ирландии, а Шоу в «Другом острове Джона Булля» беспощадно изобразил ирландскую реальность,

вскрыл все противоречия англо-ирландских отношений. Как Свифт, укоряющий ирландцев в бездействии и писавший о трагическом положении ирландских арендаторов, крестьянских семьях – в грязи и нечистотах, о том, что все их питание – картофель и снятое молоко, что у них нет дома, равного по удобствам хотя бы английскому свинарнику, так и Шоу не идеализировал ни Ирландию, ни ирландцев**.** Все внимание драматурга направлено на характеры героев. Здесь выведены все – авантюрист, зарабатывающий на своей «ирландскости», и типичный, не самый худший представитель английского общества – инженер Бродбент, ирландские фермеры и простая ирландская девушка, ирландский священник и скептичный ирландский интеллигент – инженер Лоренс Дойл, своеобразный современный ирландский святой – Питер Киган. Основную смысловую нагрузку пьесы несут три персонажа – реалист, ирландец Ларри Дойл, идеалист, англичанин Томас Бродбент, и святой, Питер Киган. Шоу прибегнул к парадоксу: практичный англичанин оказывается на свой лад романтиком, а ирландец, которому, согласно общепринятому мнению, надлежало быть романтиком, предстает как скептик – для того, чтобы с обеих позиций реально изобразить Ирландию. Ларри Дойл так говорит Бродбенту об Ирландии и ирландцах: «… когда какой – нибудь совершенно никчемный ирландец приезжает в Англию и видит, что тут полным-полно наивных дурачков вроде вас, которые позволяют ему лодырничать, и пьянствовать, и хвастать, и попрошайничать, лишь бы он льстил их чувству морального превосходства, корча из себя шута и унижая себя и свою родину, – тогда он быстро выучивает все эти штучки, которые вам так нравятся.» [2, с. 634]. «…Из тех миллионов, что покинули Ирландию, многие ли вернулись назад или хотя бы стремились вернуться?» [2, с. 635]. «… Когда люди начинают говорить о кельтской расе, я готов весь Лондон сжечь дотла. Эта бессмыслица причинила нам больше вреда, чем десять принудительных биллей. Основное население в Ирландии было то же самое, что и в Англии, и смешивалось оно с теми же самыми завоевателями» [2, с. 636]. «…Он не понимает религии… Он не понимает трезвой политики… Он не способен мыслить. Он не способен и работать. Он ни к чему не способен – только грезить, грезить; а это такая мука, которую невозможно вынести без виски. Под конец всякая реальность становится совсем уже не переносимой; ты готов скорей голодать, лишь бы не стряпать обед; готов ходить в грязи и лохмотьях, лишь бы не мыться и не штопать платье… И все время смех, бессмысленный, ужасный, злобный смех. Пока ты молод, ты пьянствуешь вместе с другими молодыми парнями и сквернословишь вместе с ними… И все время смех, смех, смех! Вечное издевательство и вечная зависть. Вечное шутовство, вечная хула, и поругание, и осмеяние всего на свете…» [2, с. 637–638]. На эту беспощадно изображенную ирландскую реальность, практичный и по-английски снисходительный Бродбент отвечает: «Не отчаивайтесь, Лари. У Ирландии большие возможности… Самое важное – это наше руководство. Мы, англичане, должны отдать все наше умение управлять на службу другим нациям, менее одаренным в этом отношении, пока они, постепенно развиваясь – в условиях полной свободы, – не дорастут до нашего уровня и не станут способны сами управлять собой…» [2, с. 638].

Шоу сатирически оценивает Англии и англичан: «Сразу видно англичанина. Издавать никуда не годные законы и разбазаривать землю, а потом, когда ваше

невежество в области экономики приводит к естественным и неизбежным результатам, приходить в благородное негодование и избивать тех людей, которые осуществляют ваши же собственные законы!» [2, с. 666]. Пессимист и реалист одновременно, Ларри Лойд видит выход Ирландии из кризиса, а народ страны из состояния покоя и безразличия в реформах. Он говорит фермерам: «Я считаю, что никого и ничего нельзя оставлять в покое…Что же Ирландии вечно быть нищей? Если у нас землей не могут владеть люди чести, то пусть это будут люди со способностями. Если нет людей со способностями, пусть это будут люди с капиталом. Кто угодно, только не Матт (*фермер*), у которого нет ни чести, ни способностей, ни капитала – ничего, кроме алчности да готовности день и ночь копать землю голыми руками [2, с. 673–674]. Большую роль в пьесе играет святой без рясы Киган, похожий на сумасшедшего. Однако он не чудак и не сумасшедший, а человек проницательный, воспринимающий трагедию Ирландии; он, одинокий мечтатель, грезящий о мире, где «жизнь человечна», так и остается одиноким, а потому бессильным. Слушая размышления Бродберга о том, как изменится Роскулен после того как будут построены на его землях отели и поля для гольфа, будучи реалистом и осознавая неизбежность английского насилия, Киган отвечает: «А может быть, у него совсем нет никакого будущего… У нас нет веры; только пустое бахвальство и пустая спесь… О да, вы имеете право считать, что если у этой страны есть будущее, то оно принадлежит вам, ибо наша вера умерла и наши сердца смирились и охладели. Остров мечтателей, которые пробуждаются от своих мечтаний в ваших тюрьмах; критиканов и трусов, которых вы покупаете и заставляете себе служить; разбойников, которые помогают вам грабить нас, чтобы потом самим разворовать то, что вы награбили» [2, с. 708]. «…Когда вы говорите мне об ирландцах и англичанах, вы забываете, что я католик. Мое отечество не Ирландия и не Англия, а все великое царство моей церкви. Для меня есть только две страны – небо и ад; только два состояния людей – спасение и проклятие. Находясь сейчас между вами двумя – англичанином, столь умным при всей своей глупости, и ирландцем, столь глупым при всем своем уме, – я, по невежеству моему, не могу решить, который из вас более проклят» [2, с. 714]. Киган мечтает не о политической независимости Ирландии и не о её экономическом процветании, для него Ирландия – «… это страна, где государство – это церковь, и церковь – это народ; все три едины. Это общество, где работа – это игра, а игра – это жизнь; все три едины. Это храм, где священник – это молящийся, а молящийся – это тот, кому молятся; все три едины. Это мир, где жизнь человечна, и все человечество божественно; все три едины» [2, с. 715]. Вероятнее всего, Бродбент построит в Роскулене отель и площадку для гольфа, и Дойл поможет ему в этом, но уходя, Киган «поднимается по холму и исчезает из виду» – не на небо ли? в недосягаемость. Так что вопрос: кто победитель – остается открытым.

«Другой остров Джона Булля» является одним из лучших ирландских произведений Шоу. Уже одна эта пьеса могла бы показать величие ирландского драматурга: «Посмотрите на действующих лиц – эти персонажи, выступающие на сцене, воплощают миллионы реальных, живых страдающих людей… Я показал англичанина ирландцам и ирландца – англичанам, протестантов – католикам, католиков – протестантам. Я взял вашу панацею от всех бед и волнений в Ирландии

– ваш законопроект о покупке земли (…) – и показал одним ударом все его идиотство, мелкость, трусливость… Я изобразил ирландского святого, содрогающегося от шуток ирландского негодяя… Я создал интересную психологическую ситуацию – роман между ирландской простушкой и англичанином, и показал комизм этого, не нарушая психологии. Я даже дал увидеть Троицу поколению, которое восприняло ее как математическую нелепость» [3, с. 700].

Таким образом, рассмотрев несколько пьес Шоу, можно выделить некоторые общие моменты:

1. Несмотря на то что Дж. Б. Шоу традиционно причисляются к авторам английской литературы, поскольку писал на английском языке и в его произведениях, за исключением пьесы «Другой остов Джона Булля», нет ярко выраженной ирландской темы, характерной для других ирландских писателей, национальные черты ирландской литературы, ирландскую литературную традицию мы видим в каждом произведении драматурга;

2. Существуют определенные черты национальной ирландской литературы, среди которых выделяют богатое воображение, юмор, во многих случаях переходящий в иронию и даже сарказм, красноречие, воинственность (героизм), отстраненность в изображении как английской, так и ирландской жизни.

3. Национальные черты ирландской литературы закладывались в эпосе (героизм и воинственность, искусство красиво излагать мысли), в фольклоре – сказках (богатейшая фантазия, юмор и красноречие); исторически сложившееся особое отношение к рассказчикам помогло сохранить преемственность от устной к письменной литературе;

Было бы нелепо утверждать, что если писатель красноречив, ироничен и героичен, он принадлежит ирландской литературе. Все вышеперечисленные свойства ирландской литературы выросли из ирландской литературной традиции и укоренились в практике ирландских и англо-ирландских писателей и драматургов. Целью нашего исследования было показать, что национальность автора влияет на его творчество, даже если он не занимается национальными вопросами, живет вдали от родины и пишет не на родном языке.

Библиографические ссылки

1. Косолапов Н. А. Становление и развитие национальной традиции и национального характера. М., Изд-во МГУ, 1999.
2. Шоу Б. Избранные произведения в двух томах. Т 1. – М : Гос.изд.худ.лит., 1956.
3. Шоу Б. Избранные произведения в двух томах. Т 2. – М : Гос.изд.худ.лит., 1956.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.161.1 – 311.1.09

Мыкола Зимомря
г. Дрогобыч

ВЕСОМЫЙ ВКЛАД В ДОСТОЕВСКОВЕДЕНИЕ

У рецензії дано аналіз монографії «Поетикальна парадигма романної прози Ф. Достоєвського в аспекті теоретичних ідей Д. Чижевського» О. О. Бистрової.

В рецензии дан анализ монографии «Поэтикальная парадигма романной прозы Ф. Достоевского в аспекте теоретических идей Д. Чижевского» Е. А. Быстровой.

The review provides an analysis of monograph «Poetic paradigm of F. Dostoevsky's novelistic prose in the aspect of D. Chizhevsky's theoretical ideas» by O. Bystrova.

Творчество гениального Федора Достоевского всегда было в центре внимания ученых. Его произведения актуальны для всех времен и народов. Ведь каждый человек находит в них ответы на волнующие его вопросы. В последнее время в разных странах актуализировались исследования восприятия наследия выдающегося русского писателя. Так, к примеру, приобретает особое значение аспект рецепции текстов Ф. Достоевского в Германии, США, Польше, Франции, Украине. Исследуются особенности переводов произведений писателя на японский, хорватский, белорусский, украинский, английский и другие языки народов мира. Эти межкультурные процессы требуют системного изучения жизнетворчества Ф. Достоевского, в частности, в аспекте рецепции его ярких художественных произведений украинскими литературоведами. Да и украинские корни писателя дают – на уровне сознательного конструирования «симультанного прообраза» (С. Вайман) – дополнительный стимул для такого анализа. Свидетельство этому – рецензируемая монография Елены Быстровой («Поетикальна парадигма романної прози Ф. Достоєвського в аспекті теоретичних ідей Д. Чижевського». – Тернопіль–Дрогобич: Швидкодрук, 2010. – 392 с.), которая является весомым вкладом в отечественное достоевсковедение. На ее страницах автор не только профессионально рассматривает труды украинских исследователей о творчестве Достоевского, но и проводит целостный анализ и интерпретацию почти всех произведений писателя, формируя систему поэтикальных особенностей в единстве формы и содержания.

В последнее десятилетие значительно возросло внимание к научным постановкам различных концептуальных проблем украинского ученого Дмитрия Чижевского (1894–1977). Его разработки в области литературоведения – это прежде всего могучий толчок к развитию украинской науки в целом и, в частности, – славистики, философии, теории литературы, литературоведения, искусствоведения, антропологии, психологии, педагогики, истории. Духовная традиция Д. Чижевского – это прорыв украинской мысли в мировую науку и культуру. С его именем каждый исследователь может смело идти в мировое духовное пространство. Кстати, о значимости его научного наследия и глубине идей Д. Чижевского писали многие. Однако нельзя не заметить целый ряд особенно содержательных работ Нины Надъярных, в т. ч. таких ее ценных книг, как «Дмитрий Чижевский. Единство смысла» (М.: Наука, 2005, 366 с.) и «Аксиология перечтений» (М: ИМЛИ РАН,

© М. Зимомря, 2011

2008, 335 с.), в которых убедительно определено место ученого в контексте социальной и культурной истории. К сожалению, в рецензируемой работе не учтены веские высказывания об искусстве контекста в статьях Нины Надьярных : «Случай Д. Чижевского во времяпотоке национального портретирования», «Оправдание барокко», а также «Собеседование мышления» Ивана Франко и Чижевского». А вот еще один пример: В. Янцен в работе «Неизвестный Чижевский. Обзор неопубликованных трудов» (СПб., 2008, 161 с.), прежде всего на основе архивных материалов, аргументированно раскрыл неизвестные страницы творчества Д. Чижевского. В 2005 году вышел четырехтомник работ Д. Чижевского на украинском языке, что, несомненно, обогатило славяноведение в целом. В периодических изданиях печатаются статьи украинских ученых, выходят отдельные статьи Д. Чижевского в украинском переводе. Все это дает возможность исследователям по-новому определить подходы к изучению авторской картины мира в художественных достижениях Ф. Достоевского, которые можно представить, по удачному замечанию Константина Мочульского (1997), в качестве «одной огромной исповеди».

В кругу многочисленных научных интересов Д. Чижевского был и Ф. Достоевский, в первую очередь, как антрополог, знаток человеческих душ. Нередко Д. Чижевский находил ответы на вопросы философского, антропологического, эстетического характера, которые волновали его именно в произведениях этого русского писателя. Как педагог-славист Д. Чижевский предлагал своим ученикам темы исследований, которые были связаны с творчеством Ф. Достоевского. Первый докторант Д. Чижевского – Дитрих Герхардт – работал над темой «Гоголь и Достоевский в их художественном отношении»[1]. Романам Ф. Достоевского Д. Чижевский посвятил не один десяток основательных статей. Все его творчество переплетено упоминаниями, цитированием, ссылками, сравнениями, отголоском прозы писателя, о которой научный работник сказал, что она «поднимается» ко всечеловеческой значимости».

Что интересовало автора рецензируемой монографии? Елену Быстрову привлекает литературно-научный подход Д. Чижевского к анализу художественных произведений Ф. Достоевского. Она успешно проанализировала практически все художественные произведения писателя в аспекте теоретических идей Д. Чижевского. В книге заинтересованный читатель найдет целостный анализ каждого произведения, т. е. отдельно с систематизацией стилистических приемов, интерпретацией разных составляющих поэтику романной прозы. Так, например, первый раздел посвящен анализу и интерпретации малой прозы писателя. Несмотря на то, что анализируются повести, автор монографии убедительно доказывает, что принципы построение сюжета этих малых произведений имеют схожие элементы с принципами построения романа. Именно потому их можно рассматривать в рамках системного анализа вместе с романами Ф. Достоевского. В этом разделе рассмотрены произведения «Хозяйка», «Кроткая», «Неточка Незванова»,

[1] Герхардт Д. Воспоминания о Д. И. Чижевском [післяслово В. Янцена] / Дитрих Герхардт // Славістика. – Дрогобич : Коло, 2003. – Т. І. Дмитро Чижевський і світова славістика. – С. 209.

«Дядюшкин сон», и «Село Степанчиково». Импонирует то, что Елена Быстрова в этом исследовательском издании проводит объективный анализ особенностей художественного мышления писателя, которое проявляется в поэтике произведений. Этот аспект достоевсковедения до сих пор остается малоизученным.

Во втором разделе автор исследования анализирует разные аспекты поэтикальной парадигмы таких романов Достоевского, как «Бедные люди», «Двойник», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Игрок», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Такой полный объем проведенной интерпретации делает данную монографию ценным вкладом в достоевсковедение и в литературоведение вообще. Елена Быстрова справедливо подчеркивает, что основой мировоззрения Достоевского является *христоцентризм* и мечта о справедливом государственном устройстве, когда представители верхов сочувствуют и помогают низам. Эти мировоззренческие основы не изменялись у Ф. Достоевского. Как известно, за них он тяжело отстрадал и, тем не менее, остался верным им до последнего дыхания. Каждая составляющая *поэтикальной парадигмы* прозы Достоевского связана с его мировоззренческими основами, с его *антропологией*. Недаром Чижевский, назвал главную свою статью о писателе «Достоевский-психолог», но отмечал, что ее надо было назвать «Достоевский-антрополог». Речь идет не только о психологическом аспекте исследования внутреннего мира человека средствами искусства, но также о понятии значительно более широком: как мыслит человек, о чем мечтает, чем живет духовно, как относится к другим, к государству, к власти, к церкви, к истории, а отсюда – думает ли о будущем. Ощутить все это у Достоевского Дмитрий Чижевский мог лишь потому, что он был ученым нового типа.

В работе рассмотрены, как уже было отмечено, поэтикальные особенности не только больших прозаических произведений писателя. В некоторых произведениях малой прозы (таких как «Неточка Незванова», «Кроткая», «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково» и др.) наблюдается использование Ф. Достоевским жанровых особенностей именно романа. Писатель прибегал к сквозной новеллистической форме, используя при этом особенности композиции большого произведения. Например, повесть «Неточка Незванова» (1849) в журнальном варианте состояла из трех частей: «Детство», «Новая жизнь» и «Тайна», которые были сами по себе небольшими повестями. Способность к лаконичному новеллистическому видению действительности была неотъемлемой частью сложного художественного мышления писателя. На протяжении всего своего творческого пути Федор Достоевский обращался к таким жанрам, как рассказ, новелла, повесть, которые вместе с романами сыграли немалую роль в формировании и утверждении творческой манеры художника. На разных отрезках творческого пути мастер слова в своих произведениях старался сопоставлять героев и проблематику произведений с близкими им явлениями предыдущего или современного литературного процесса.

Автор монографии доказывает на основе микроанализа текста тот факт, какое пристальное внимание Ф. Достоевского к *слову* во всех его произведениях. Каждое понятие у писателя расщепляется в собственном смысле и, кроме первоначального, основного значения, имеет еще другое, утаенное. Это – «*обратное значение*» слова. Оно является кодом к своей истории не только как единица языка, но как

стилистический фигурант, который активно участвует в создании авторской манеры. Из проведенного анализа Елены Быстровой становится ясно, что *поэтикальная парадигма* романной прозы Ф. Достоевского держится на пристальном внимании к наименьшим движениям душевной и духовной жизни людей разных слоев общества, разных его прослоек. Эти исследования и наблюдения выкристаллизовались в многочисленных *афоризмах, максимах, типологических утверждениях, фраземах, идиомах*, т. е. в *паремиях* всех видов. Она постранично анализирует все эти проявления стиля и подает убедительные примеры. Афористический язык (прежде всего в авторских паремиях) — распространённое явление в прозе Достоевского, но и для научной прозы Чижевского оно также является характерной приметой. Тут используется оригинальный сравнительный анализ афоризмов в художественных сочинениях Достоевского и в научных трудах Дмитрия Чижевского. Ученый не мог удержаться от цитирования максим Достоевского и вводит блестящие *афоризмы* автора романа «Бесы». Эти *афоризмы* отображают не только мировоззренческие основы Достоевского, это и жизненное кредо Чижевского. Это – ядро его духа, его сущности, его *духовной традиции*. На уровне духа Достоевский и Чижевский — родные братья. Такого совпадения мыслей, идей, стратегий поиска истин трудно отыскать в мировой культуре и науке.

Елена Быстрова с уверенностью делает предположение, что именно размеренный годами, однообразный ритм жизни на каторге оказывал содействие такому же ритму прозаических произведений Достоевского: *скупые слова, диалоги,* равнодушие к «красивостям», к описанию природы, постоянный наклон к *тройственности* синтаксических составных частей. Почти полное отсутствие ярких внешних раздражителей побуждало мастера углубить внимание к психологии объектов изображения. Психологические характеристики вбирают в себя и предвидение будущих поступков героев, обстоятельств формирования их дальнейшей судьбы. Молодая исследовательница справедливо утверждает: для целостного анализа поэтики романной прозы Достоевского необходимо учитывать и *автобиографическую* основу духовной и материальной жизни человека, то есть литературного героя в романах Достоевского. Подобных соотнесений немало на плоскостях художественной прозы художника. В этом смысле можно говорить о романах писателя как об одном *метаромане*. Для этого метаромана характерны описания душевного состояния человека в ожидании смертной казни, медицинско-психологические описания эпилептического припадка, любовь к детям, зависимость героев от данного слова, чувство обязанности, ревность и т. п.

Особое внимание в монографии уделено теме двойственности. Эта тема волновала и Дмитрия Чижевского. Низшая человеческая природа может становиться целиком самостоятельной и вести отдельную жизнь. Такое раздвоение человеческого существа, считает исследователь, – одна из любимых тем Достоевского, которая нашла воплощение в произведениях «Двойник», «Подросток», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы». Елена Быстрова детально анализирует эту тему не только во всех этих романах, но и в других произведениях из «малой» прозы писателя. Особенно показательным является раскрытие *двойственности* в произведениях «Кроткая», «Хозяйка»,

«Дядюшкин сон». Данная позиция, по ее мнению, у Федора Достоевского всесторонняя, поскольку она в определенной мере формирует *метароман* автора, это константа его авторской манеры.

Третий раздел посвящен теме, не раскрытой в современном украинском литературоведении. Речь идет о рецепции творчества Федора Достоевского в Украине. Этот раздел может быть самостоятельным исследованием и его наличие в данной монографии делает ее многосторонней и интересной для разных реципиентов. Вне сомнения, ценным является и архивное дополнение монографии статьями Д. Чижевского «К проблеме бессмертия у Достоевского (Страхов – Достоевский – Ницше) и «Масарик и Достоевский», которые Елена Быстрова перевела на украинский язык и которые напечатаны в Украине впервые. Эти материалы станут необходимыми для ученых и исследователей. Статьи оснащены комментариями, которые помогут более глубоко вникнуть в суть изложенного материала. Приятным дополнением к такому целостному научному изданию является подборка фотографий и репродукций Достоевского, Чижевского и других деятелей культуры, о которых шла речь в третьем разделе.

А недостатки? Естественно, они имеются, как и в каждой новаторской работе. Скажем, можно говорить о том, что недостаточно освещены такие вопросы, как взаимосвязь социального и психологического в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы», соотношение факта и соответствующей идеи как проблема стиля. Чувствуется отсутствие указателя имен. Однако все это – замечания частного характера. Ибо главное видится в том, что почти каждая страница монографии дает пищу для ищущего сердца и жаждущего ума. Поэтому и надеюсь, что эта книга подтолкнет украинских переводчиков к переводу всего наследия писателя. Ведь издание сочинений Ф. Достоевского в украинских переводах становится крайне необходимым. Ведь еще Иван Франко не случайно назвал Федора Достоевского «наигениальнейшим писателем» в русской литературе.

Мне хочется завершить рецензию мыслью о том, что есть еще одна важная функция рецензируемой монографии. Она состоит в том, что каждый реципиент, прочитав какое-либо произведение писателя, может обратиться к его поэтическому анализу и интерпретации, проведенных здесь и, таким образом, окунуться в мир неповторимой авторской манеры, художественного мира, психологических глубин души человека, проникнуть в структурное единство формы и смысла художественно совершенного текста.

Надійшла до редколегії 10.05.2011

УДК [821.161.1+82(4)]-31.09

Д. А. Зубарь
г. Луганск

МОТИВ СМЕРТИ ДВОЙНИКА В РУССКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ ДЕКАДЕНТСКОМ РОМАНЕ

Розглядається мотив смерті двійника як характерна риса російського та європейського декадентського роману.

© Д. А. Зубарь, 2011

Ключові слова: декадентський роман, герой і антигерой, двійник, смерть двійника, мотив вбивства і самогубства.

Рассматривается мотив смерти двойника как характерная черта русского и европейского декадентского романа.

Ключевые слова: декадентский роман, герой и антигерой, двойник, смерть двойника, мотив убийства и самоубийства.

The research focuses on the motif of the death of the protagonist's counterpart as a specific feature of the Russian and European decadent novel.

Key words: decadent novel, hero and antihero, counterpart, counterpart's death, the motif of murder and suicide.

Декаданс в западноевропейской литературе выражает одну из самых ярких, сенсационных, самобытных, скандально-парадоксальных мировоззренческих позиций, что обусловливает вполне естественный интерес науки и критики к данному литературному явлению. Несмотря на несомненных интерес к традиции упадка, подлинное идейное содержание декадентской литературы часто ускользает от исследователей за внешним эпатажем и циничным пафосом этих произведений. Дерзкие заявления и действия героев декадентских романов, бросающие вызов традиционным представлениям об этике, обескураживают, сбивают с толку читателей, скрывая от них идейное содержание, ничуть не уступающее по глубине и нравственной силе традиционной дидактико-философской романной прозе. В данной статье рассматриваются произведения, чей жанр мы определяем как декадентский роман. Первые два романа – «Наоборот» Ж. К. Гюисманса и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда – принято считать каноническими образцами западноевропейского декадентского романа. Вторую группу рассматриваемых нами произведений – романы Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес», трилогию «Творимая легенда», а также романы М. П. Арцыбашева «Санин» и «У последней черты» – А. Н. Долгенко относит к традиции русского декадентского романа [5]. Целью статьи является раскрытие темы смерти двойника как одной из характерных черт русского и европейского декадентского романа. В своем исследовании А. Н. Долгенко пишет о том, что «в центре идейного мира русского декадентского романа – крайний индивидуализм солипсического толка, в котором человек вытесняет Бога и занимает его место. Причем, не просто человек, а исключительная личность (казус Раскольникова). Следствием этого оказывается генеральный тезис – тезис о принципиальной бессмысленности жизни: без Бога жизнь бессмысленна (казус Карамазова). Художественное утверждение идеи бессмысленности жизни инициирует поиски смысла поначалу в удовольствиях (отсюда эсхатологический гедонизм и эротика – пристальное внимание к «вопросам пола»), а затем в смерти (удовольствия жизни предельны. И лишь смерть дает вечное наслаждение небытия). Отсюда и легкость в обращении со смертью (своей и чужой). В идейном мире русского декадентского романа происходит полная дискредитация христианской этики (понятия греха, стыда, вины, совести и пр. не актуальны)» [5, с. 7]. По мнению А. Л. Кудиной, апология аморализма и асоциальности в романах Арцыбашева достигает такой степени, что романы Арцыбашева могут быть определены как асоцальные: «Арцыбашев создал жанр асоциального романа, который не вписывается не в русло классического русского романа (И. Тургенев, Ф. Достоевский, Л. Толстой и др.), ни в рамки романа символистского (А. Белый,

Дм. Мережковский, Ф. Сологуб) [7, с. 11]. Мы же считаем, что в декадентских романах выражены идеи более глубокие, нежели дискредитация христианской этики или пропаганда асоциальности, в чем можно убедиться, если взглянуть на композицию и конфликт декадентского романа с несколько иной точки зрения.

Важнейшим мотивом, на котором строится конфликт декадентского романа, является, на наш взгляд, тема смерти двойника. В нашей статье «Символ змея-дракона в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда», проводя параллель между образом Григория Триродова в трилогии «Творимая легенда», образом дракона-двойника в поэтическом творчестве Сологуба и образом дракона в волшебных сказках (опираемся на исследования В. Я. Проппа), мы приходим к выводу, что дракон в «Творимой легенде» является воплощением темы двойника. Главный герой имеет единоприродного двойника, который может погибнуть только от руки героя. Именно эту идею олицетворяет мотив змееборства: борьбы змея против змея (ибо змей может погибнуть только через своего единоприродного двойника) или борьбы змея против самого себя (ибо змей может погибнуть только через самого себя) [6; 8]. Следует отметить, что тема двойника синтезирует в себе как тему убийства, так и тему самоубийства, столь важные в декадентском романе. Весьма плодотворна в этом плане параллель с романом О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», так как в этом романе также актуализируется тема двойника. Декадентская деградация Дориана начинается с появления в его жизни двойника – портрета, этот двойник единоприродный, между Дорианом и двойником существует мистическая связь, в финале, что для нас очень важно, Дориан совершает интегрированное убийство-самоубийство: пытаясь убить двойника, он убивает себя, пытаясь совершить убийство, он совершает самоубийство. В результате смерти двойника исчезает все зло, а остается лишь благо: исчезает безнравственный, жестокий Дориан, причинивший столько горя людям, он превращается в безобразного мертвеца. Остается завораживающий, не меркнущий со временем портрет прекрасного юноши, запечатлевший гармонию тела и души, ибо был нарисован еще до того, как эта гармония была нарушена.

Мы полагаем, что тема смерти двойника присутствует и в русских декадентских романах. Например, многими исследователями отмечается значение антагонизма между героем и антигероем в прозе Арцыбашева. А. Л. Кудина в диссертации на тему «Жанровое своеобразие произведений Михаила Арцыбашева» (2009) отмечает, что «разработать жанровую типологию произведений М. Арцыбашева возможно только при условии выявления в его творчестве определенной жанровой доминанты <…> такой жанровой доминантой может быть признана типология героев, что не исключает возможностей других подходов» [7, с. 7]. По мнению исследователя, персонажей произведений Арцыбашева можно разделить на три типа: «Прежде всего это мужские образы, среди которых выделяется тип «арцыбашевского героя» (иначе – арцыбашевский герой «санинского типа») – к нему относятся персонажи, которые персонифицируют авторский идеал или приближаются к нему; также очень широко в творчестве писателя представлен тип «антигероя», который противостоит авторскому идеалу; и, наконец, особенную группу являют собой женские образы» [7, с. 9]. А. Л. Кудина разделяет малую прозу М. Арцыбашева на две группы в зависимости от

характеристики главного героя: на произведения с доминантной и рецессивной авторской позицией. Что же касается романа «Санин», здесь очень ярко проступает антагонизм героя и антигероя, Санина и Сварожича, что также отмечается исследователем: «Повествовательный план, связанный с развитием образа Юрия Сварожича, строится параллельно с санинским планом повествования, что является основанием для их сравнения» [7, с. 11]. Подобного мнения придерживается и И. В. Суворова, которая в диссертации «Концепция «естественного человека» в прозе М. П. Арцыбашева» (2007) указывает на то, что «рассказы и повести М. П. Арцыбашева построены на противопоставлении двух персонажей. Именно в нем персонифицируется противоположные «философии существования», раскрывающие характеры и психологию изображаемых людей, и заявлена одна из главных антиномий художественного мышления М. П. Арцыбашева»: «естественное» (истинное) – «искусственное» (ложное). Систему персонажей в произведениях писателя определяет противопоставление двух типов героев – тип «жизнеутверждающего» и тип «жизненененавистника» [11, с. 12]. По мнению исследовательницы, «противопоставление двух этих типов и определяет основной конфликт произведений. Так выстраивается контрастный ряд персонажей: Гололобов – Владимир Иванович, Паша Туманов – Костров, Ланде – Семенов» [11, с. 13].

А. Н. Долгенко также не оставляет без внимания проблему противостояния героя и антигероя в декадентском романе, рассматривая ее уже не только применительно к творчеству М. Арцыбашева, но и к произведениям Ф. Сологуба. Важно замечание исследователя о том, что «сюжет декадентского романа строится на основе развития особого конфликта, знаменующего фатальный разлад между миром и человеком в ситуации бессмысленности жизни и богооставленности человека» [5, с. 7]. Разрешение декадентского конфликта, по мнению Долгенко, «связано у Сологуба с уходом от жизни (в ирреальный мир мечты или «блаженного безумия» через преступление против других – убийство), у Арцыбашева – из жизни (в небытие через преступление против себя – самоубийство)» [5, с. 7]. О том, что убийство и самоубийство являются в декадентском романе полюсами одной темы, нами уже отмечалось. Исследователь указывает на то, что «позиция главных героев по отношению к полюсам декадентского конфликта наделяет их функциями декадентского героя (Логин, Сварожич) или декадентского антигероя (Передонов, Санин). С одной стороны, герой и антигерой декадентского романа имеют много типологически сходного, что позволяет Сологубу и Арцыбашеву еще более резко обозначить их противоположность» [5, с. 7]. К общим чертам героя и антигероя Долгенко относит следующие черты: черты «байронического» типа: принципиальный разлад человека с действительностью, причем не потому что человек несовершенен, а потому, что несовершенен мир; черты «лишнего» человека: невозможность реализовать потенциал своей личности в реальной действительности, крах попыток позитивного изменения мира; черты «нового» человека: оппозиционность социально-политической позиции, бескомпромиссность и целеустремленность (для достижения своей цели они не жалеют ничего и никого, идут на преступление); как герой, так и антигерой, ставят себя над миром и над людьми, совершают мистически окрашенное убийство или самоубийство [5, с. 7].

Можно выделить следующие отличия героя и антигероя: декадентский герой с его упорными поисками смысла жизни своеобразно включается в галерею героев-правдоискателей, он принципиально связан с традиционной художественной антропологией; декадентский антигерой и у Сологуба, и у Арцыбашева представляет собой новый тип: Передонов являет собой продолжение типа «маленького» человека, связанное с утратой человеческого («маленький» человек в нем измельчал настолько, что «человеческого» уже не видно за «бесовским»), Санин воплощает ницшеанскую идею преодоления человеческого в сверхчеловеке [См.: 5, с. 7]. Если посмотреть на Санина и Сварожича, героя и антигероя в романе Арцыбашева «Санин», с нашей точки зрения, можно увидеть в Сварожиче двойника Санина. Санин и Сварожич появляются в уездном городе одновременно: Санин появляется из «ниоткуда», Сварожича ссылают за революционные идеи из столицы. Исчезают герои также вместе: сразу после похорон Юрия Сварожича, Санин вдруг решает, что ему в этом городе все опротивело, буквально срывается с места ни с кем не прощаясь и уезжает «в никуда». Как бы само собой напрашивается, что без Сварожича Санину в этом городе, да и в романе, делать нечего. Кроме того, Санин откуда-то знает подробности смерти Юрия, говорит, что Сварожич сам до последнего мгновения не знал, что застрелится. Также Санин высказывает дерзкие, циничные мысли о том, что со смертью Сварожича всего лишь «одним дураком меньше стало». У главных героев сходные семейные проблемы: сестру Санина обольщает офицер Зарудин и бросает беременной, Сварожича повергает в шок то, что жених его сестры Ляли, Рязанцев, ходит в публичный дом после свиданий с ней. Как Санин, так и Сварожич имеют связь с Зинаидой Карсавиной. Сначала Карсавина влюбляется в Юрия, но после несостоявшейся близости с ним (Сварожич не может себе позволить любить и радоваться жизни, так как это – выше его) оказывается в объятьях Санина. Стоит заметить, что смерть Сварожича наступает сразу после того, как Зина отдается Санину. Такое развитие сюжета вполне согласуется с нашим предположением, что Сварожич – двойник Санина. Отказавшись от любви Карсавиной и от близости с ней (в романе Зина очевидно заигрывает с Юрием и совсем не против такой близости), он отказывается и от жизни в целом. Санин же выбирает и жизнь, и любовь, и физическое проявление последней. Сварожич, таким образом, проигрывает в битве двойников и самоустраняется.

Что касается второго декадентского романа Арцыбашева, «У последней черты», здесь также присутствует тема двойника. Двойниками в этом произведении являются купец Арбузов и художник Михайлов. В романе «У последней черты» камнем преткновения, толчком для противостояния двойников (как и в случая с Саниным) является женщина – Нелли. При каждом появлении Арбузова в романе так или иначе упоминается Михайлов, создается впечатление, что само существование Арбузова заключатся в противостоянии художнику, которое по ходу действия принимает более явные очертания. Арбузов буквально доводит бывшего друга до самоубийства, что почти равносильно убийству. Таким образом, убийство и самоубийство здесь снова сливаются, как и в «Портрете Дориана Грея». Заметим, что русские образцы декадентских романов отличаются от западноевропейских полифоничностью структуры (традиция Достоевского), в них переплетаются много тем, много сюжетных линий и судеб, в то время как у Гюисманса и Уайльда сюжет

построен вокруг единственной линии – линии морального падения главного героя. Эта особенность значительно затрудняет рассмотрение русских образцов жанра, ведь интересующую нас тему необходимо вычленить из множества параллельных.

В романах Федора Сологуба борьба с двойником выражается в мистически окрашенном убийстве, однако следует отметить, что в «Мелком бесе» убийство Передоновым Володина представляет собой и жертву недотыкомке, которую тоже можно считать еще одним своеобразным двойником Передонова, чтобы та оставила его в покое. Оставляет ли мелкий бес Передонова, об этом мы можем только догадываться. Однако из «Творимой легенды» Федора Сологуба мы узнаем, что Передонов живет и здравствует, а его мечта сбылась, да еще и с избытком. Аналогичную картину мы наблюдаем в «Тяжелых снах», ведь убийство Мотовилова сопровождается самоубийством Спиридона, который думает, что это он спьяну изрубил Мотовилова за то, что тот гулял с его, Спиридона, женой. Здесь мы также видим, что убийство и самоубийство сливаются. Благодаря этой мистической смерти двойника, Логин излечивается от навязчивой мары, сбрасывает с плеч своего мертвеца. Именно после убийства двойника его отношения с Анной Ермолиной приходят к гармонии. Таким образом, отсутствие раскаяния у героев декадентских романов Сологуба можно объяснить тем, что в декадентской символике смерть двойника соответствует исчезновению, (само)устранению зла. Именно этим продиктована необходимость преступления. С этой точки зрения, в нижеследующих мыслях Логина следует искать не только кощунство и грехопадение, но и более глубокий смысл: «“Убито злобное прошлое — не воскрешай его! — шептали ему лунные лучи. — Не раскаивайся в том, что сделано. Худо это или хорошо,— ты должен был это сделать. И что худо, и что хорошо? Зло или благо — смерть злого человека? Кто взвесит? Ты не судья ближнему, но не судья и себе. Покоряйся неизбежному. Не иди на суд людей с тем, что сделано. Что тебе нравственная сторона возмездия? От них ли примешь ты великий урок жизни? А материальная сторона — неволя, тягости труда, лишения, страдания, позор,— все это случайно выпадает на долю добрых и злых. Кому нужно, чтобы к неизбытному горю и позору людскому прибавить твое горе, твой позор, и горе тех, кто любит тебя? Пусть тлеют мертвые, думай о живом!”» [10].

Следует задать еще один вопрос: кто же является двойником дез Эссента в романе «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса, ведь исходя из структуры сюжета, единственным героем произведения является Жан дез Эссент? Однако, по замечанию А. Рохас, Гюисманс стремится создать произведение без сюжета и без героя в традиционном понимании этого слова, роман «Наоборот» – это произведение не столько о дез Эссенте, сколько о Фонтенее, доме героя [См.: 1]. А. Рохас отмечает, что роман начинается с въезда в Фонтеней и заканчивается выездом оттуда, сюжет без Фонтенея невозможен, это дом является главным героем произведения, а не меланхоличный аристократ. Кроме того, двойником, как это видно из «Портрета Дориана Грея», может выступать не только человек, но и объект, например, картина. Вывод напрашивается сам собой: дез Эссент своими руками создает себе двойника, в котором материализуются его, дезэссентовские, пристрастия и фантазии. Затем, так как из двойников выжить может лишь один, дез Эссент начинает испытывать сильнейшее сначала нервное расстройство, затем

физическое недомогание, то есть начинает умирать в буквальном смысле. Однако вовремя приходит врач, помогает Жану поправиться и говорит, что выздороветь Жан может только уехав из Фонтенея, то есть устранив двойника.

В ходе нашего исследование мы пришли к следующим выводам: важнейшим композиционным элементом всех проанализированных декадентских романов является мотив смерти двойника, который берет начало в сказочном фольклоре. Смерть двойника, в рамках которой часто происходит слияние убийства и самоубийства, воспринимается в декадентском романе как исчезновение зла: умирает злой дракон, злой двойник, умирает не человек, разрушается не объект, а зло, которое он олицетворяет. Такой взгляд позволяет увидеть в отсутствии раскаяния в убийстве, которое характерно для декадентского романа, не только полемику с Достоевским, декларацию асоциальности или апологию аморализма, но поиск нового пути преображения действительности, нравственного совершенствования, попытку искоренения мирового зла. Мы полагаем, что идейное содержание декадентских романов нельзя рассматривать без учета характерной для декадентов диалектики синтеза распада и созидания, развития посредством деградации и преображения посредством падения. Мотив смерти двойника следует рассматривать в рамках характерной для декаданса поэтики парадокса: в битве между добром и злом, добро накапливается вокруг положительного полюса, зло вокруг отрицательного. В результате вокруг отрицательного полюса скапливается столько зла, что оно, стремясь разрушить все вокруг, разрушает само себя, самоуничтожается. Доказательством этой точки зрения может служить рассказ Ф. Сологуба «Самосожжение зла».

Рассмотрение идейного содержания декадентских романов с учетом сформулированных нами тематических особенностей и особенностей конфликта создают предпосылки для дальнейших исследований в этом направлении: идейное содержание темы самосожжения зла можно анализировать в контексте мирового эсхатологического дискурса, в частности фольклорного, философской традиции цикличности рождения и смерти, добра и зла как полюсов единого целого.

Библиографические ссылки

1. Арцыбашев М. П. Санин [Электронный ресурс] / М. П. Арцыбашев. – М., Терра, – 1994. – Т. 1. – Режим доступа: http://lib.ru/RUSSLIT/ARCYBASHEW/sanin.txt.
2. Арцыбашев М. П. У последней черты [Электронный ресурс] / М.П. Арцыбашев – М., Терра, 1994. – Т. 2. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/arcybashew_m_p/text_0020.shtml.
3. Гюисманс Ж. К. Наоборот / Перевод с фр. Е. Л. Кассировой под редакцией В. М. Толмачева [Электронный ресурс] // Гюисманс Ж.К., Рильке Р. – М., Джойс Д. Наоборот. Три символистских романа. – М., Республика, 1995. – Режим доступа: http://www.gramotey.com/books/401213955700.14.htm.
4. Долгенко А. Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX – XX веков: автореф. дис. докт. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / А.Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 40 с.
5. Зубарь Д. А. Символ змея-дракона в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» / Д. А. Зубарь // Современное литературоведение. – Выпуск 9. – Луганск: Издательство Луганского национального университета имени Тараса Шевченко, 2011. – С. 54 – 63.
6. Кудіна А. Л. Жанрова своєрідність творів Михайла Арцибашева: автореф. дис. канд. філол. наук: спец.: 10.01.02 «Російська література» / А.Л. Кудіна. – Дніпропетровськ, 2009. – 19 с.
7. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.

8. Сологуб Ф. К. Мелкий бес [Электронный ресурс] / Ф.К. Сологуб, 2002. – Режим доступа: http://lib.ru/RUSSLIT/SOLOGUB/bes.txt.
9. Сологуб Ф. К. Тяжелые сны [Электронный ресурс] / Ф.К. Сологуб, 2003. – Режим доступа: http://sologub.narod.ru/novels/tiazhelyesny.htm.
10. Суворова И. В. Концепция «естественного человека» в прозе М.П. Арцыбашева: автореф. дис. канд. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / И.В. Суворова. – Тюмень, 2007. – 21с.
11. Уайльд О. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь / Оскар Уайльд . – М.: Художественная литература, 1976. – 768 с.
12. Rojas A. “Generating Degeneration: The Paradoxical Movement of Decadent Narratives” [Электронный ресурс] / Ana Rojas // The UCI Undergraduate Research Journal. – 2000. – P. 45 – 53. – Режим доступа: http://www.urop.uci.edu/journal/journal00/pagemaker pdf_export/05_ana.pdf.

Надійшла до редколегії 15.05.11

УДК 82.0: 316.74

Е. Г. Иванцов
г. Днепропетровск

ПОСТРЕЦЕПЦИЯ ЧТЕНИЯ: ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ОБРАЩЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ

Розглядаються можливі посткомунікативні результати читання художнього тексту та їх диференціація.

Ключові слова: пострецепція, мотивація, диференціація, читання, сприйняття.

Рассматриваются возможные посткоммуникативные результаты чтения художественного текста и их дифференциация.

Ключевые слова: пострецепция, мотивация, дифференциация, чтение, восприятие.

The possible postcommunicative results of literary text reading and its differentiation is discussed in the article.

Keywords: postretseptsiya, motivation, differentiation, reading.

Актуальность поставленной проблемы обусловлена интересом литературоведения, социологии чтения к проблемам восприятия художественного текста как на стадии мотивационного выбора книги для чтения, так и возможных результатов, возникающих после его прочтения. Цель данной статьи состоит в обобщении и дифференциации возможных результатов посткоммуникативных результатов чтения художественного текста. Данная цель предполагает решение следующих задач: дифференцировать возможные посткоммуникативные результаты чтения и рассмотреть их в связи с конкретными фактами функционирования художественных текстов; обобщить как имеющиеся в науке о литературе дефиниции пострецепции, так и предложить оригинальные.

Перспективы изучения пострецепции чтения связаны с актуальностью проблемы читателя в историко-литературном, социокультурном контексте конкретного времени, в котором читатель является важным субъектом литературного процесса. Мотивации чтения выступают как предрецепционное звено в акте чтения, часто определяющие, характеризующие процесс освоения художественного текста. Не менее значим, интересен, на наш взгляд, и пострецепционный результат, выраженный в обобщенном понятии

© Е. Г. Иванцов, 2011

«удовлетворение», которое мы предлагаем дифференцировать и подразделять на: эстетическое удовлетворение, катарсис, суггестию, обсуждение поступков и извлечение примеров, расширение кругозора, эмоциональную разрядку, эвристическое удовлетворение.

Эстетическое удовлетворение – одно из специфических свойств восприятия искусства. Любой художник стремится к созданию произведения по законам красоты, гармонии, целесообразности, т. е., как замечает М. Науман, «любой процесс эстетического производства непременно включает в себя и момент эстетического воздействия» [5, с. 171]. Пострецепционное эстетическое удовлетворение предполагает, на наш взгляд, несколько важных моментов и в самом процессе чтения: текст должен быть выстрадан, осознан и рожден в акте творчества, «заряжен» эстетическим потенциалом, который связан с писательским даром автора, с его изобразительным мастерством, с силой его воображения, а образы, почерпнутые из жизни, способны доставлять множество высоких удовлетворений с помощью эстетических чувств; читатель должен быть сотворцом, внимательным и заинтересованным интерпретатором автора, ибо если предынформированностъ читателя окажется значительнее сообщения художника, если читатель не получит нечто новое, превышающее его ожидание, то он останется равнодушен к прочитанному тексту или будет испытывать отрицательные эмоции: разочарование, скуку, раздражение; чтение не должно быть механическим процессом, поверхностным, скорым. Без этих составляющих пострецепционный результат прочитанного не окажет эстетического влияния на читателя, не доставит ему удовлетворения.

Тематика, жанр произведения, гипотетически предполагающие пострецепционное эстетическое удовлетворение, могут быть различными, но необходимыми составляющими текста должны выступать стилистическая оригинальность, совершенство формы и содержания, психологическая глубина, достоверность персонажей и другое. Не всякий литературный текст может соответствовать пострецепционному эстетическому удовлетворению, не всякий читатель способен его переживать после акта чтения, ибо многое зависит от таланта конкретного автора, как, впрочем, и от таланта читателя. Для того, чтобы предрецепционное ожидание было адекватным пострецепционному удовлетворению, важен, несомненно, эстетический опыт читателя, к проблеме которого в отечественном литературоведении обращался Ю. М. Лотман [4], И. П. Ильин [3], в западном – Х. Р. Яусс [7, 9], В. Изер [8] и другие. Так, Х. Р. Яусс полагает, что через эстетический опыт читатель способен открывать новые значения в тексте, через фантазию «переселяться» в иные миры, избавляясь, тем самым, от гнета времени.

Пострецепционным результатом прочтения литературного произведения может быть и катарсис. Возникновение этого понятия, как известно, связывают с Аристотелем и его учением о древнегреческой трагедии. Позже к катарсису как эстетической реакции читателя или зрителя на творение искусства обращались многие западные (Т. Лессинг, Э. Мюллер, Э. Целер, П. Шильдер и др.) и отечественные писатели, литературоведы (Д. Н. Овсянико-Куликовский, А. А. Потебня, Л. С. Выготский и др.) По-разному они трактуют специфику и

особенности катарсического воздействия, вызываемого литературой в читателе. Однако выводы теоретических рассуждений в конечном счете сводятся к понятию аффектов, которые «подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположное, <...> т. е. к сложному превращению чувств, <…> в высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания» [1, с. 204-205].

В нашу задачу не входит подробный анализ различных представлений, мнений о природе и сущности катарсиса, поэтому остановимся, на наш взгляд, на главном. В первозначении катарсис (от греч. κάθαρσις – возвышение, очищение, оздоровление) означает *очищение* через душевную разрядку, испытываемую читателем, предрецепционное ожидание которого может быть связано с установкой на сопереживание или переживание, сводимым как бы в конечной точке к аффективным смыслам: состраданию, отчаянию, страху, ужасу и т. п. Текст, содержащий драму (личную, семейную, общественную и др.) способен оказывать на читающего поглощающее эмоциональное, чувственное воздействие, разрешающееся катарсисом. Аффективные реакции относительно кратковременны, но к ним способна приводить деятельная фантазия читателя, переживаемая как реальность. Социальная мелодрама, семейная драма, детектив или роман ужасов могут вызывать эмоции, соотносимые с понятием «катарсис». Многое, несомненно, зависит как от конкретного литературного материала, его «качества», так и от конкретного читателя, его жизненного опыта, интеллекта, психоорганизации. Откровенно слабое в художественном отношении произведение может вызвать у читателя аффективные реакщш в силу, к примеру, переклички изображенной в нем ситуации с событиями в личной жизни. Судьбы Родиона Раскольникова, Анны Карениной одних читателей оставляют безучастными, сторонними наблюдателями, других волнуют, тревожат, беспокоят.

Наиболее сложным в пострецепции чтения является суггестивный момент (лат. suggestio – внушение), т. е. внушающий, когда произведение как бы завораживает читающего. Суггестия издавна являлась органичной составляющей древних, фольклорных форм устного творчества, где ритмическая, лексическая организация заклинаний, плачей, заговоров строилась во многом на суггестии. В прозе суггестия как пострецепционный результат опосредованна, носит скрытый индивидуализированный характер; слово, повествование воздействуют часто на подсознание, Мы можем говорить о внушении, когда читатель хочет подражать герою, переносит образ его мыслей, поступки на свою реальную жизнь, следует им в своем поведении, отношении к другим и миру. Современный, к примеру, приключенческий или авантюрный роман также способен внушить читающему стремление к действию, веру в добро или зло как абсолют, свое превосходство над другими. Иногда предельная исповедальность повествования вкупе с авторитетностью автора для читателя приводят к необходимости или желанию следовать за своим кумиром не только в строе мыслей, но и в поступках. Пострецепционное удовлетворение может выражаться и в эмоциональной разрядке, когда текст становится искусственным стимулятором для возбуждения естественных потребностей: радости, жалости, гнева и т.п. Поскольку, в частности, и катарсис связан с областью эмоций, необходимы некоторые разъяснения. Эмоциональная разрядка как результат рецепции обусловлена в данном случае

доминированием желания читателя пережить некий комплекс эмоций пассивно, без усилий, вне действия «духа», вне столкновения противоположных аффектов (катарсис). Для большей иллюстративности прибегнем к понятию «комплекс старой графини». Поясним. В эпилоге романа «Война и мир» Лев Толстой нарисовал горестный портрет старой графини Ростовой, доживающей свой век в имении сына: «Так, как ей нужно было поработать желчью, так ей нужно было иногда поработать оставшейся способностью мыслить, и для этого предлогом был пасьянс. Когда нужно было поплакать, тогда предметом был покойный граф. Кода нужно было тревожиться, предлогом был Николай и его здоровье; когда нужно было язвительно поговорить, тогда предлогом была графиня Марья...» [6, с. 585]. Графиня сама для себя выработала «варианты» эмоциональной разрядки, в качестве которой с успехом могут служить соответствующим образом выбранные и литературные тексты, когда эмоция сублимируется не только в неподлинном, но и откровенно низкопробном. Нужно попугаться – к услугам читателя роман ужасов; требуется умилиться – мелодрама; испытать жгучее ощущение тайны – ее предложит детектив и т. д. и т. п. «Плохих» жанров, разумеется, не бывает. Мы хотим лишь подчеркнуть, что для определенной части читателей, чем проще, доходчивее текст, чем прямее он служит цели, тем скорее достигается желаемая эмоциональная разрядка.

Восприятие текста сводится в конечном акте его прочтения и к обсуждению поступков, извлечению примеров. Данная пострецепция доминантна, когда, к примеру, речь идет об определенном воспитании литературой, например, в практике ее преподавания в школе. В системе моностилистической (несвободной) культуры, когда литература и ее преподавание во многом были идеологической функцией, результат чтения, сводимый к обсуждению поступков, извлечению примеров, являлся архиважным, часто превалировал в методике анализа произведений и классики, и, в особенности, литературы советской. Безусловно, недостаточно сводить анализируемую пострецепцию лишь к опыту «школьного» чтения. Многие тенденциозные тексты часто героецентричны, выстраиваются вокруг поступков героев, которые призваны являть пример для читающего. Но не только. Беллетристика, предназначенная для «легкого» чтения, доступная пониманию и осмыслению эстетически неподготовленным читателем, зачастую в пострецепционном результате тоже сводится к обсуждению поступков, извлечению примеров. Подобного рода литература дает обильный материал для данной пострецепции, когда читатель псевдожизненность, псевдоправдивость повествования склонен считать именно жизненной правдой. Более того, такой читатель «не идёт» дальше обсуждения поступков, извлечения примеров и при прочтении других книг, будь это «Анна Каренина» Л. Толстого, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова или «Сто лет одиночества» Г. Маркеса.

Остановимся еще на двух возможных пострецепционных результатах чтения: расширении кругозора и эвристическом удовлетворении. Литература содержит богатейший материал об исторических, политических, географических, социальных и иных реалиях жизни человечества, стран, народов. Историческая романистика, например, не подменяя ни в коей мере историю как науку, несомненно, расширяет кругозор читающего, умножает его знания. Часто произведение литературы дает большее представление о времени, событиях, людях, нежели сочинения историков

или отражает и осваивает стороны жизни, труднодоступные науке. Тем более, что литература дает возможность определенное знание, синтезированное в художественной форме и содержании, распространить на огромную читательскую аудиторию. Информационное начало, расширяющее кругозор читателя, в разной мере может присутствовать в литературном тексте: преобладать или быть частью художественного целого, изначально доминировать или опосредованно нести определенную информацию, знания о каком-либо предмете, событии. Изображение, к примеру, военной кампании 1812 года в «Войне и мире» Л. Толстого – лишь часть, хотя и важная, сложной композиции романа-эпопеи. Текст же «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицына может пониматься и приниматься читателем в большей мере как информационный источник знаний об истории. Солидаризируемся с мнением Ж. Дюамеля, французского поэта и прозаика, что «роман, подлинно достойный интереса, – это тот, который не просто забавляет нас, но еще и – главным образом – помогает нам в познании жизни, истолковании мира» [2, с. 207]. Литературный текст может стать настоящим открытием, неожиданностью для прежнего опыта чтения. Такую пострецепцию обозначим как эвристическое удовлетворение. Как нам представляется, данная пострецепция особенно характерна для ситуаций переломных в истории общества. Таковой явилась, к примеру, социокультурная ситуация рубежа 80–90-х годов XX века. В живой литературный контекст тогда вошли многие произведения, не известные ранее читателю, в особенности массовому, ставшие для него открытием по причине новизны (подобного не читал) тем, образов, героев, стиля. Это, к примеру, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Лолита» В. Набокова, «Это я – Эдичка» Э. Лимонова, «Улисс» Д. Джойса, «Москва – 2042» В. Войновича и другие.

Итак, мы рассмотрели и прокомментировали возможные посткоммуникативные результаты чтения художественного текста. Эти парадигмы пострецепции дают основание для определения, нахождения и функциональных значений чтения, т.е. его функций, которые, на наш взгляд, немногочисленны, ибо носят более обобщающий, ролевой, собирательный характер. Часто происходит подмена или неразличение функций, которые выполняет литература, и мотивов (предрецепция) обращения к ней или результатов прочтения текста (пострецепция). «Внутренняя» сущность функций чтения может быть выражена в его мотивациях и результатах (предрецепция, пострецепция). Понимая предмет литературы как объективно и субъективно представленную в художественной знаковой структуре реальность (весь мир), а недифференцированную цель как возможность литературы давать читателю ощущение полноценности жизни, внутренней комфортности и т.п., можно говорить, по нашему мнению, о двух основных функциях: 1) непосредственной – компенсаторно-восполняющей; 2) опосредованной – воспитательной.

Какую бы, например предрецепционную или пострецепционную, сторону чтения мы не рассматривали, так или иначе, речь может идти о восполнении и/или компенсаторности. Получает ли читатель информацию из текста, познает ли через него какие-то стороны бытия, ищет ли ответы на волнующие вопросы, эмоционально переживает описанное, получает ли наслаждение от стиля и т.д. он восполняет свой интеллектуальный, культурный, психологический, эстетический опыт или компенсирует нереализованное, неосуществлённое в реальной жизни

через акт чтения. Опосредованная функция чтения – воспитательная. Воспитание в любой его форме – процесс длительный, завуалированный, дающий результаты не сразу. Чтение в этом смысле тоже не исключение. Книги формируют личность. Однако, учитывая характер и специфику воспитательной функции, мы ограничимся лишь ее констатацией.

Библиографические ссылки

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика. –1987. – 344 с.
2. Дюамель Ж. Доставить читателю удовольствие // Человек читающий. Homo legens. М.: – Прогресс, – 1990. – 720 с.
3. Ильин И. П. Между структурой и читателем: Теоретич. аспекты коммуникативного изучения литературы / И.П. Ильин // Теории, школы, концепции: (Крит. анализ). Худож. рецепция и герменевтика. М., 1985 – 343 с.
4. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: В 3 тт. Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 365-376.
5. Науман М. Литературное произведение и история литературы / М. Науман. – М.: Радуга. – 1984 – 424 с.
6. Толстой Л. Н. Война и мир. Собрание сочинений: в 3 т. / Л.Н. Толстой. – М.: 1980. – Т.2. с. 321.
7. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания [Электронный ресурс]
8. Х.Р.Яусс. – Режим доступа к ист.: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228
9. Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästtietisclier Wiltanig / Wolfgang Iser. –München, 1976. – S. 7, 9.
10. Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft / Hans Robert Jauss. – Konstanz, 1967. – 327 s.

Надійшла до редколегії 27.04.11

УДК 821.161.1

М. Н. Ивахненко
г. Горловка

ФУНКЦИЯ ИНОЯЗЫЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. АКСЕНОВА

Розглядаються особливості стилю В. Аксьонова, аналізується наявність у його творах іншомовних запозичень як засобів виразності.

Ключові слова: іншомовні запозичення, індивідуальний стиль, стилістичні особливості, мовна гра.

Рассматриваются особенности стиля В. Аксенова, анализируется наличие в его произведениях иноязычных заимствований как средств выразительности.

Ключевые слова: иноязычные заимствования, индивидуальный стиль, стилистические особенности, языковая игра.

The special features of V. Aksenov's style and manner of writing are considered. The presence of English borrowings in his novels as a way of expressiveness is analyzed.

Key words: foreign borrowing, individual style, stylistic peculiarities, language game.

Творческое наследие выдающегося русского писателя В. Аксенова представляет интерес не только для литературоведов. Его рассказы, повести и романы очень часто привлекают внимание лингвистов. Тот факт, что писатель больше двадцати лет прожил в Америке, конечно, не мог не повлиять на индивидуальные особенно-

© М. Н. Ивахненко, 2011

сти его языка. В. Аксенов не только активно использовал английский язык в своих произведениях, он занимался переводческой деятельностью (в частности, известен его перевод романа Э. Л. Доктороу «Регтайм»), а также написал роман на английском языке "The Yolk of the Egg", который он затем собственноручно перевел на русский («Желток яйца»). Поскольку в текстах В. Аксенова продуктивно используются иноязычные слова преимущественно английского происхождения, его произведения являются неисчерпаемым материалом для изучения заимствований как средств выразительности, раскрывающих особенности авторского индивидуального стиля. Системный характер использования иноязычных элементов в текстах писателя обусловил наш интерес к данному аспекту его творчества. Объектом нашего изучения являются иноязычные элементы в романном творчестве В. Аксенова эмигрантского периода, которые вызывают интерес в связи с их функционированием в текстах писателя с точки зрения художественного назначения.

Для развития каждого языка процесс заимствования слов из других языков вполне естественен и обычен. В русской литературе середины XX в. иноязычное слово нередко ассоциировалось с чем-то идеологически или духовно чуждым, даже враждебным. Но конец XX – начало XXI в. – то время в истории общества, когда преобладает более терпимое отношение к внешним влияниям и, в частности, к заимствованию новых иноязычных слов, когда известные политические, экономические и культурные условия определили предрасположенность российского общества к принятию и широкому употреблению как новой, так и ранее существовавшей иноязычной лексики. Заимствования приспосабливаются к системе заимствующего языка и зачастую настолько им усваиваются, что иноязычное происхождение таких слов не ощущается носителями этого языка и обнаруживается лишь с помощью этимологического анализа. Лингвисты отмечают, что языковое заимствование имеет ближайшей причиной заимствование культурное. Наиболее типичной формой такого влияния является заимствование наименования вместе с заимствованием вещи, понятия. Заимствование из языков-источников обусловлено и политической ролью страны и языка. Причинами заимствования являются и языковые факторы: важность или необходимость уточнить значение или детализировать соответствующее понятие, разграничить некоторые смысловые оттенки уже имеющегося в языке исконного слова. В зависимости от освоения иноязычных слов, их структурно-семантического преобразования и функционирования в принимающем языке исследователи (в частности, П. Лекант, В. Костомаров, В. Максимов) выделяют: заимствованные слова (дуэль, идеал, картель); экзотизмы (кетмень, кунак) – слова, с помощью которых дается описание чужих стран, чужой жизни и нравов, и стилистическая функция которых заключается в том, что они позволяют создать «эффект присутствия», локализовать описание; иноязычные вкрапления или варваризмы – подлинно иностранные слова и выражения, вкрапленные в русский текст. Согласно мнению П. Леканта, это «слова, словосочетания и предложения, находящиеся в чужом языковом окружении» [5, с. 42]. Они не освоены или не полностью освоены языком, их принимающим, из-за фонетических и грамматических особенностей. В произведениях В. Аксенова отмечается преобладание именно иноязычных вкраплений, причем обычно они придают тексту юмористический, иронический или сатирический оттенок.

На современном этапе развития языка и общества, по наблюдениям исследователей (Е. Биржакова, Л. Крысин, И. Огиенко, Ю. Сорокин) отмечается изменение статуса заимствованных лексем, которое проявляется в произвольном введении новых или малоизвестных слов без ссылок на их иноязычные прототипы в русский текст. Одной из особенностей иноязычных вкраплений является их участие в формировании национально-культурного содержания текста. Иноязычные вкрапления, введенные автором в русский текст, направлены на обозначение предметов и явлений другой культуры или коммуникативных ситуаций, участниками которых могут быть носители иностранного языка. Употребление иноязычных вкраплений в таких случаях придает тексту национально-культурную специфику. В то же время присутствие иностранных языков в тексте не всегда может выражаться наличием заимствований. Косвенное присутствие иностранных языков в русском тексте проявляется в указании (с помощью специальных слов-сигналов) на то, при помощи какого языка происходит общение, при этом иностранные герои произведений говорят по-русски, но авторские комментарии акцентируют условность подобного общения и подчеркивают, что русский язык занимает место второго языка. Введение сопроводительных сигналов создает эффект присутствия иноязычной речи и иноязычной атмосферы. Более того, употребление заимствований в тексте художественного произведения не может существенным образом нарушить процесс его восприятия и декодирования. Данные заимствования существуют как стилистически маркированные синонимы и несут определенную стилистическую информацию. По наблюдениям исследователей, заимствованные слова, как правило, «находятся в другом стилистическом слое по сравнению с их синонимами из числа исконных слов этого языка» [6, с. 24].

Стилистическая маркированность и яркая выразительность иностранных слов обусловлены их необычным звучанием и графикой, в результате чего заимствования составляют контраст литературному тексту, а выделяемость на фоне контекста, полностью состоящего из русских слов, позволяет использовать иноязычные лексемы как стилистические средства. Нетипичная для русского языка сочетаемость единиц заставляет читателя переключать внимание на их значение. Творческое использование автором иноязычной лексики придает тексту особую образность, экспрессивность, обогащает русский текст. В то же время характер использования заимствований зависит от тех непосредственных целей и задач, которые ставит перед собой автор произведения. Чтобы воздействовать на эмоции адресата и сосредоточить его внимание, он наполняет текст экспрессивно окрашенными иноязычными элементами. В художественном тексте иноязычные элементы взаимодействуют с другими текстовыми единицами и используются автором с самыми разнообразными целями: они обогащают язык писателя, устанавливают смысловые и ассоциативные связи между словами, выражающими авторское отношение к описываемой действительности. Одной из функций заимствований в художественном тексте является функция языковой игры, реализуемой, как правило, для создания комического эффекта, предоставления выразительности высказыванию. Эта функция реализуется через приемы самой языковой игры, в которых заимствования несут в себе шутку, иронию, сарказм. Креативная лингвистическая деятельность, свободное отношение к форме слова в целом характерны для творчества В. Аксенова. В его текстах ино-

язычные слова во многих случаях становятся предметом обыгрывания и переосмысления. Игра автора со словом проявляется и в незатейливой шутке, и в более или менее удачной остроте, и в каламбуре, и в различных тропах. Авторские эксперименты со словом, поиск необычных форм выражения индивидуального сознания создают специфику идейного стиля В. Аксенова. Заимствования как часть экспериментов автора со словом являются одним из средств характеристики персонажей, устанавливают смысловые и ассоциативные связи между словами, передают эмоциональное отношение автора к изображаемой действительности.

Лингвистический анализ произведений В. Аксенова конца XX – начала XXI веков проводился многими учеными, как российскими (К. Балеевских, Г. Белая, Т. Большакова, Н. Колесова, С. Кузнецов), так и зарубежными (П. Далгард, К. Райан, С. Симмонз, Г. Слобин). Результаты их исследований позволяют утверждать, что постоянное пребывание в англоязычной среде повлияло на В. Аксенова. Можно согласиться с мнением К. Балеевских, что В. Аксенов как писатель-билингв, используя «свою языковую мобильность, имеет возможность модифицировать тривиальные ассоциации и сообщения» [3, с. 10] и, таким образом, создает необходимые выразительные эффекты. Иноязычные вкрапления в речи персонажей выполняют свою главную стилеобразующую функцию – национально-культурную. Они также выполняют функцию речевой характеристики персонажей, выражают их понимание жизни. Создание языковых каламбуров, игра со значениями слов и фонетическим звучанием усиливают выразительность и придают юмористический оттенок повествованию, позволяя автору показать читателю важные на его взгляд реалии, повернуть их неожиданной стороной, передать свое отношение к изображаемому.

Вводя в русский текст большое количество иноязычных лексем, В. Аксенов использует различные средства осмысления их значений, которые могут варьировать в зависимости от его намерений. Во-первых, «иноязычное слово может быть расшифровано через комментарий внутри текста» [4, с. 168]: «Ну конечно, даже и в этому отеле существовала процедура, своей неумолимостью напоминавшая мрачные времена инквизиции, – мы имеем в виду процедуру окончательного расчета, так называемый checking out, – однако, согласитесь, господа, даже эта процедура напоминала времена насилия на личностью лишь отдаленно...» [1, с. 345]. Комментирование может происходить за счет употребления синонимов, родовых понятий, парафразы. Иноязычные элементы вводятся также как постраничные ссылки: «В Америке они стали American Jewish[1], мой друг – характерный представитель этой нехудшей породы» [1, с. 44]. В данном случае ссылка дает перевод – «американскими евреями». В других случаях это может быть дефиниция определенной иноязычной лексемы, необходимая для адекватного восприятия текста. Следует заметить, что иноязычные элементы могут встречаться в русских текстах В. Аксенова либо исключительно в графической форме языка-оригинала без перевода («...то, что брокеры в этой стране называют Midas Touch» [1, с. 126]) либо в графической или фонетической форме русского языка в сопровождении перевода («...только и оставалось, что собирать жутковатые по размерам роялтис» (от англ. royalties – отчисления, гонорар) [1, с. 127],); в графике и фонетике русского языка без комментариев и перевода, полагаясь на то, что контекст без каких-либо дополнительных пояснений позволит раскрыть семантику иностранного слова; при этом автор полагается на свой культурно-

языковой опыт и содержательное пространство текста: «Что бы ни показывала твоя факинг штука, я никогда не предам Стенли!» [2, с. 519]. Автор также иногда намеренно искажает иноязычную лексему («...на неумеренной скорости эбьюзает дорогие машины» [1, с. 171]), употребляя ее в русском языке в форме соответствующей части речи, при этом давая ссылки: от англ. abuse – злоупотреблять, оскорблять. Тем самым писатель пытается донести до читателя максимум информации путем актуализации этимологии иноязычного высказывания и его ассоциативных связей. Подобное явление можно наблюдать и в названии одного из последних аксеновских произведений – «Ленд-лизовские. Lend-leasing», где заимствованная лексическая единица передана графическими средствами русского языка, но при этом форма прилагательного «лендлизовские» уже предопределяет содержание романа. Разнообразие графическо-орфографических средств в передаче иностранной лексики объясняется воздействием иноязычной среды, а также стремлением автора сделать свой язык «европейским» и по содержанию, и по форме.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о продуктивном использовании писателем различных приемов введения иноязычных лексем в русский текст. Широкое использование заимствованной лексики в романах В. Аксенова не является результатом стремления экзотически разнообразить язык своих произведений. Вкрапляя в художественную речь иностранные слова, автор подчеркивает принадлежность действующих лиц своего романа к определенной социальной группе. Иногда использование заимствованных слов является средством создания комического эффекта. Заимствования в произведениях В. Аксенова выполняют различные функции: называют реалии, отсутствующие в русской действительности, помогают придать описаниям национальный колорит, документируют повествование, участвуют в формировании новой картины мира у читателя. Ввод иноязычия в русский текст писателя обычно сопровождается глоссой или авторским комментарием. Отсутствие перевода связано с рядом причин: длительным пребыванием писателя в иноязычной среде, а значит, ассимиляцией его и его героя в иноязычную культуру; с тем, что произведения В. Аксенова адресованы европейски образованному читателю. Выбор приема, комментирования и осмысления заимствования обусловлен его местом в тексте, содержанием произведения и намерениями автора. Важную роль при этом играет значение лексической единицы и ее контекст. Использование авторских комментариев и их структурно-семантическая организация зависят от прагматической направленности, цели комментариев определяются интенциями адресанта и предназначены для толкования или оценки текста. Хотя новообразования В. Аксенова остаются только в области окказионального употребления писателем, в произведениях они становятся своеобразными художественными средствами, направленными на создание свежих и оригинальных образов. Введение иноязычных элементов в художественное произведение придает тексту стилистическую окраску и позволяет создать определенный эффект воздействия на адресата, поскольку они имеют свойство передавать тончайшие оттенки смысла и экспрессии.

Библиографические ссылки

1. Аксенов В. Кесарево свечение: [Текст] / В. Аксенов – М.: «ИзографЪ», Эксмо, 2005. – 640 с.

2. Аксенов В. Новый сладостный стиль: [Текст] / В. Аксенов. – М.: ИзографЪ, Эксмо, 2005. – 624 с.
3. Балеевских К.В. Язык как экспликация культурного опыта писателя-билингва (А. Макина): Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. фил. наук: спец. 10.02.19 / К.В. Балеевских. – Ярославль, 2002. – 23 с.
4. Колесова Н.В. Способы введения иноязычных элементов в художественный текст: (на материале романов В. Аксенова): [Текст] / Н.В. Колесова // Лингвистический ежегодник Сибири. – Красноярск, 2006. – № 8. – С. 168-172.
5. Лекант П.А. Современный русский язык: [Текст] / П.А. Лекант. – М.: Дрофа, 2007. – 557 с.
6. Ярцева В.Н. Межъязыковые контакты и стилистическая система языка: [Текст] /В.Н. Ярцева / Проблемы общего и германского языкознания. – М., 1978. – С. 14-25.

Надійшла до редколегії 11.09.2011 р.

УДК 821.161.1 -1.09

О. Л. Калашникова
г. Днепропетровск

ОБ ЭТНИЧЕСКИХ И ЖАНРОВЫХ СТЕРЕОТИПАХ: ЖЕНСКИЕ АВТОДОКУМЕНТЫ XVIII ВЕКА

Аналіз «Своєручних записок Наталії Борисівни Долгорукової» дозволяє переглянути традиційне для західних європейців сприйняття російської релігійності як домінуючої константи національної культури.

Ключові слова: житіє, роман, традиція, стереотип, наративна стратегія.

Анализ «Своеручных записок Натальи Борисовны Долгорукой» позволяет пересмотреть традиционное для западных европейцев восприятие русской религиозности как доминирующей константы национальной культуры.

Ключевые слова: житие, роман, традиция, стереотип, повествовательная стратегия.

The analysis of the «Self-made Notes of Natalie Dolgoroukova» makes it possible to review the idea of the Russian religiosity as the dominant constants of the national culture.

Key words: hagiography, novel, tradition, stereotype, narrative strategy.

> *«Из всего, что я вижу в этом мире и, в особенности в этой стране, следует, что человек живет здесь, на земле, вовсе не для счастья. Смысл его существования, борьба и победа (...) В наши дни русский народ самый набожный из всех христианских народов»*
>
> (А. де Кюстин. *«Россия в 1839 году»*)

Стереотипы, возникнув однажды, очень долго остаются непререкаемыми, и порой требуется не один век, чтобы увидеть относительность или даже неправомерность устоявшихся представлений. Изучение истории рождения расхожих мнений многое проясняет и в самих мнениях, и в механизме их формирования. Европейские представления о России и русских (чаще негативные) сложились во Франции и других европейских странах уже к концу XVII в. [16, с. 618; 15], хотя, как справедливо отметил П. Гонно в лекционном курсе «Le miroir de l'autre: confrontations et transferts culturels entre le monde Russe et l'étranger», прочитанном в Сорбонне в 2010/2011 уч. г., «стереотипы “национального

© О. Л. Калашникова, 2011

характера" "других" родились в Европе значительно раньше теории климата Монтескье и часто бывали ложными, так как были обусловлены представлениями автора о себе и своей собственной стране, и зачастую "другой" являлся зеркалом самого автора» [17]. Дальнейшее формирование русского этнического стереотипа в Европе вовлекло в свою орбиту не только иноземных путешественников и дипломатов, но и писателей, философов, увидевших Россиию собственными глазами, познакомившихся с ее людьми лично. Ж. де Сталь, Ксавье и Жозеф де Местры были активными участниками этого процесса. В целом же именно в XVIII веке сформировался «русский миф», в котором русская духовность противопоставлялась непрактичности, расточительству, варварству русских, становясь синонимом набожности как фирменного знака русскости, а религионость начала восприниматься как доминирующая константа русской национальной культуры.

Размышляя об особенностях восприятия мира художником, А. С. Пушкин выделил особый поэтический взгляд на бытие, которым, по его мнению, обладали не только поэты, но и женщины. Развивая эту мысль автора «Евгения Онегина», Ю. М. Лотман выводит своеобразную формулу «женского взгляда» как «реализации вечно человеческого», противостоящего «мужскому» как «историческому» [8, с. 73–74]. Очевидность различий в «женском» и «мужиком» восприятии мира не требует специальных доказательств: уж слишком много внимания этому уделяла феминистская критика, и англо-американская, и французская, а сегодня гендерная проблематика является одной из популярных не только в литературоведении, но в других гуманитарных науках разных стран. Однако есть сферы художественной мысли, где гендер особенно ощутим, где смоделирована сюжетная ситуация автопрезентации женской личности: это такие литературные или близкие к беллетристике жанры, как дневники, мемуары, переписка. Именно здесь присущая «женскому вигляду» проницательность, сосредоточенность на эмоциональном постижении законов жизни, способность увидеть великое в малом, бытовом, незначительном, с точки зрения «мужской прагматики», оказываются типологически значимыми чертами. Вот почему анализ женской мемуаристики позволяет восполнить картину эпохи, написанную мужчинами-политиками, мужчинами-историками и писателями, и представляет большой научный интерес. Женская мемуаристика являет и национальные особенности понимания своего времени, что делает интересным исследование разнонационального женского взгляда на время и на себя во времени, помогая понять истоки различных стереотипов.

А какой виделась Россия и русские того времени изнутри? Какими они предстали глазам русской женщины, и когда она впервые обозначила свой взгляд на время и на себя во времени? История русской женской мемуаристики, начавшаяся в XVIII веке, мало изучена и практически не известна читателю. Подобная ситуация «отсутсвия в присутствии» обусловлена не только тем, что многие из этих текстов не публиковались долгое время и успели уйти из читательского круга чтения, но и тем, что в науке пока не сложилось системного подхода, методологии анализа этой «промежуточной литературы» (Л. Я. Гинзбург) [2, с. 137] , находящейся на границе двух сфер: беллетристики и документа, с одной стороны, и «мужского» и «женского

письма», с другой. Противники легитимации этого маргинального явления сохраняют снисходительно-пренебрежительное отношение к автобиографии, усматривая в ней, подобно Филиппу Лежену, «жанр плебса, женщин, малолеток… *низкий* жанр» [6, с. 113]. Анализ малоизвестных мемуарных текстов позволяет понять типологические признаки женского постижения и описания былого, и пересмотреть многие этнические и жанровые стереотипы.

«Своеручные записки Натальи Борисовны Долгорукой» (1767) по праву считают первыми русскими женскими мемуарами, хотя им и предшествовали малоизвестные краткие записки о визите жены Якова Шестакова, управляющего дворцовым селом Дединовым, Шестаковой Анастасии Филатовны, к императрице Анне Иоанновне 17 июня 1738 г. Несколько листков, где Шестакова описала свои впечатления от встречи с императрицей, были найдены в бумагах ее мужа Дворцовой Следственной Комиссией еще в 1740 году, но опубликованы только через 134 года после описываемых событий, в 1872 г. Эти записи скорее фиксируют сиюминутное впечатление, чем являются мемуарами в полном смысле слова, хотя интересны как свидетельство о дворцовом быте той поры, позволяющее понять ту призму, которую избрала в своих автобиографических мемуарах (действительно, первых женских в русской литературе) Наталья Борисовна Долгорукая, рассказывая о своем времени и о себе. Ее «Своеручные записки…» изначально не были предназначены для публикации, а были написаны для семьи и относятся к так называемым «домашним» текстам, в комплекс которых традиционно включают письма, воспоминания, альбомы, дневники, записки как часть русской бытовой салонной культуры второй половины XVIII – первой половины XIX в. Только почти через 50 лет, в 1810 г., внук Натальи Борисовны, Иван Михайлович Долгоруков, унаследовавший от бабушки литературный дар и страсть фиксировать события своей жизни, оставивший нам «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни», напечатал полный текст «Своеручных записок» в журнале «Друг юношества (Кн.1. – С. 8–69) с предисловием М. И. Невзорова и послесловием известного масона И. В. Лопухина, хорошо знавшего Долгорукую. Обширные выдержки из записок вышли в 1819 г. в сборнике биографий «Плутарх для прекрасного пола». И лишь по прошествии ста лет, в 1867 г., когда и описанные события, и все их участники стали частью далекой истории, более полный текст мемуаров Долгорукой появился в №1 «Русского архива» (с. 1–53), а отдельные издания произведения увидели свет в 1889, 1912, 1913 гг. Именно публикация в «Русском архиве» положила начало формированию жанрового стереотипа, связавшего записки Н. Б. Долгорукой с житийной традицией в русской литературе [1, с. 1–2].

Имплицитный адресат и цель написания мемуаров обозначены в первых же фразах записок Н. Б. Долгорукой, обращенных к сыну Михаилу Ивановичу и его жене, Анне Николаевне: «Как скоро вы от меня поехали... пришло мне на память, что вы всегда меня просили, чтобы по себе оставила на память журнал, *что мне случилось в жизни моей достойно памяти* и каким средством я жизнь проводила...Сколько можно, буду стараться, чтоб привести на память *все то, что случилось мне в жизни моей»* [4, с. 42] (здесь и далее курсив наш – *О. К.*). Личностная интонация «душевной исповеди», как определила записки

Г. Н. Моисеева [10, с. 10], во многом обозначает ту точку зрения на время и на себя, с которой будут описаны события жизни Долгорукой. Автор не входила в политические круги, но, принадлежа к двум именитым российским дворянским родам, Шереметьевых и Долгоруких, оказалась причастной к альковным тайнам русского престола. Единый текст с записками составляют те события эпохи, в контексте которых сложилась жизнь Н. Б. Долгорукой. Дочь Анны Петровны Нарышкиной, урожденной Салтыковой, и первого русского фельдмаршала Бориса Петровича Шереметьева, сподвижника Петра I, участника подписания «Вечного мира» с Речью Посполитой в 1686 г., переговоров России с Турцией, германским императором, Папой Римским, дожем Венеции, магистром Мальтийского ордена, Наталья Борисовна самим фактом своего рождения в такой семье не могла не оказаться в эпицентре политической жизни своего времени. Судьба Натальи Борисовны, действительно была тесно связаны с борьбой за русский престол, развернувшейся в России после смерти Петра I. Пышное обручение с одним из самых влиятельных людей своего времени, любимцем царствующего императора Петра II Иваном Алексеевичем Долгоруким, скоропостижная смерть юного императора от оспы накануне венчания с сестрой Ивана Долгорукова Екатериной, подтолкнувшая Долгоруких к составлению подложного духовного завещания императора, по которому престол якобы завещался нареченой невесте Екатерине Долгорукой, последовавшие за тем разоблачение заговорщиков и возведение на российский трон племянницы Петра I Анны Иоанновны, ссылка всего семейства Долгоруких, а потом и казнь братьев и самого Ивана Алексеевича, – вот та политическая канва, по которой была «вышита» частная судьба Натальи Борисовны, не отрекшейся от своего опального жениха, повенчавшейся с ним уже после разоблачения подлога и отправившейся в ссылку со всей семьей мужа.

Описываемые в записках события отделены от времени их написания 30-ю годами, наполненными еще более значимыми для Натальи Долгорукой как частного человека событиями. Это и жизнь в ссылке без права переписки с родными и близкими; и рождение в неволе двух сыновей, один из которых был тяжело болен; и жестокая казнь мужа; и возвращение в столицу после 10 лет изгнания; и принятие монашеского чина; и ранняя смерть младшего сына. Каждое из этих событий достойно отдельной истории. И хотя результатом столь многотрудной жизни стало принятие Натальей монашества, и свои записки она писала в Киево-Флоровском девичьем монастыре, инокиней которого стала в сентябре 1758, записки вряд ли могут рассматриваться как религиозный дискурс, связанный только с житийной традицией в русской литературе. Как житийное повествование набожной русской женщины-великомученицы восприняли записки не только русские писатели: С. Н. Глинка («Образец любви и верности супружеской, или бедствия и добродетели Н. Б. Долгоруковой, дочери фельдмаршала Б. П. Шереметьева и супруги князя И. А. Долгорукова» (1815), К.Рылеев, посвятивший Наталье Борисовне одну из «Дум», Н. Некрасов («Русские женщины»), И. И. Козлов («Княгиня Наталья Борисовна Долгорукова»), но и французский писатель, попавший в Россию в 1800 г., Ксавье де Местр, создавший под влиянием «Записок» повесть *La Jeune Sibérienne* (1815). А с легкой руки П. И. Бартенева, кратко прокомментировавшего первое издание записок, эта трактовка мемуаров Долгорукой стала расхожей (работы

Е. Гречаной, Т. Савченковой, И. Савкиной, О. Мамаевой и др.). Однако ни политический, ни религиозный ракурсы не являются определяющими в записках.

Что же, по мнению самой мемуаристки, в ее жизни *«достойно памяти»*, что хочет она рассказать ***о себе*** для других, когда заверяет, что будет стараться, «чтоб привести на память ***все*** *то, что случилось мне в жизни моей»?* [4, с. 42]. Казалось бы, сама родословная, да и автобиографическая форма повествование позволяли мемуаристке поставить себя в центр истории, однако эта повествовательная стратегия чужда Долгорукой. Автор «Своеручных записок» действительно рассказывает о себе, но не о себе в истории, а о себе в судьбе. Может быть, поэтому сама история: точные даты, имена действительных участников событий, как и центральное историческое событие, определившее трагическую судьбу Натальи, ставшей Долгорукой и тем обрекшей себя на изгнание – составление подложного завещания Долгорукими, – отсутствуют в автодокументе Натальи Борисовны. Точно датированы только вехи личной судьбы влюбленной юной девушки: «Это мое благополучие и веселие долго ль продолжалось? Не более как от декабря 24 дня по генваря 18 день <...>: за двадцать шесть дней благополучных, или сказать радостных, сорок лет по сей день стражду; за каждый день по два года придет без малого, еще шесть дней надобно вычесть...» [4, с. 45]. Даже смерть юного Государя для нее – «начало *моей* беды, чего я никогда не ожидала!» [4, с. 46]. Время, эпоха врываются в исповедь о себе не в конкретике реалий политической жизни, а скорее в описании проявлений российских ментальных знаков: «Я довольно знала обыкновение своего государства, что все фавориты после своих государей пропадают»; «...мне казалось, что не можно без суда человека обвинить и подвергнуть гневу или отнять честь или имение; однако после уже узнала, что при несчастливом случае и правда не помогает» [4, с. 46]; «Все спрятались, и ближние отдалече меня сташа, все меня оставили в угодность новым фаворитам» [4, с. 47]; «У нас такое время, когда к несчастию, то нет уже никакого оправдания, не лучше турков; когда б прислали петлю, должны б удавиться» [4, с. 52].

Записки Долгорукой – это не хроникально-политические воспоминания (хотя вполне могли бы быть таковыми), а исповедь *о своей* жизни. Вот почему даже в описании похорон Петра II главный акцент сделан на том, в каком печальном состоянии видит Наталья своего жениха, и что тело юного императора несут «против *моих* окон»; а церемония торжественного въезда в Москву новой императрицы описана из окон «одной отхожей комнаты» в которой сидела Наталья. [4, с. 48–49]. В этом сюжете время и политические перипетии – лишь причина главных событий – переживаний самой героини: «подумайте, каково *мне* тогда было будучи в 16 лет?» [4, с. 50]; «Подумайте, каково *мне* тогда было видеть: все плачут, суетятся, сбираются» [4, с. 52]; «Подумайте, что *я* тогда была, упала на стул, а как опомнилась, увидела полны хоромы солдат» [4, с. 56]; «Подумайте, каковы *мне* эти вести; первое – лишилась дому своего и всех родных своих оставила...» [4, с. 57]; «Не можно всего страдания *моего* описать и бед, сколько я их перенесла» [4, с. 65].

Несколько портретов политических деятелей, наброски к которым появляются в записках, скорее являются психологическими характеристиками, отражая не впечатление от внешности исторических персонажей, а личное отношение к ним мемуаристки, и становятся способом моделирования читательского восприятия. Так,

Анна Иоанновна «Престрашного была взору, отвратное лицо имела; так была велика, когда между кавалеров идет, всех головою выше, и чрезвычайно толста» [4, с. 48]. Любопытно, что этот явно не беспристрастный взгляд на внешность императрицы совпадает и с образом Анны Иоанновны на официальных портретах, которые по определению должны были быть комплиментарными. Косвенное свидетельство того, что императрица была действительно толста, находим и в записях Шестаковой, воспроизводящей свой диалог с императрицей: «Изволила про свое величество спросить: “Стара я стала. Филатовна?”, а я в ответ: “Никак, матушка, ни капельки старинки в вашем величестве нет!” “Какова же я толщиною? С Авдотью Ивановну?” И я сказала: “Нельзя, матушка, сравнить ваше величество с нею: она вдвое толще...” Только изволила сказать: “Вот, вот, видишь ли!”» [14, с. 524]. Про фаворита императрицы Бирона читаем: «<...> был самый подлый человек, а дошел до такого великого градуса, <...> только одной короны недоставало! Уже все в руку целовали, и что хотел, то делал: уже титуловали его ваше высочество; а он не что иное был, как башмачник: на дядю моего сапоги шил» [4, с. 49]. А вот портрет умершего Петра II, любимцем которого был жених Натальи Борисовны, представляет собой типичный классицистический трафарет, состоящий из обычного набора черт в описании Государя (а не конкретной личности, ставшей государем): «Ум сопряжен был с мужественною красотою; природное милосердие, любовь к подданным нелицемерная» [4, с. 48].

Отказываясь от описания политических событий и государственных деятелей, с которыми свела ее судьба, Наталья Борисовна не столько намекает на запретный характер такой информации (ведь семье, которой и адресованы записки, все имена и события хорошо известны), сколько подчеркивает, что́ в ее записках является главным: «<...> я буду молчать, чтоб не прейтить пределов; я намерена только *свою беду* писать, а не чужие пороки обличать» [4, с. 50]. «Внутреннее молчание», риторика несказуемого, стоицизм и самоотречение призваны сфокусировать внимание тех, кому адресованы записки, на том, *что достойно памяти* в жизни мемуаристки. Посему Наталья Борисовна посвятила политической жизни своего времени только 4 страницы своего автодокумента, остальные же 16 отданы событиям ее частной жизни. Здесь политическая биография мемуаристки тонет в стихии эмпирического бытия, когда «быт» сгущен до символа: символа рока. (сведения об имущественных отношениях между родителями и детьми, о том, как Наталья с мужем остались без шуб и драгоценностей, как молодых помещали в самые плохие помещения в дороге, как лишили слуг, как безразлично относились к юной жене родственники мужа и т. д.). Здесь немало тонких психологических наблюдений над человеческой природой вообще, над поведением людей в экстремальных обстоятельствах (преданность гувернантки-иностранки мадам Марии Штрауден, отдавшей Наталье все свои сбережения, чтобы та могла добраться до далекой Сибири, и рабская сущность душонки сопровождавшего Долгоруких надзирателя, унижавшего еще недавно могущественных дворян, но не брезговавшего принимать их подачки).

Идентификация себя как личности для Натальи немыслима без и вне любви. Понимая свою частную судьбу не как следствие политических событий, к которым оказалась причастной, а как архетипическую судьбу женщины, верной жены,

влюбленной в мужа, автор истолковывает свою жизнь как роман, где именно любовь оказывается в фокусе картины мира и эпохи. И поскольку волею судеб главный любовный сюжет в жизни Натальи Шереметьевой-Долгорукой развертывался не в богатых палатах, где она жила до венчания, а по дороге в ссылку (ибо за двадцатью шестью днями между помолвкой и смертью юного императора, когда влюбленные готовились к свадьбе, последовала безрадостная свадьба, на которую не пришли даже близкие невесты, а потом трудный путь в ссылку), именно этот путь и занимает основное место в повествовании. Именно тогда и развертывается «роман» Натальи и ее мужа.

В самих художественных средствах описания жизни Н. Б. Долгорукова идет от хроникализации к романизации повествования, при этом сохраняя дневниковую тональность доверительной исповеди для «своїх». Не случайно ключевыми сюжетными ситуациями становятся сюжетные ходы, типичные для любовно-авантюрного романа: это эпизод с лошадью, когда муж Натальи едва не утонул; обязательные в романе разбойники, буря. Возраст героев повествования тоже типичный для романа: Наталье 16 лет, а ее муж пятью годами старше.

Спрессовывая время *всей своей жизни* в несколько месяцев пути в ссылку, Наталья крайне эгоцентрична в самом восприятии времени. Оно в записках скорее психологическое, чем историческое, фиксирующее последовательную смену событий. Подлинным временем мемуаров становится время внутренних переживаний героини, субъективное время. Поэтому такое большое снимание уделяется фиксации эмоций мемуаристки, и столь мало сказано о событиях, их вызвавших. Можно ли рассказать обо всех мучениях, выпавших на долю Натальи? Нужно обозначить лишь главное, чем для Долгорукой была и осталась ее любовь к мужу. Именно любовь заслонила собой все иные события, именно любовь позволила уместить на 20 страницах рассказ о сорока годах жизни. Такой взгляд на историю и время через призму собственных любовных чувств в известной степени определен и гендером: совсем иначе показал свое время Я. П. Шаховской, в записках которого, созданных в начале 1770-х гг., рассказ о себе становится рассказом о государственном деятеле – полицмейстере при Бироне, обер-прокуроре Св. Синода, генерал-прокураторе и конференц-министре при Елизавете, сенаторе при Екатерине II [11].

Эгоцентричность времени в записках Долгорукой проявляется и в том, что свое прошлое Наталья рассматривает из своего настоящего, устанавливая временную перспективу, связывающую изображаемое с теми, кому адресованы мемуары. В этом нельзя не увидеть развития традиций автобиографизма русской житийной литературы второй половины XVII в., обозначенного Д. С. Лихачевым в «Житии протопопа Аввакума» как «эгоцентризм настоящего» [7, с. 294]. Однако художественные средства самоизображения черпались мемуаристкой не только в житийной литературе (хотя именно эту повествовательную стратегию многие исследователи традиционно выделяют как определяющую, сохраняя устойчивый стереотип в обозначении жанровой природы записок Н. Долгорукой – [11, с. 68–69; 3, с. 206; 9]), но и в романе, который рождается в России именно в 1760-е гг., прежде всего в столь любимой читателем любовно-авантюрной модели [5]. Помимо того, что к моменту создания записок Натальи Долгорукой российский читатель был

хорошо знаком с такими иноземными образцами этой модели романа, как «Бова Королевич», «Петр Златых Ключей», «Францель Венециан», «Гистория о английском милорде Гереоне», в эти годы появилось сразу несколько русских романов, созданных родоначальником жанра в русской литературе Ф. А. Эминым: «Любовный вертоград» (1763), «Горестная любовь маркиза де Толедо» (1764), «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763), «Письма Ернеста и Доравры» (1766). Эта романная модель не только предлагала определенную картину мира и человека, но позволяла включить героиню-женщину в пространство современного бытия. Сегодняшний читатель, не столь хорошо знакомый с житийной русской литературой, оказывается чаще свободным от жанрового стереотипа, связавшего записки Долгорукой с агиографией, и хочет видеть в произведении, прежде всего, любовную историю (см., например, иллюстрации Веры Павловой к современному изданию «Своеручных записок» – СПб, 1992).

При этом житийная традиция, оказавшаяся столь созвучной и всему мученическому жизненному пути Долгорукой, и монашескому бытию Натальи в момент написания мемуаров, способствовала проявлению в исповеди для родных того духовного склада, который отличался сочетанием напряженной душевной жизни, самоотречения и молчания. В то же время романная форма в традиционном понимании жанра как истории любви позволяла представить *историю своей жизни* как романическую историю любви. Так средства самовыражения актуализировали как бы двойную повествовательную стратегию: с одной стороны, житийную, акцентировавшую духовную подвижническую модель (имидж мученицы-монахини), а с другой – ориентированную на романную модель, помещавшую личную (а для женщины, значит, любовную) историю человека в контекст социально-бытовых и исторических событий. Время, показанное через такую двойную призму, многомерно, хотя и сфокусировано на личности мемуаристки.

Подобный взгляд на свое время и на себя во времени, организующий жанровую структуру автодокумента Натальи Долгорукой, способен поколебать традиционное для западных европейцев восприятие русской религиозности как доминирующей константы национальной культуры, как части европейского мифа о «загадочной русской душе». «Своеручные записки» монашки Нектарии, в миру Натальи Долгорукой, доказывают, что феномен «духовности», ставший для европейцев своеобразным маркером русской литературы, не исчерпывается духовностью религиозной. Любовь, ставшая для Долгорукой синонимом *всей жизни,* позволила мемуаристке увидеть за внешними проявлениями своего времени некие вечные истины, как национальные, предопределенные ментальной природой россиян, так и общечеловеческие, доказывая, что «женский» взгляд, уступая «мужскому» в исторической конкретности описания фактов, несомненно, оказывается более глубинным в интуитивном постижении непреходящих истин, дающих ключ к коду эпохи. Очевидное влияние на записки Долгорукой романной модели повествования красноречиво свидетельствует о том, что беллетризация мемуаров, рождавшихся в русской литературе параллельно с жанром романа, происходила в процессе активного взаимодействия автодокументальной и собственно художественной литературы, определяя своеобразие путей развития русской прозы в XVIII веке, открывающем Новое время в русской культуре.

Библиографические ссылки

1. Бартенев П. И. Памятные записки Н.Б.Долгорукой// Русский архив.– 1867.– №1.– С. 1–2.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе . – Л.: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
3. Гречаная Е. П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797-1825) –М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 319 с.
4. Долгорукая Н. Б. Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгорукой. 1767// Записки и воспоминания русских женщин XVIII - первой половины XIX века. – М.: Современник, 1990. – С. 41–67.
5. Калашникова О. Л. Русский роман 1760-1770-х гг. – Днепропетровск: ДГУ, 1991. –160 с.
6. Лежен Ф. Сто лет борьбы с автобиографией // иностранная литература. – 2004. – №4. – С.108-122.
7. Лихачев Д. С."Перспектива времени" в "Житии" Аввакума// Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С.292–298.
8. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПБ.: Искусство — СПБ, 1994. — 399 с.
9. Мамаева О. В. Феномен женской автобиографической литературы в русской культуре второй половины XVIII – начала XIX века. – Диссер. канд. филол. наук. – СПб., 2008. — 253 с.
10. Моисеева Г. Н. Записки и воспоминания русских женщин XVIII - первой половины XIX века и их культурно-историческое значение // Записки и воспоминания русских женщин XVIII - первой половины XIX века. – М.: Современник, 1990. – С. 5–40.
11. Савкина И. Становление женской автодокументальной литературы в России // Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2007, – 416 с. – С. 63–95.
12. Савченкова Т. П. Ишим и литература. Век XIX -й. Очерки по литературному краеведению и тексты-раритеты. – Ишим: ИГПИ, 2004. – 312 с.
13. Шаховской Я. П. Записки князя Якова Петровича Шаховского. – СПб., 1872.
14. Шестакова А. Ф. Черты домашней жизни императрицы Анны Иоанновны / Примеч. П. И. Бартенева // Русский архив, 1904. – Кн. 1. – Вып. 3. – С. 523–526.
15. Mervaud M., Roberti J.-C. Une infinie brutalité: l'image de la Russie dans la France de XVI-XVII siècles. – P., 1991.
16. Mund S. Obris Russiarum: genèse et développement de la représentation du monde "russe" en Occident à la Renaissance 382// Comptes rendus. Cahiers du monde rrusse. – 2004/3. – Vol. 45. – P.617-618. – P. 618
17. Gonneau P. Le miroir de l'autre: confrontations et transferts culturels entre le monde Russe et l'étranger. – Интернет ресурс: http://www.ancien.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/L5__L6.pdf

Надійшла до редколегії 11.05.11

УДК 82 – 94.09

О. А. Кирпа
г. Днепропетровск

СУДЬБА «ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА» В РОМАНЕ В. АКСЁНОВА «ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»

Розглядається мемуарно-автобіографічний роман В. Аксьонова «Таємнича пристрасть», у якому простежуються долі представників радянської творчої інтелігенції.

Ключові слова: мемуари, автобіографія, «шестидесятники», покоління.

Рассматривается мемуарно-автобиографический роман В. Аксёнова «Таинственная страсть», в котором прослеживаются судьбы представителей советской творческой интеллигенции.

© О. А. Кирпа, 2011

Ключевые слова: мемуары, автобиография, «шестидесятники», поколение.

The article deals with Vasily Aksyonov's autobiographical novel «The Misterious Passion» in which the fates of the soviet creative intellectuals are traced.

Key-words: memoirs, autobiography, «men of the sixties», generation.

В последнем романе Василия Аксёнова «Таинственная страсть (роман о шестидесятниках)» (2009) речь идёт о судьбе целого поколения советской творческой интеллигенции. «Умирают писатели поодиночке, рождаются – вместе. Поколение – это квант литературной истории, которая может развиваться только скачками», – пишет в своём «филологическом романе» А. Генис [2, с. 22]. Первая глава этого романа так и называется – «Последнее советское поколение». О нём рассказывается и в книге В. Аксёнова. В своей статье мы постараемся проанализировать те тенденции в обществе, искусстве и литературе, которые повлияли на творчество и судьбы «шестидесятников» – художников, поэтов, писателей, артистов, которыми в новых политических реалиях гордятся соотечественники.

«Таинственная страсть», – несомненно, автобиографическое произведение. В романе отражено то же поколение, что и в книге А. Наймана «Славный конец бесславных поколений». Но В. Аксёнов всё же стремится это поколение «восславить». В своей рецензии А. Латынина писала, что смерть писателя «бросает обратный отсвет на полумемуарную книгу, которая теперь читается как прощание с поколением, с друзьями, с жизнью. Недаром завершается она сценой похорон главного, по сути, героя, Роберта Эра – в котором без труда узнаётся Роберт Рождественский, любовно романтизированный автором» [3]. Автор отнюдь не идеализирует его, частенько иронизирует над самыми известными «шестидесятниками», однако при этом утверждает их роль в развитии советского общества, которое, с одной стороны, постепенно освобождалось от веры в непогрешимость партии, но с другой – искало и находило новый культ. Чтобы это предотвратить, понадобилась группа художников, писателей, поэтов нового поколения – смелых, где-то даже нахальных, безусловно одарённых новыми, свежими талантами, разрушающих застывшие каноны соцреализма. Многих они раздражали, но молодёжь приняла обновлённое «оттепелью» искусство, о чём свидетельствовали и собираемые поэтами стадионы, и всегда переполненный зал Политехнического музея, когда там читали свои стихи Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Рождественский или, скажем, пел Окуджава. В. Аксёнов стремится воссоздать сам дух этого поэтического времени.

Документально-автобиографическое начало, несомненно, определяет жанровую природу «романа о шестидесятниках». А. Латытина пытается следующим образом определить жанр этой книги: «В прессе её называли то мемуарами, то романом, то мнимыми мемуарами, – пишет она. – Сам же Аксёнов, рассуждая о жанре новой книги, ссылается на «Алмазный мой венец» Катаева, отгородившегося от мемуарного жанра условными кличками. Это, дескать, натолкнуло Аксёнова на мысль поступить так же. Странно, что потребовалась ссылка на Катаева. Элементы автобиографизма присутствуют во многих романах Аксёнова, где он сам фигурирует под причудливыми именами, вроде Стас Ваксино или Базз Окселотл, есть там и герои, имеющие реальных прототипов. Но если уж зашла речь о Катаеве,

то надо сказать, что катаевские клички с чисто литературной точки зрения не в пример удачнее» [3]. Суждение это спорно, нам представляется, что аксеновские «клички» не менее выразительны, чем катаевские. Во всяком случае, и у Катаева, и у Аксёнова они служат одной цели – подчёркивают, что нет абсолютного тождества между реальным лицом и художественным образом, например Аксеновым и Ваксоном. Уже в авторском предисловии В. Аксёнов замечает, что он всегда «испытывал недоверие к мемуарному жанру» [1, с. 5]. Пласт времени искажает события прошлого, возникают неточности, «которые в конце концов могут привести и чаще всего приводят – к вранью» [1, с. 5]. Поэтому, опираясь на опыт В. Катаева, создавшего «Алмазный мой венец», он пишет не мемуары, а мемуарный роман. В нём, несмотря на близость к реальным людям и событиям, создаётся достаточно условная среда и отчасти условные характеры, – т. е. читатель видит «художественную правду, которую не опровергнешь» [1, с. 6]. Аксёнов считает возможным назвать своих героев новыми, хоть и узнаваемыми, именами.

Книга В. Аксёнова посвящена поколению 60-х годов. Alter ego автора Ваксон возникает в нём наряду с другими героями, которым в повествовании отведено не меньше места. Как отметил Эрнст Неизвестный, Ваксон в романе во многом «соответствует живому Аксенову. Я Васю как друга очень люблю. Но его экстремизм, который здесь явлен в спорах со всеми, несколько непривычен, не очень вписывается в сложившееся у меня представление о нём» [4]. То есть, создавая образ Ваксона, писатель выделяет и усиливает в нем те черты, которые считает особенно значимыми. Он – последовательный борец с советской системой и в отличие от Роберта Эра не питает в отношении неё никаких иллюзий. Что же касается самого Эрнста Известного (так в романе), Э. Неизвестный говорит: «Мне подчёркивание моего героизма претит. Но Васе надо было меня выписать по стереотипу, который давно сложился в головах многих людей. Меня даже обижает, что на первое место ставят мою задиристость, а не то, чем дорожу я сам: например, то, что я проиллюстрировал Данте, что выиграл международные конкурсы у таких корифеев, как Сальвадор Дали, Ренато Гуттузо» [4]. В. Аксёнов подчиняет характеры своих героев той задаче, которая была для него важна, – показать их способность противостоять системе. Хотя «шестидесятничество» во многом и было дозволенным диссидентством, «официальным диссидентством», как об этом говорится в романе. Видимо, в этом смысле особенно значима и важна фигура Роберта Эра, который не кривил душой, но всё же шел на компромиссы с властью, надеясь реально улучшить реальный социализм. Разумеется, это далеко не всегда ему удавалось. Но если попытаться отыскать центрального героя, то им всё же будет не Ваксон, а именно Роберт Эр (Рождественский). У него в книге особое место: поэт, занимающий высокие посты в Союзе писателей и стремящийся изменить систему к лучшему изнутри, при этом ухитряясь оставаться порядочным человеком. Во многом он воплощает все сильные и слабые стороны «шестидесятничества» с его иллюзиями и бескорыстием. И здесь тоже можно усмотреть сходство между «Таинственной страстью» и «Славным концом бесславных поколений» А. Наймана, где центральным персонажем является другой поэт – Иосиф Бродский. Но, пожалуй, это одно из немногих сходств этих произведений, в которых воссоздаётся судьба поколения 60-х.

Повествование разбито на хронологические главы-вехи, где каждое событие что-то меняло в представлениях поколения. Как полагает А. Латынина, «книга построена невероятно просто, хочется сказать – незамысловато, как будто после сорокалетия, отданного литературной игре, условности, фантасмагории, поискам жанра, замысловатым композициям с двоящимися, троящимися персонажами (а в «Ожоге» – так и вовсе герой в пяти лицах) Аксёнов хочет впасть «в неслыханную простоту»» [3]. Действие начинается в Коктебеле, где в 1968 году собрались все герои романа. Туда же приезжает Влад Вертикалов (Владимир Высоцкий). Там, на тройном дне рождения, он впервые исполняет свою песню «Идёт охота на волков», и её слушают «только что зародившиеся диссиденты» [3]. А. Латынина отмечает, что Коктебель – то место, где персонажи книги пребывают в гармонии и счастье, «физики» братаются с «лириками» и основывают в бухтах Свободную Республику Карадаг: «Море, скалы, солнце, дружеские откровения за дешёвым местным вином, летучие романы и внезапно налетающая любовь, длящаяся всю жизнь. В раю нет места ненависти, ревности и злобе: здесь вместе пасутся лев и лань, волк и овца, а в земной проекции рая, Коктебеле, жена одного известного поэта дружит с прежней его женой, а жена другого столь же известного поэта нежно заботится о возлюбленной мужа» [3]. Затем сюжет поворачивает романное время вспять и возвращает читателей в 1963 год, когда Хрущёв «воспитывал» творческую интеллигенцию. Хрущёвский разнос писателей в марте 1963-го. Главные антигерои, Ваксон (Василий Аксёнов) и Андреотис (Андрей Вознесенский), вышли вместе. На пороге стоял Турковский (Андрей Тарковский). Не сговариваясь, они прошли мимо. Это было в крови у советских писателей: если тебя подвергают такому разносу, ты становишься прокажённым и не можешь первым обратиться к приятелю, чтобы его не скомпрометировать. Однако Турковский догнал Андреотиса и Ваксона и пошёл рядом.

Февраль 1966-го, суд над Синявским и Даниэлем. Ваксон на суде сидел рядом с питерским писателем Борисом Головкиным, с возмущением выслушивая общественных обвинителей. «Они вместе вышли из суда и под мокрым гадостным снегом побрели к ЦДЛ. Ваксона охватило чувство, похожее на то, что испытывал он в дни подавления Венгерского восстания: на баррикады, на баррикады! Он грозил кулаком московскому небу» [1, с. 247]. Общественно-политические события в романе переплетаются с личной жизнью героев. В 1963 году Хрущёв громил формалистов в Манеже и наставлял творческую интеллигенцию. В этом же году начался роман Антона Андреотиса и Софьи Теофиловой (Зои Богуславской) в Дубне. 1968 год – ввод советских войск в Чехословакию и атмосфера свободной любви в Коктебеле, начало романа Ваксона с Ралиссой (впоследствии – второй женой писателя Майей Кармен). Своеобразной пограничной чертой в романе является август 1968 года, время вторжения войск стран – участниц Варшавского Договора в Чехословакию. С одной стороны, это событие воспринималось героями как оккупация суверенной страны, но, с другой, у них неожиданно возникла надежда на то, что советские танки на пражских улицах разрушат соцлагерь и произойдёт революция. «Мы – это мы, а брежневская кодла – это они. И мы враги. Навсегда!» – заявляет Ваксон [1, с. 316]. Ян Тушинский полагает, что пока надо

повременить с такими заявлениями, но большинство обитателей коктебельского Дома творчества разделяют возмущение Ваксона.

Значимой вехой в сюжете романа являются и похороны Влада Вертикалова. Июль 1980 года «завершился грандиозной демонстрацией народной любви. Партия затуманилась: любовь была не к ней… Демонстрация была выражением любви к объекту её нелюбви» [1, с. 371]. Автор-повествователь подчёркивает особый смысл движения по улицам Москвы десятков тысяч людей за гробом поэта. Миллионная толпа «грустно колыхалась по мере движения, словно обуреваемая какой-то ещё непонятной жаждой реванша. Под ней цемент России с такой же лёгкостью превращался в грязное крошево, с какой соль крошится на берегах Сиваша» [1, с. 372]. Здесь ясно проявилась вера «шестидесятников» в то, что слово, особенно слово поэтическое, художественное, может многое изменить в жизни общества, способно двигать горы, рушить и создавать государства. И целую страницу В. Аксёнов отводит двустишиям и четверостишиям из известных песен Высоцкого, которые можно было услышать в Коктебеле в 60–70-е годы: «Блики костра озаряли счастливые лица ребят и девушек, которые, собравшись летом в Восточном Крыму, начинают, несмотря ни на какие идиотизмы властей, чувствовать себя вольным народом» [1, с. 374–375]. Слушают они песни Вертикалова, помогавшие им ощутить глоток свободы. Похороны Влада Вертикалова показаны так, как их видит Роберт Эр, который, вернувшись в Москву после командировки, оказывается в гуще толпы, провожающей поэта. В этой же главе рассказывается и о неподцензурном альманахе «МетрОполь», где предполагалось напечатать стихи Вертикалова, и о том, что замысел не осуществился, и начались гонения на Охотникова, Битофта, Режистана, Ваксона. И тут же Аксёнов отмечает: «От чрезвычайных мер “метрОпольцев” уберегли, очевидно, какие-то секретные обстоятельства, но также и такое простое дело, как присутствие в Секретариате Роберта Эра, его особая позиция, а им дорожили» [1, с. 380]. И здесь, как видим, Роберту Эру отводится особая, значительная роль. Затем Аксёнов уводит повествование в начало 70-х годов. На это время пришлась волна интенсивной израильской эмиграции, известная «бульдозерная выставка».

Дальше – те же 70-е; 77-й год – рождение внебрачного сына Антона Андреотиса. 1978–79 годы – встречи Ваксона с сотрудниками КГБ; 80-й год – попытки запугать и, как итог, – эмиграция. И, наконец, финал: 1994 год – похороны Роберта Эра. Повествование то и дело возвращается в Коктебель; это как своего рода рефрен: свобода, любовь, вино, море, счастье. Коктебель 60-х, его пляжи и Дом творчества – своеобразный пространственно-временной центр романа. Здесь наиболее полно воплотилась субкультура «шестидесятнико», тип их поведения, возникла своеобразная «республика». В главе «1964 год. Август. Шорты» звучит фрондёрский гимн Коктебеля 60-х годов «Ах, что за славная земля…». Но в идеальном пространстве и времени долго существовать невозможно. В рецензии А. Латыниной верно отмечается, что в романе Аксёнова друзья-приятели «дрейфуют в разные стороны. Одни – в открытый конфликт с режимом, в конфронтацию, в эмиграцию, другие – в идеологическую обслугу, третьи балансируют на грани дозволенного фрондёрства, четвёртые уходят в себя» [3].

Роман заканчивается 1994 годом, похоронами Роберта Эра, которые описываются в «Постскриптуме». Попрощаться с поэтом пришли Кукуш, Антоша Андреотис, Юнга Гориц, Нэлка Аххо и приехавшие из Америки Ваксон с Ралиссой. Вёл панихиду с безупречным тактом Ян Тушинский. Время развело старых друзей по разные стороны идеологических баррикад. Тогда-то и вспомнил Ваксон обложку «Огонька», на которой среди белоснежных переделкинских сугробов красовались четыре лидера поэзии – Тушинский, Андреотис, Кукуш и Роберт Эр. В самом журнале была помещена пылкая статья Тушинского, в которой тот клеймил писателей и художников, сделавших выбор в пользу «капиталистического рая». А на Родине, на баррикадах, доказывал автор статьи, остались истинные патриоты. Как будто он не знал, что уезжали в основном не за долларами и джинсами, а за свободой.

Впрочем, Тушинский мог разражаться подобными обвинениями: ему было позволено фрондёрство (в известной степени) и даже некоторое свободомыслие, как когда-то «Литературной газете», находившейся в «разрешённой оппозиции», было позволено печатать острые материалы. И власть благоволила к Яну, награждая его госпремиями и орденами. Смерть Роберта примирила былых оппонентов, и Ваксон постарался забыть склонность Яна к конъюнктуре и простить его ради светлой памяти их общего друга: «…сейчас об этом надо забыть, вымести всё слежавшееся в закоулках прошедшего. Окна открыть и сильным движением всё вымести вон ради Робы, ради его светлой памяти» [1, с. 580]. Роберт был всегда чист. «Он писал немало пьес, где главным инструментом были пустые литавры, но нередко, оказавшись в одиночестве, он брал основные аккорды: “Мы судьбою не заласканы. / Но когда придёт гроза, / Мы возьмём судьбу за лацканы / И посмотрим ей в глаза”» [1, с. 580]. Высокая страсть поэзии присутствует и здесь, на прощании и поэтом. Это, по сути дела, – итог романа, завершающий историю «шестидесятников».

Шло последнее десятилетие XX века, близился конец эпохи «шестидесятников». Они сделали своё дело и начали уходить. Огромная страна, погрузившаяся в хаос, почти не замечала ухода каждого из них. Но они оказали влияние на историю этой страны, о чём и говорится в автобиографическом романе В. Аксёнова.

Сюжет книги состоит из ряда фрагментов, каждый из которых связан с конкретным происшествием, определённой пространственно-временной ситуацией, из которых складывалась история последних десятилетий XX века и в которых в той или иной степени принимали участие герои романа. Его композицию организует ряд ассоциативных связей. «Установка на процесс воспоминаний, порождающих текст, и отказ от жёсткой последовательности событий и фактов обусловливают, с одной стороны, усиление типизированности описаний, с другой, усиление дискретности автобиографического повествования» [5, с. 344]. Ассоциативные связи в тексте углубляются за счёт включения цитат, с одной стороны, усиливающих пробность повествования, а с другой – подчёркивающих его связность. Ведь цитируется поэзия Рождественского, Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулиной – поэтов, ярко выразивших настроения «оттепели», смелую гражданственность, утверждение самоценности отдельного человека и высочайшую ценность свободы. Так, скажем, глава «1963. Март. Кремль» содержит развёрнутый анализ особенностей поэзии 60-х

годов. Автор-повествователь отмечает: «В русских поэтических глоссолалиях поздних Пятидесятых происходила своего рода революция, вызванная открытием новой рифмовки. Отражение этих великих событий можно найти у всех молодых поэтов основного состава» [1, с. 76]. Поэзия определяет и судьбы персонажей книги, и поиск фанатических сближений мог приводить к личной близости. «Надо ли говорить о том, что Нэлла и Ян, одержимые, как и все прочие юнцы, таинственной страстью новых стихосложений, на пару лет зарифмовали свои нерифмующиеся имена» [1, с. 77]. Каждый из поэтов выражал своё время и был похож только на самого себя. Антон Андреотис, отмечает Аксёнов, в те времена «был уникален, как язык у колокола» [1, с. 79]. Молодые поэты составляли своеобразное братство, взыскивающее истинной творческой и иной свободы, и здесь, несомненно, ощущается идеализация того времени, того поэтического поколения, но она характерна для шестидесятника Аксёнова.

В 60-е годы так называемый «поэтический бум» был в самом разгаре. Конечно, столь значительное явление не могло не привлечь внимания «Большого Брата». «Шестидесятники», хоть в основном и не занимались «контрреволюционной» деятельностью, всё же вели себя, прежде всего в своём творчестве, чересчур свободно. И это, безусловно, настораживало, особенно если учесть их аудиторию. Вспоминая выступление Антона Андреотиса, В. Аксёнов так описывает обычную реакцию слушателей на его стихотворения: «И зал, а то и зимний стадион, ревёт от восторга, синхронные аплодисменты, похожие на залпы при Бородино, <...> обрушиваются на хрупкую фигурку» [1, с. 140]. Будь это сталинское время, толпы лагерных рабочих просто пополнились бы несколькими десятками «политических». Но поскольку при власти был относительно либеральный Хрущёв, решено было ограничиться публичными «наставлениями». В. Аксёнов, которому на этом партийном съезде было уделено особенно много внимания, довольно подробно описал произнесённые там речи и произошедшие после события. Читатель легко может представить, как чувствовали себя ожидающие разноса провинившиеся, погрузившись в мастерски описанную писателем атмосферу заседания «И вот они начинают выплывать, отнюдь не расписные. Ведёт их малоприятный, лысый и пузатый господин с насупленным и властным пятаком. Ну вот, расселась по-барски диктатура пролетариата, взирает со своего возвышения со скрытым, но очевидным пренебрежением на своё крепостное холуйство» [1, с. 117–118]. Вскоре после такого многообещающего начала некая польская писательница подала наконец-то повод для травли, пожаловавшись во время доклада на Аксёнова и Вознесенского, якобы мешающих Польской Объединенной Рабочей партии строить социализм. Партийная реакция на её заявление последовала без промедлений: «И вдруг в Свердловском зале Кремля то ли поток обрушился, то ли пол разверзся – нет, подумал Антоша, это зверинец затаившийся проснулся, – в общем, зал взревел: “Позор! Позор! Позор!”» [2, с. 119]. Первым перед товарищеским судом предстал А. Вознесенский, уличённый в идеологически неверном утверждении о том, что миром правит красота.

Нужно отметить, что, несмотря на искажённые имена персонажей, Аксёнов точно воспроизводит события, в чём можно убедиться, посмотрев документальную съёмку съезда. Он описывает, как поэт попытался использовать авторитет

Маяковского, заявив, что, как и он, не является членом коммунистической партии. Однако этот ход не произвёл должного эффекта, наоборот, после гневной отповеди генсека о том, что он является членом партии и гордится этим, «…взревело всё, за исключением мелких вкраплений. “Позор! Долой этих господ! Коммунисты, вперед!”» [1, с. 123]. Униженный и уничтоженный Вознесенский прочёл после этого стихотворение, посвящённое Ленину, благодаря чему Хрущёв с холодного обращения «господин» перешел на «товарищ», пообещав в случае исправления включить поэта обратно в ряды добропорядочных советских граждан. На этом разбор «дела» Вознесенского временно окончился, пришла очередь Ваксона-Аксёнова. Здесь нужно сделать небольшое отступление, чтобы уточнить, чьими глазами видит происходящее читатель. Дело в том, что роман Аксёнова отличается от большинства других произведений этого жанра позицией нарратора, который не идентифицируется с главным героем, но почти вездесущ. Так, мы можем проникнуть не только в мысли Ваксона-Аксёнова, но и в сознание многих других героев, например, Андреотиса-Вознесенского: «Внутреннее заклинание Антоши было затоптано паническим взвизгом организма: мне конец, мне конец, мне конец». Н. А. Николина полагает, что выбор способа передачи чужой речи в автобиографической прозе может быть знаком, «разграничивающим художественную автобиографию и автобиографию, в основе которой следование строгому документальному принципу» [5, с. 201–202]. Для художественной автобиографии характерна развёрнутая передача прямой речи, а для документального повествования – напротив, ограниченное её использование. Аксёнов свой текст насыщает прямой речью, создавая определённые эквиваленты высказываний, которые могли прозвучать когда-то в шестидесятые годы. Например, подробно воспроизводится разговор с неким таксистом:

«– Три пары щёток уже сняли.

– А что же, в парке-то вам не выдают? – спросил Ваксон.

Таксист злобновато хохотнул:

– Как же, дожидайся! Заначивают, гады, а потом по десятке за штуку сбывают» [1, с. 155]. С другой стороны, как уже подчёркивалось, писатель часто приводит практически дословные монологи, своеобразные стенограммы, скажем, знаменитую речь Хрущёва: «Красоту в наш мир несёт великое учение Ленина, товарищи! (Мощный, чуть ли не на разрыв, взрёв восторга.) Гордая поступь нашей партии, вот где красота!..». В этом случае прямая речь служит прежде всего для создания речевой маски действующего лица, выполняет характерологическую функцию, и уж во-вторых – информационную. Читатель если и не знает, то легко догадывается, о чём будет идти речь далее.

Некоторые из известных «шестидесятников» изображены в автобиографическом романе с иронией. В частности, с усмешкой отмечается склонность Яна Тушинского к самолюбованию и рисовке: «Самая удивительная история произошла со мной в джунглях Вьетнама, – рассказывает коллегам молодой поэт. – <…> мне показали карту сбитого американского лётчика. На ней пунктиром был отмечен мой <…> маршрут, и вдоль пунктира написано: “Не бомбить: Ян Тушинский”» [1, с. 45]. Высказывалось предположение, что какая-то из поклонниц поэзии Тушинского, служащая в штабе американских ВВС, нанесла на карты

боевых действий свои предостережения, благодаря чему Ян Тушинский и уцелел во Вьетнаме. Но не только поэзией был славен Ян Тушинский. В романе описывается, как он, образцово выполнив свои супружеские обязанности, размышляет: «Здесь, в Коктебеле, женщины под солнцем так хорошеют, что невольно хочется возлечь с ними для исполнения, ну, супружеских, но каких-то дружеских мужских обязанностей <…> Он был в великолепном настроении. Утром, когда все поехали на базар, хорошо поработал над антиимпериалистическим циклом, потом пошёл, вытащил из палатки Зарю, погуляли вдвоём в роще у отрогов хребта, сейчас вот выполнил супружеские обязанности…» [1, с. 287–288]. В принципе, над Евтушенко посмеивался не только Аксёнов, но и А. Найман в «Славном конце…», однако у Аксёнова эта насмешка не злая.

Повествование романа ведёт всевидящий и всезнающий автор; для него внутренний мир персонажей равно открыт, и он воссоздаёт его таким, каким видит и понимает. Скажем, Роберт Эр, стоя рядом с бюстом Вечно Живого в коктебельском Доме творчества, размышляет: «Говорят, что надо покрасить заново, но по мне он и так хорош. Что бы ни говорили, но он мыслитель глобального масштаба. Те, кто хотел его опровергнуть, не читали ничего из его трудов. Я всё-таки хоть что-то читал» [1, с. 25]. Эти размышления возникли в похмельном сознании Роберта, однако они в целом характерны для поколения «шестидесятников», которые стремились увидеть социализм «с человеческим лицом». Хотя в романе много иронических оценок поступков и мыслей друзей-шестидесятников, но тон его в целом благожелательный. И Аксёнов считает необходимым подчеркнуть: «Так жили поэты, но каждый не встречал другого надменной улыбкой, такого не было, наоборот: каждый друг другу говорил: “Ты гений, старик!”» [1, с. 79].

Также представлены и размышления Ваксона. Рядом с его друзьями возникают и исторические фигуры, названные своими именами. Среди них не только Н. Хрущёв, но и Илья Эренбург, который, прикурив французскую сигарету «Боярд», размышлял об общественных явлениях. Причём эти размышления приводятся в тексте романа: «Что движет Хрущёвым, когда он устраивает погромы творческой интеллигенции? Ведь он занимается этим с удивительным постоянством <…> Он ненавидит современное творчество, потому что сам ни черта в нём не понимает. В башке ворочаются только тяжёлые колёса “Научного коммунизма”. Такой при надобности нажмёт кнопку. Да-да, если все их премудрости рухнут, он устроит “последний и решительный бой”. А сейчас как бы он не дал добро “Железному Шурику”. Надо будет осторожно поговорить с людьми из ЦК…» [1, с. 133–134]. Несмотря на то, что Эренбург назван своим именем, в приведенной цитате не возникает эффект чужой речи, это не стилизация под Эренбурга. Так же примерно передаётся и внутренняя речь самого Хрущёва: «Хрущёв слегка опешил: вот тебе раз, ещё одна новость вышла на-гора. Ваксон, оказывается, врач. И отец у него, оказывается, жив, и сам он не бумагомаратель, а врач, полезный Родине. Вот и решай теперь, НиДельфа, кто он – врач или враг? Снова захлестнуло ретивое. Захотелось схватить за горло графин и шмякнуть об исторический паркет» [1, с. 132]. Здесь тоже не Хрущёв говорит и думает, а автор романа, хотя какие-то элементы мира персонажа переданы. По преданию, когда-то Хрущев работал в

шахте, вот и «новость вышла на-гора». Когда-то Хрущев и по трибуне стучал ботинком, теперь вот мечтает разбить графин.

В романе «Таинственная страсть» В. Аксёнову удалось верно воссоздать судьбу поколения 60-х годов и создать нетрадиционную композиционную форму, для которой характерно отсутствие жёсткой последовательности событий (действие романа свободно перемещается во времени), ассоциативность, нелинейность повествования. Вместе с тем, разумеется, эта во многом автобиографическая книга, дополненная квазивоспоминаниями и углублённым самоанализом, ориентирована на внетекстовую реальность (выступления Хрущева, вторжение в Чехословакию, «бульдозерная выставка» и т. д.). Конечно, здесь присутствует вымысел, но и он подчинён цели создать установку на подлинность, заставить читателя поверить, что так было на самом деле, что именно так думали и чувствовали люди 60-х годов – писатели, художники, музыканты.

Библиографические ссылки

1. Аксёнов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) : [Текст] / Василий Аксёнов. – М.: Издательство «Семь дней», 2009. – 592 с.
2. Генис А. А. Частный случай: филологическая проза : [Текст] / А. А. Генис. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 445 с.
3. Латынина А. Эпитафия шестидесятникам. Последний роман Василия Аксенова : [Электронный ресурс] / А. Латынина // Новый мир. – 2010.– № 2. Режимдоступа:http://magazines.russ.ru/novyi_mir/2010/2/la14.html
4. Неизвестный Э. «О друзьях – товарищах». Размышления о книге В. Аксёнова «Таинственная страсть» : [Электронный ресурс] / Эрнст Неизвестный. – Режим доступа: http://www.zirop.ru.
5. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие : [Текст] / Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с. (Серия: «Филологический анализ текста»).

Надійшла до редколегії 24.04.11

УДК 821.161.1

Г. С. Клюйко

г. Днепропетровск

ТРЕВОЖНЫЙ МИР СЫЩИКА ИВАНА ДМИТРИЕВИЧА ПУТИЛИНА

Аналізуються оповідні стратегії та відповідність жанровим очікуванням масового читача двох найбільш помітних російських авторів ретродетективів – Б. Акунина і Л. Юзефовича.

Ключові слова: експериментальність, жанрова модифікація, ретродетектив, квазідетектив.

Анализируются повествовательные стратегии и соответствие жанровым ожиданиям массового читателя двух наиболее заметных российских авторов ретродетективов – Б. Акунина и Л. Юзефовича.

Ключевые слова: экспериментальность, жанровая модификация, ретродетектив, квазидетектив.

The narrative stratigies and the correspondence with the mass reader's jenre expectations of two most outstanding Russian autors of retro detective stories – B. Akunin and L. Yuzephovich – are analised in the article.

Key words: experimentality, jenre modification, retro detective story, quasi detective story.

© Г. С. Клюйко, 2011

Несмотря на то, что Леонид Юзефович стал первым отечественным писателем, начавшим работать в жанре ретродетективa, его популярность, безусловно, уступает славе Бориса Акунина. Связано это, видимо, не с тем, что Григорий Чхартишви́ли – более талантливый беллетрист, или наоборот, но с тем, что проза Л. Юзефовича не столь точно отвечает жанровым ожиданиям массового читателя. Попытаемся обосновать этот тезис, сопоставив романную трилогию о приключениях сыщика Ивана Дмитриевича Путилина и серию романов об Эрасте Петровиче Фандорине.

Первое отличие, бросающееся в глаза, – это, если можно так выразиться, масштабность преступлений, преступников и «детективов». Если преступления в приключениях Эраста Петровича всегда являются следствием и причиной бурных политических или идеологических страстей, то Иван Дмитриевич Путилин работает всего лишь в сыскной полиции, а жандармы со своими теориями всемирных заговоров и политических интриг, постоянно делающие из мухи слона, лишь мешают работать скромному труженику уголовного сыска. Юзефович предупреждает читателя о такой специфике своих детективов в самом начале трилогии: на вопрос своего литературного агента о том, нет ли среди жертв преступлений, которые расследовал сыщик, кого-нибудь познатнее дворника и прачки, Иван Дмитриевич отвечает, что есть, например, барон Фридерикс из Департамента государственных имуществ, после чего между беседующими происходит следующий забавный диалог:

« – Его зарезали или застрелили?

– Ни то и ни другое. Орудием убийства послужили щипцы для колки сахара <…>.

– А так, чтобы кинжалом или из револьвера? Таковые имеются?

– Да, но тут уж одно из двух: или пистолет и дворник, или барон и щипцы» [9, с. 8]. Литературный агент озабочен неспроста, ведь преступления, раскрытые Путилиным, как-то слишком обычны, банальны. В романе «Князь ветра», завершающем трилогию, мы находим аналогичные рассуждения слушателей Путилина, выражающих, очевидно, и ожидания современных читателей:

« – Ну-у, – разочарованно протянул Сафронов, – если окажется, что Каменский застрелился из-за любви или Довгайло ухлопал его из ревности, я прячу голову под крыло и не желаю знать правду. Лучше соврите, но подыщите что-нибудь менее банальное.

– Не выйдет, – ответил Иван Дмитриевич. – Когда идешь “путем всея земли”, трудно найти на этой дороге что-то такое, чего никто до тебя не находил» [8, с. 201]. Видимо, среднестатистическому читателю всё же не слишком интересно ходить путём «всея земли», хотя в романах Юзефовича предостаточно и хорошо прописанных характеров, и запутанных остросюжетных интриг. Правда, последние имеют иной, чем у Акунина, статус: это или ложные версии, или, скажем, сюжеты бульварных книжонок о сыщике Путилове (Путилин – его прототип) беллетриста Н. Доброго. Путилин Л. Юзефовича – «обыкновенный господин с пышными бакенбардами» [9, с. 10], имеющий обыкновение накручивать их на палец во время глубоких раздумий и вместо револьвера носящий в кармане баночку маринованных грибов. Путилов Н. Доброго – «Великий сыщик, года за полтора он успел

искрошить в капусту сонмы беглых каторжников и кавказских абреков, знающих одной лишь думы власть – похищать и продавать в гаремы одиноко гуляющих по полям генеральских дочек. Смокинг джентльмена, сутана католического патера, паранджа ханской наложницы – все было ему к лицу. Не было ремесла, которым бы он не овладел» [8, с. 18]. Описание, вполне подходящее и Фандорину...

Итак, Л. Юзефович сознательно идёт на несоответствие горизонту ожиданий широкого круга публики и делает это, конечно, не случайно. Такая повествовательная стратегия позволяет ему создать художественный мир, принципиально отличающийся от акунинского. И нужно отметить, что читателю вряд ли будет уютно в таком мире, одна из главных функций массовой литературы – эскапистская – в нём не срабатывает. Другое дело – мир Эраста Петровича. Фандорин так описывает своё мироощущение: «...я давно понял... [что] жизнь есть не что иное, как хаос, нет в ней никакого порядка и правил тоже нет» [3, с. 258–259]. И всё же вряд ли можно утверждать, что в художественном мире Акунина царит случайность, ведь объяснённый и упорядоченный хаос превращается в свою противоположность. Преступления в романах Б. Акунина всегда задумываются и совершаются умными и сильными людьми, акунинами, как их общо назвал Марк Липовецкий [6], опираясь на следующее определение из «Алмазной колесницы»: «Акунин – это злодей, но это не мелкий человек, это человек сильный. У него свои правила, которые он устанавливает для себя сам. Они не совпадают с предписаниями закона, но за свои правила акунин не пожалеет жизни, и потому он вызывает не только ненависть, но и уважение» [2, с. 655]. Преступники же в романах Л. Юзефовича – люди слабые, мелкие и вполне заурядные. Убийцами немецкого военного атташе оказываются уголовник-недочеловек Упырь и честный пьянчуга из прислуги Фёдор (думается, такое имя дано герою не случайно, а с намёком на «пьяненьких» Достоевского, которым всё должно проститься – не случайно Иван Дмитриевич позволяет ему сбежать). В «Доме свиданий» убийцей ради наследства оказывается мещанка Нина Александровна «с козьими глазами» (главная улика против неё для Путилина). В «Князе ветра» цепочка убийств разворачивается из-за шалости двух интеллигентов-неудачников. Все преступления в романах Юзефовича совершаются фактически по ошибке, здесь читатель попадает в по-настоящему хаотичный мир. И всё же нельзя сказать, что случайность у Юзефовича абсолютна, она является таковой лишь для человека. Трагические события происходят по его вине, но не по его желанию, и в то же время читателю постоянно намекают на возможное присутствие какого-то предопределения. Его, правда, сложно назвать Божиим промыслом, оно скорее похоже на «Некоего в чёрном» из «Судьбы человека» Л. Андреева. Загадочная закономерность лишь проблёскивает иногда в каких-то пограничных ситуациях. Так, скажем, барону, задушенному в своей постели, такую смерть предсказала цыганка ещё в детстве, а незадолго до смерти шулер при гадании вытащил ему виневый (пиковый) туз. С другой стороны, эти ненадёжные совпадения (цыганка могла просто случайно угадать, а шулер – сжульничать) постоянно соседствуют у Юзефовича с обычным мошенничеством. Например, во вставной новелле из «Костюма Арлекина» Путилин рассказывает о таком случае из своей практики: его сосед, заядлый охотник, потерял любимое ружьё, которое легко было узнать по инициалам на прибитой к нему

медной табличке. После неудачных поисков он пошёл к цыганке, которая предсказала ему, что ружьё найдётся в день его смерти. Через тридцать лет племянники охотника, узнав об этой истории, прислали ему такое же ружьё (только с другой датой выпуска, благодаря чему позже и были разоблачены Иваном Дмитриевичем). От потрясения охотник умер. «Несчастный Яков Петрович был отомщён, разговоры утихли, но Иван Дмитриевич на всю жизнь запомнил то утро, когда он сидел на кровати, держа в руках ружье. Вечером, на поминках, страшно было, что судьба есть, а утром ещё страшнее сделалось оттого, что её нет. Ведь если существует судьба, значит, кто-то думает о тебе и ты уже не одинок на свете.

Увы, одинок!» [9, с. 186]. Грусть и страх от принципиального одиночества человека в мире пропитывают все романы Л. Юзефовича, не эта ли приправа делает его детективы невкусными для массового читателя? И наоборот, в романах об Эрасте Петровиче благосклонная судьба бережёт главного героя, достаточно вспомнить его феноменальную везучесть. Здесь нет места случайности, поэтому, какие бы кошмарные события ни происходили в тексте, читатель чувствует себя уютно в этом мире: хоть Лиза и погибает ужасной смертью, её трагический конец предопределён уже её именем. Катастрофы у Акунина напоминают сцены из блокбастеров или, в лучшем случае, выпусков новостей, которые, правда, уже тоже мало кого трогают: «В первый момент Эраст Петрович не понял, что это такое. Подумалось лишь, что на земле этому никак не место. Потом разглядел: тонкая, оторванная по локоть девичья рука посверкивала золотым колечком на безымянном пальце» [1, с. 333]. Так Б. Акунин описывает гибель от взрыва бомбы невесты Эраста Петровича. «Маленькие трагедии» у Л. Юзефовича гораздо проще, обыденнее и, может быть, поэтому задевают сильнее: «Забыв про слушателей, Иван Дмитриевич заплетал в косицу правую бакенбарду. Жена всю жизнь пыталась отучить его от этой привычки, но жизни ей не хватило. Она лежала неподалеку отсюда, на сельском кладбище, “под кровом черных сосн и вязов наклоненных”, и, как всякая любящая женщина, довольствовалась тем, что муж иногда поплачет у нее на могилке. Сама она не приходила к нему ни разу, хотя ее любовь, конечно, была сильнее смерти» [9, с. 252].

В романах Л. Юзефовича грань между «рацио» и Тьмой очень зыбкая, особенно в «Князе ветра», не случайно здесь так много места занимает восточная тематика. Можно сказать, что от книги к книге творчество писателя всё меньше походит на английский детектив и всё больше – на некий восточный его тип, где следователь, распутав загадку, оставляет читателя один на один с Тайной. У последнего, вслед за беллетристом Н., возникает ощущение, что всё «катится к финалу, где нетрудно предугадать крушение всех иллюзий, кровь и смерть. В недрах обеих цивилизаций, христианской и буддийской, таятся грозные, скрытые от непосвященных стихии. Бьет срок, и они, как лава, прорывают хрупкую скорлупу, испепеляя все на своем пути» [8, с. 8]. Такого же мнения придерживается и российский офицер, служивший военным инструктором в монгольской армии: «…победа всегда остается за той из двух враждебных сил, которая сотворена из хаоса» [8, с. 151].

Конечно, детективам Л. Юзефовича присущи и клишированные приёмы, характерные для массовой литературы, особенно когда речь идёт первых двух книгах трилогии, относительно же третьей Е. Иваницкая верно отмечает: «В “Князе

ветра” совершилась та “возгонка”, “сублимация” низового, массового жанра, которая в истории искусства известна как явление, с одной стороны, редкое, с другой – закономерное» [4]. Действительно, детектив справедливо относят к формульным жанрам, но в то же время именно в его рамках наиболее успешно соединяются элитарное и массовое искусство. Сам Юзефович утверждает, что для него детективная интрига – это «просто способ организации романного пространства, и ничего более» [5]. Романы Л. Юзефовича часто называют квазидетективами, и для такого жанрового определения есть много оснований. «Это и детектив, и семейный, и мистический, и исторический роман, но прежде всего это книга о тех трагических ситуациях, которые всегда возникают в зонах соприкосновения различных цивилизаций» [10], – так характеризует последнюю книгу трилогии сам писатель. В возможности и желании обогатить детективный сюжет другими жанровыми вкраплениями заключается ещё одно важное отличие между Б. Акуниным и Л. Юзефовичем. Даже в приключениях уже женатого Николаса Фандорина, потомка Эраста Петровича, вряд ли удастся найти сколько-нибудь значимую семейную сцену: жена Николаса слишком отдана работе, чтобы надоедать мужу и читателю своим присутствием. Последний покупает детектив ради остросюжетных приключений, и подобные отступления, тормозящие сюжет, ему ни к чему. У Л. Юзефовича, напротив, семейная тема является одной из важнейших. Погружаясь в его художественный мир, читатель понимает, что единственный островок порядка и покоя, возможный в жизни человека, – это семейная жизнь. Но он хрупок, недолговечен, да и есть далеко не у каждого: из всех героев трилогии счастлив (или, во всяком случае, спокоен) в семейной жизни лишь Иван Дмитриевич. Правда, порадоваться его семейному счастью удаётся лишь ретроспективно: он диктует мемуары уже после смерти жены, будучи одиноким человеком, за полгода до собственной кончины. Как видим, Л. Юзефович не даёт запуганному читателю толком перевести дух даже в семейном кругу...

Проза Б. Акунина, наполненная следами чужих текстов, предполагает как минимум два способа прочтения: читатель может или отыскивать разнообразные аллюзии и реминисценции, или, не обращая на них внимания, следить исключительно за развитием сюжета. Его жанровые эксперименты не заходят настолько далеко, чтобы обмануть ожидания широких кругов публики. Кроме того, его произведения заставляют забыть о проблемах повседневной жизни. Да, в романах о Фандорине много намёков на современные общественные и политические проблемы, но если в них умирают, то от пули или от бомбы, а не из-за обыкновенных болезней и случайностей, как у Л. Юзефовича. Книги последнего, по-видимому, рассчитаны на читателя немного более высокого уровня, соответственно – на более узкий круг публики. Характерен, например, такой отзыв о романе «Князь ветра»: «Порой кажется, что весь этот роман представляет собой нагромождение ради нагромождения, игру с жанрами, разрушение стиля как лабораторный эксперимент, интересный лишь самому писателю» [7]. И всё же большинство критиков сходятся в высокой оценке качества прозы Юзефовича. И если первые две книги о приключениях сыщика И. Д. Путилина, как и их ранние варианты, можно отнести к качественной беллетристике, то «Князь ветра», как нам кажется, гораздо ближе к элитарной литературе. В то время как, по мнению многих

критиков и читателей, вершина творчества Б. Акунина уже позади, Л. Юзефович по-прежнему держит своих читателей в напряжении, заставляя гадать, в каком жанре и в какую сторону света занесёт писателя в следующий раз.

Библиографические ссылки

1. Акунин Б. Азазель [Текст] / Борис Акунин. – М.: Захаров, 1998. – 334 с.
2. Акунин Б. Алмазная колесница [Текст] / Борис Акунин. М.: Захаров, 2004. – 720 с.
3. Акунин Б. Коронация, или Последний из романов [Текст] / Борис Акунин. – М.: Захаров, 2003. – 398 с.
4. Иваницкая Е. «Все связано со всем»: [электронный ресурс] / Е. Иваницкая. – Заголовок с экрана. – Доступ к режиму: http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/7/ivan.html.
5. Иваницкая Е. Комбинаторика возможных событий: [электронный ресурс] / Е. Иваницкая. – Заголовок с экрана. – Доступ к режиму: http://ps.1september.ru/article.php?ID=200203515.
6. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурсав русской культуре 1920 – 2000-х годов / М. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – xxix+848 с.
7. Селезнёва Е. Буддисты, сатанисты и революционеры: [электронный ресурс] / Е. Селезнёва. – Заголовок с экрана. – Доступ к режиму: http://zveroboy.narod.ru/test/base/2004/09/11/stn-motivation.htm.
8. Юзефович Л. Князь ветра [Текст]: Приключения сыщика Ивана Дмитриевича Путилина / Леонид Абрамович Юзефович. – М.: Вагриус, 2001. – 301 с.
9. Юзефович Л. Костюм арлекина [Текст]: Приключения сыщика Ивана Дмитриевича Путилина / Л. А. Юзефович. – М.: Вагриус, 2001. – 270 с.
10. Юзефович Л. Литература — это не ремесло, но это и не искусство: [электронный ресурс] / Л. Юзефович. – Заголовок с экрана. – Доступ к режиму: http://www.litrossia.ru/archive/65/person/1526.php.

Надійшла до редколегії 27.04.2011

УДК 821.161.1 – 4.09

Ю. В. Коновальчук

г. Днепропетровск

КИТАЙ И КИТАЙЦЫ В ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ И. А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»

Аналізуються художньо-документальні нариси російської літератури середини XIX ст.

Ключові слова: І. Гончаров, нариси «Фрегат “Паллада”», Китай, китайці, специфіка художньої типізації.

Анализируются художественно-документальные очерки русской литературы середины XIX в.

Ключевые слова: И. Гончаров, очерки «Фрегат “Паллада”», Китай, китайцы, специфика художественной типизации.

The fictional and non-fiction essays in Russian literature of the mid XIX c. are under consideration.

Key words: I. Goncharov, «Man-of-war “Pallada”» («Frigate “Pallada”»), China, Chinese, fictional typization specificity.

Русско-китайские отношения имеют свою давнюю, почти четырехсотлетнюю историю, и восходят они к 1618 году, когда «русский посланник Иван Петлин сотоварищи впервые посетил Китай с целию государство их проведать и царя их видеть» [3, с. 84]. По мере развития разносторонних межгосударственных

© Ю. В. Коновальчук, 2011

отношений (дипломатических, торгово-экономических и культурных, прежде всего миссионерских), получивших свое закрепление в знаменитом Нерчинском договоре 1689 года, стало наблюдаться и естественное проникновение в жизнь русского общества предметов материальной культуры Китая; наряду с этим стал возрастать интерес русской читающей публики к этой далекой, практически неизвестной стране, к ее истории, географии, климату, к ее людям. Этот сложный, многогранный исторический процесс нашел свое специфическое отражение и в русской художественной литературе XVIII–XX веков [2]. Китайская тематика входила в русскую литературу постепенно, неравномерно, но все-таки естественно и закономерно. Что следует понимать под определением «китайская тематика в русской литературе?». В самом общем значении – это включение, точнее сказать включенность в тексты художественных произведений самых разнообразных реалий, связанных с историей Китая, предметами материальной и духовной культуры этой страны.

В творчестве русских писателей XVIII – первой половины XIX века (А. Кантемир. М. Ломоносов, А. Сумароков, А. Пушкин, А. Грибоедов, И. Крылов, Н. Гоголь и ряд других малоизвестных писателей) китайская тематика носила преимущественно умозрительный характер, являясь лишь косвенным, но объективным отражением самого исторического процесса периода развития и становления межгосударственных отношений России и Китая. Никто из названных писателей в Китае не был. Китайская атрибутика (название самой страны – Хинское государство, Китайская страна, Китай; предметы материальной культуры – бумага, шелк, фарфор, компас, порох, зонтик, «китайка» (ткань, материя), шелковые обои и многое другое; имена китайских императоров – Ван-Ли, Кан-Хий; имя философа Конфуций; наконец – неизменная Китайская стена) включалась в систему изобразительно-выразительных средств художественного повествования в одах, стихах, повестях, пьесах...

Знаменательным событием в художественно-литературном освоении китайской тематики стали путевые очерки Ивана Александровича Гончарова «Фрегат “Паллада”» (1855–1858). Автор известных романов «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» был первым и единственным русским писателем XIX века, который побывал в Китае. В 1852 г. И. Гончаров жил и работал в Петербурге. В это время российское правительство предпринимает активные меры по установлению торговых отношений с Японией и с этой целью снаряжает большую морскую экспедицию во главе с вице-адмиралом Е. В. Путятиным. Для экспедиции был нужен грамотный человек на должность секретаря Путятина. И таким человеком оказался автор уже известного романа «Обыкновенная история», скромный чиновник департамента внешней торговли Министерства финансов И. Гончаров. Определиться на эту должность помог Гончарову А. Майков, известный на то время русский поэт и близкий товарищ Гончарова. Уже через полгода коллежский асессор Иван Гончаров зачисляется в личный состав «Паллады» и отправляется в далекое, почти кругосветное путешествие, которое длилось два с половиной года – с октября 1852 по февраль 1855 года [1, с. 3–60]. Все это время И. Гончаров ведет подробные записи в специальном судовом журнале и по возвращении на родину пишет большую двухтомную книгу очерков путешествия

«Фрегат “Паллада”». Одна из глав этой книги называется «Шанхай». В Шанхае русская экспедиция пробыла чуть более четырех месяцев. За это время Гончаров побывал практически во всех уголках этого большого города и написал очень яркую картину народного быта китайцев в самых разнообразных формах ее проявления.

И. Гончаров предстает не только как тонкий художник-натуралист, умевший видеть и запечатлеть подробности повседневного быта простых китайских тружеников, передать особенности их ментальности, но и как художник-реалист, способный к значительным социально-психологическим обобщениям. Главное, что ощутимо на протяжении всей этой главы, – это проявление искренних чувств уважения, доброжелательности и взаимных симпатий как со стороны самого писателя к китайцам, так и со стороны китайцев к Гончарову и его русским товарищам – офицерам и матросам фрегата «Паллада». Поражает умение писателя нарисовать общий, коллективный образ китайцев, который складывается из суммарных черт «безликого народа» и индивидуальных личностных черт характера конкретного человека: «Китайцы – живой и деятельный народ: без дела почти никого не увидишь. Шум, суматоха, движение, крики и говор. На каждом шагу попадаются носильщики. Они беглым и крупным шагом таскают ноши, издавая мерные крики и выступая в такт... Здесь народ... смирен, скромен и очень опрятен. Все мужики и бабы одеты чисто, и запахов разных меньше по улицам...

Несет ли носильщик груду кирпичей, они лежат не непосредственно на плече, как у нашего каменщика... У него на плечах лежит бамбуковое коромысло, которое держит две дощечки в виде весов, и на дощечках лежат две кучи красиво сложенных серых кирпичей. С ним не страшно встретиться. Он не толкнет вас, а предупредит мерным своим криком, и если вы не слышите, или не хотите дать ему дороги, он остановится и уступит ее вам... Костюм носильщика, коса его и легко надетая шапочка из серого тонкого войлока, отороченная лентой или бархатом, – все это чисто и даже картинно. Навес и лавки покрыты чистыми циновками» [1, с. 395–396].

Строгий документально-деловой стиль повествования у Гончарова постоянно перемежается с теплым юмором, доброй улыбкой, которые вызываются увиденными картинами городского быта: «Тут цирюльник с небольшим деревянным шкапчиком, где лежат инструменты его ремесла, раскинул свою лавочку, поставил скамью, а на ней расположился другой китаец и сладострастно жмурится, как кот, в то время как цирюльник бреет ему голову, лицо, чистит уши, дергает волосы»; «на нас бросились лаять собаки, а на них бросилась старая китаянка унимать...». Подобных сценок в очерке «Шанхай» – многие десятки, и они передают в своей совокупности жизнерадостный нрав китайцев. О трудолюбии и мастеровитости китайцев Гончаров рассказывает с особой любовью: «…не знаешь, чему удивляться: работе ли китайца, или бесполезности вещи? Например, они на коре грецкого ореха вырезывают целые группы фигур в разных положениях, процессии, храмы, дома, беседки, так что вы можете даже различать лица... Мало того, они вырежут вам джонку со всеми принадлежностями, с людьми... мало того, сделают дверцы или окна, которые отворяются, и там сидит человеческая фигура» [1, с. 398].

Отличительной особенностью очерков «Фрегат “Паллада”» следует назвать их этнографизм, то есть подробное описание быта, нравов и предметов материальной культуры китайцев того времени. Причем отделить одно описание от другого невозможно: все предстает в динамике, движется людским потоком, переливается всеми цветами и звуками самой жизни. Таков, например, китайский базар: «Знаете ли, чем был поражен мой первый взгляд? какое было первое впечатление? Мне показалось, что я вдруг очутился на каком-нибудь нашем московском толкучем рынке... Разница в подробностях: у нас деготь и лыко – здесь шелк и чай, у нас груды деревянной посуды – здесь фарфор...

Длинные, бесконечные крытые переулки, или, лучше сказать, коридоры, тянутся по всем направлениям и образуют совершенный лабиринт... Но китайская простонародная кухня обилием блюд, видом, вонью и затейливостью перещеголяла нашу. Народ группами сидит за отдельными столами, как и у нас в харчевнях. Из маленьких синих чашек, без ручек, пьют чай: сахару нет и не употребляют его с чаем...

Чего туг только нет! лепешки из теста лежат натуральные, потом, по востребованию, опускаются в кипяток и подаются через несколько минут готовые... Есть и оладьи, и жареная свинина, и пирожки... а есть чего поглядеть! Море, реки, земля, воздух спорят здесь, кто больше принес в дар человеку...» [1, с. 399].

Как художник-реалист и подлинный психолог, И. Гончаров умеет за внешними картинами быта разглядеть и описать полные драматизма чувства человека, его страдание, горе или отчаяние. Однажды автору пришлось наблюдать похороны в китайской деревне: «Вдали шла похоронная процессия: носильщики несли... сундук не сундук – гроб, сказал кто-то. За гробом шло несколько женщин, все в широких белых платьях, повязанные белыми же платками, несколько детей и собака. Носильщики поставили гроб, женщины выли, или “вопили”, как говорят у нас в деревнях. Четыре из них делали это равнодушно, как будто по долгу приличия, зато пятая, пожилая, заливалась горькими слезами... Рыдая, она что-то причитала, мы, конечно, не понимали слов, но язык скорби один везде – она бросилась на гроб, обнимала его руками, клала на него голову, на минуту умолкала, потом со стоном начинала опять свою плачевную песнь» [1, с. 417].

Как гражданин и как писатель Гончаров придерживался либерально-демократических взглядов, он никогда не прибегал к открытым осуждениям социальных пороков ни в своей стране, ни тем более – в других странах. Тем не менее, в очерках «Фрегат “Паллада”» (особенно в очерке «Шанхай») Гончаров поставил ряд острейших социально-политических и геополитических проблем, касавшихся судеб Китая и его народа середины XIX века: это движение инсургентов (китайских повстанцев) и жесточайшее подавление тайнинского народного восстания 1850–1864-го годов, это две опиумные войны (англо-китайская 1840–1842 годов и англо-франко-китайская 1856–1860-го годов), это борьба Англии, Франции, Германии, России и Японии за территории Китая, наконец, это внутренняя борьба правящих политических сил в самом Китае.

Разумеется, что ни одна из этих проблем не могла стать предметом широкого художественного изображения со стороны русского писателя, тем более

в рамках жанра путевых очерков. Но то, что Гончаров поставил эти проблемы и сделал их достоянием широкой общественности, уже было большим событием и в истории русской литературы, и в развитии исторических знаний о Китае и китайцах.

Библиографические ссылки

1. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия : [Текст] / И. А. Гончаров // – М.: Гос. изд-во географ, лит., 1951. – 688 с.
2. Коновальчук Ю. В. Китайская тема в русской литературе [Текст] / Ю. В. Коновальчук // Філологічні науки. Зб. наук, праць викладачів фак-ту. – Дніпропетровськ: Пороги, 2008. – С. 36–41.
3. Коновальчук Ю. В. Китайская тематика в творчестве А. С. Пушкина : [Текст] // Русск. яз., литература, культура в шк. и вузе. – 2009. – № 3-4. – С. 29–34.
4. Коновальчук Ю. В. Методические указания к изучению спецкурса «Китайская тематика в русской литературе» : [Текст] / Ю. В. Коновальчук. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2010. – 26 с.
5. Яковлева П. Т. Первый русско-китайский договор 1689 года [Текст] / П. Т. Яковлева. – М.: АН СССР, 1958. – 216 с.

Надійшла до редколегії 25.04.11

УДК 821. 133. 1 – 3 де Бовуар. 09

С. К. Криворучко
м. Харків

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИЙ УМОНАСТРІЙ РОМАНУ «МАНДАРИНИ» СІМОНИ ДЕ БОВУАР

Розглядається, як С. де Бовуар у романі «Мандарини» намагається пізнати людське існування, яке виявляється у свідомості героїв твору.

Ключові слова: С. де Бовуар, екзистенціалізм, художній образ.

Рассматривается, как С. де Бовуар в романе «Мандарины» стремится познать человеческое существование, раскрывающееся в сознании героев произведения.

Ключевые слова: С. де Бовуар, экзистенциализм, художественный образ.

The article reveals how S. de Beauvoir aspires to cognize the human existence that is showed in the character's consciousness in the novel «Tangerines».

Key words: S. de Beauvoir, existentialism, image.

Французька письменниця Сімона де Бовуар (1908–1986) у романі «Мандарини» 1954 р. намагається пізнати людське існування таким, яким воно виявляється у свідомості героїв твору. Отже, провідною екзистенціалістською проблемою, навколо якої зосереджується розгортання конфліктів, мотивів та ідей, виявляється індивідуальна свідомість або буття особистості, яке письменниця розгортає у художніх образах (Ганна, Робер, Анрі). В образі Ганни – однієї з головних героїнь роману – впроваджуються екзистенціалістські пошуки С. де Бовуар. Дослідниця О. М. Євніна [3] вважає французький екзистенціалізм філософською базою модернізму, яка остаточно сформувалася у середині XX ст. Провідними постулатами екзистенціалізму дослідниця визначає суб'єктивний ідеалізм та індивідуалізм, які формують у творах стихію суто особистісного, виключного, хворобливого і патологічного. Письменницький пошук відбувається в аналізі «долі» із її позачасовим сенсом життя. Як модерний феномен екзистенціалізм намагається

© С. К. Криворучко, 2011

філософськи осмислити історичну ситуацію середини XX ст., де особистість постає розгубленою перед тоталітарними режимами СРСР і Німеччини, економіка яких ґрунтується на існуванні трудових таборів, де використовується безкоштовний труд, що підкреслює повернення до рабовласницьких суспільних стосунків. Європейська людина стривожена імперіалістичним протистоянням СРСР та США, яке підживлюється атомною загрозою всьому світу. Таким чином, наляканий оточуючим світом індивід намагається знайти постійну точку опори у собі, де філософське «ego» стає центром всесвіту.

Всеохоплюючим у романі «Мандарини» постає протиставлення смерті та життя, де смерть виявляється домінуючою у мисленні живих та стає певною екзистенцією. Екзистенція смерті у романі історично загострюється Другою світовою війною, однак, не зважаючи на завершення війни, смерть, як примара, постійно нагадує про себе героям твору та не відпускає живих: «Мертві – мертві; для них не існує більше проблем, зате нам, живим, предстоїть прокинутися після цієї святкової ночі і вирішувати, як ми будемо жити» [8, с. 25]. Ганна постійно відчуває самотність і страх смерті, який загострюється її сновіддіннями, де сльози жінки виступають як тимчасове полегшення і очищення: «Я плакала і уперше за двадцять років відчувала себе самотньою, сам на сам зі своїми докорами сумління і страхом. Потім заснула, мені снилося, що я померла. Здригнувшись, я прокинулась, страх не залишав мене» [8, с. 25]. Письменниця навіть вводить у роман метафору смерті, яка представлена жіночою ніжкою, що має колись обов'язково постаріти у ході часу, що у зовнішності людини виявляється віковими змінами, з якими, особливо жінкам, важко змиритися. Загальний страх смерті простежується на рівні відчуттів у боязні Ганни старості: «Мій погляд опустився вздовж моєї спідниці та зупинився на моїй нозі: кумедно було думати, що у мене є нога, ніхто цього не підозрював, навіть я сама; вона була тонкою і рішучою у своїй шовковій одежі кольору підгорілого хліба, не гірше будь-якої іншої; і ось в один прекрасний день вона буде похована, не встигши заявити про своє існування: це здавалося несправедливим» [8, с. 28]. Окрім смерті метафора ноги символізує жіночність, та є своєрідним знаком, або кодовою інформацією, яку жінка відсилає чоловіку, даючи тим самим дозвіл на флірт.

Екзистенції життя та смерті іноді перетинаються в образі Ганни. Оскільки несправедливе, безглузде, брехливе життя перебуває в хаосі та утворює загальність страждання, у цьому перетині домінуючою постає смерть. Для героїні життя постає як очікування смерті. Єдиним спасінням, на думку Ганни, є творчість, яка виправдовує несенітність людського життя, оскільки людина може отримати безсмертя завдяки геніальності книги, яка війде в історію та залишить після себе слід. Таким чином, творчість постає спасінням від страху смерті. Письменниця розвиває філософську ідею у світоглядній позиції Робера, чоловіка Ганни, відповідно до якої дистанція між живими і мертвими не велика, отже ще за життя людина начебто соромиться бути живою, саме тому готується до смерті. Такий погляд начебто заспокоює Ганну, тому що вона поступово починає усвідомлювати, що може різниця між життям та смертю не така вже і велика, тому не варто так боятися помирати. Це підводить Ганну до відкриття милосердності смерті. Страх смерті трансформується у боязні Ганни поїздки до США. Її лякає невідома безодня

океану, яку доведеться подолати. Тим самим героїні відкривається цінність екзистенції теперішньої миті, в якій вона перебуває саме зараз. Гостре відчуття теперішнього допомагає подолати страх перед майбутнім, і начебто віддаляє ймовірність смерті. Коли Ганна закохується у Льюіса, американського письменника, вона боїться, що не відчує у певний момент бажання пристрасті: «… було зрозуміло, що цю ніч я проведу в його ліжку; однак мене охопила паніка при думці, що цим вечіром у нас, можливо, не з'явиться істиного бажання» [8, с. 300]. Страх – «не відчути» – зображується С. де Бовуар як екзистенція, оскільки Ганна «проживає» свою невпевненість кожної миті до зустрічі з Льюісом. Вона боїться, що між ними не виникне інтуїтивний поштовх, якого їй так не вистачає, але з цією нестачею вона постійно живе. Отже, Ганна боїться, що емоційно нічого не зміниться, і її життя, як жінки, не наповниться колишнім, давно забутим героїнею сенсом існування поруч з «іншим» – коханим.

Подолання страху відкриває майбутнє в усвідомленні Ганни. Відчуття щастя примущує Ганну забути про загальну екзистенційність страху. Щаслива, закохана у Льюіса, жінка живе передчуттям радості майбутнього. Ганна не боїться будувати плани, в яких виокремлює для Льюіса певне місце у своєму житті. Ганна вважає, що можна кохати на відстані, через океан, регулярно листуючись та проводячи разом декілька місяців на рік. Саме така модель кохання із Льюісом можлива для Ганни, оскільки вона ніколи не зможи піти від свого чоловіка Робера, з яким має високий духовний та інтелектуальний зв'язок. До того ж Льюіс і Ганна є представниками різних типів інтелектуальних культур, і жоден із них не зможе відмовитись від власного оточення, не втративши при цьому себе. Ганна дуже добре це усвідомлює, на відміну від Льюіса, який не може прийняти пропозицію коханої жінки будувати стосунки на відстані, і намагається емоційним тиском змінити ситуацію, примушуючи героїню залишитися поруч із ним назавжди.

Таким чином, письменниця зображує духовне непорозуміння чоловіка і жінки. Льюіс, усвідомлюючи, що Ганна ніколи не залишить чоловіка, примушує себе емоційно відсторонитись від коханої, робиться до неї байдужим. А Ганна, коли втрачає кохання мужчини, якого вважає «останнім» у своєму житті, відчуває розчарування та екзистенціальну драму. С. де Бовуар показала у образі Ганни, що на якийсь час щастя і кохання здатні дозволити людині забути про страх смерті та не думати про неї. Однак, екзистенція страху смерті все рівно повертається з часом у життя людини. Після відчуття емоційної прірви між Льюісом і Ганною, жінка повертається до екзистенції самотності, яка відкриває широкий шлях для підсвідомого розповсюдження страху смерті: «Я хочу померти… бути вбитою або померти, різниця не велика, всі помирають приблизно в одному й самому віці з різницею у сорок років… Але мене знов наздоганяє смерть, як у той день, у п'ятнадцять років, коли я закричала від страху. Мені вже не п'ятнадцять років. У мене вже не має сил бігти» [9, с. 250]. Підкреслює передчуття смерті вік Робера, з яким Ганна несподівано для себе зіткається: чоловік старий. Але найстрашніше для неї усвідомлення того, що він помре раніше за неї. Це відкриття підкреслює екзистенційну самотність та знищує ілюзію, що вони з чоловіком живуть разом: «Протягом двадцяти років я думала, що ми живемо разом, але ні; кожного на самоті заключено у власне тіло зі своїми артеріями,… зі своєю смертю, яка непомітно

дозріває у ньому, від'єднуючи від інших» [9, с. 303]. Ганна відчуває, що кохання, яке було спасінням та своєрідним примиренням із життям, покинуло її. Кохання, як екзистенція, було сенсом життя жінки, але якщо його немає, то жити більше не варто. У цей момент С. де Бовуар підводить героїню до думки про самогубство, яке для неї здається виходом із життя без кохання, як своєрідним спасінням. Ганна вважає, що обов'язково має бути комусь потрібна. Колись вона була потрібна Роберу, але це минуло, Надін – дочка Ганни – так само не потребує її допомоги, Льюіс відрікся від неї – йому вона вже теж не потрібна. «Непотрібність» формує відчуття зайвості у свідомості Ганни та відкриває порожнечу в її душі. Ганна відчуває екзистенційну нудьгу, яка є констатацією духовної смерті героїні, не зважаючи на фізичне продовження біологічного функціонування. Духовна смерть супроводжується страхом, який виступає психологічною підготовкою людини до смерті фізичної: «Кожний спогад пробуджує нудьгу. Скільки смертей ношу я в собі! Померла дівчинка, яка вірила в рай, померла панночка, яка вважала безсмертними книги, ідеї і людину, яку вона любила, померла молода жінка, яка розгулювала, задоволена, світом, який призначений для щастя, померла закохана, яка зі сміхом прокидалася в обіймах Льюіса» [9, с. 497]. У спробі скоїти самогубство, Ганна відчуває страх, який намагається подолати, таким чином, героїня відкриває у собі іпостась «іншої» людини, яка має перемогти себе та власні страхи.

Слід відзначити функцію інтриги, яка вибудовується письменницею як сюжетоутворююча, на перший погляд, але вона є носієм найвищого екзистенційного сенсу. Несподіваному випадку С. де Бовуар відводить вирішальне місце, який є провідником філософської ідеї. Емоційно підготувавшись до смерті та подолавши власний страх, Ганна випадково чує голос Надін, та її претензію: «Мама не мала залишати Марію саму» [9, с. 497]. У цьому сюжетному вузлі несподіваним випадком постає згадка Ганни про онучку. Ця згадка породжує інший екзистенційний страх: «Марія сама на галявині: її могла подряпати кішка, вкусити собака» [9, с. 497]. Таким чином, подолання екзистенційного страху є буттям для Ганни – життям на землі. Онучка, піклування про неї, формує у свідомості Ганни почуття, що вона знов комусь потрібна. Онучка, відповідно до модерністської сенсоутворюючої концепції, як дитина, постає символом ймовірності майбутнього. Отже, для Ганни сенс життя наприкінці роману постає у піклуванні за Марією, яка потребує власної бабусі. Образ Ганни перебуває в еволюції: емансипована жінка, самореалізована у професії психоаналітика протягом роману переходить від дружини до матері, від матері до друга (власного чоловіка), від друга до коханки («іншого»), від коханки до бабусі. Образом дитини С. де Бовуар підкреслює важливість майбутнього та обов'язковість загальної абстракції життя, в якому особистість має перебувати та розвиватись.

Таким чином, С. де Бовуар впроваджує ідею, що смерть існує окремо від людини, не зважаючи на те, що особистість підсвідомо носить смерть у собі. Ганна приходить до думки, що не має влади над власної смертю, хоча, завдяки силі духа, здатна подолати свої страхи: «Моя смерть не належить мені… доки Робер живий, я не зможу ускользнути від них… Приречена на смерть, але й приречена на життя» [9, с. 503]. Отже подолання страху потрібно людині не для того, щоб наблизитись до смерті, а щоб перейти на інший, найвищий рівень, життя, та з «іншого» куту зору його сприймати: існування тут і зараз. Екзистенція життя розкривається

С. де Бовуар у відчутті героями провини. Вже велося про соціальну детермінованість екзистенціалізму. У романі «Мандарини» письменниця розкриває соціальну несправедливість з позиції сильної людини. Її герої – інтелектуали – та французька нація взагалі – належать до обраних, на думку авторки, тому що на їхню долю припало недостатньо страждань у порівнянні з «іншими». До «інших» С. де Бовуар відносить «померлих» під час Другої світової війни; людей, що потрапили до трудових таборів СРСР. У позиції другорядного героя Скрясіна письменниця висловлює повільну саморефлексуючу реакцію людини, щодо втрачених можливостей, які підносяться до рівня гріха упущення, та викликають докори сумління. Саме тут природня гедоністична радість життя перетинається із ностальгією за стражданням, які утворюють екзистенцію відчуження та втраченості особистості.

Отже, людське життя як екзистенція, на думку письменниці, може протікати лише із почуттям провини для інтелектуала. Відчуття втраченості Ганни формує ілюзію ймовірності іншого життя, з одного боку, та усвідомлення, що нічого змінити не можна, з іншого. До цього відкриття Ганна приходить, коли дозволяє собі легковажність фрагментарно мати коханця Скрясіна: «Я лягла в це ліжко із цікавості, із втоми…, щоб довести собі сама не знаю що… що могла б мати інше життя; могла б одягатися, привертати до себе увагу, пізнати маленькі радості марнославства і велику горячку почуттів. Але все було надто пізно… я сама стала іншою – жінкою тридцяти дев'яти років, жінкою у роках!.. Я в роках!.. мене підстерігає старість… Надто пізно навіть для жалю; залишається лише продовжувати» [8, с. 75].

Екзистенція життя розкривається С. де Бовуар як філософський пошук істини у діалогах Ганни і Робера: «…якщо істине лише життя, думка про смерть здається втечею… жити – це значить не лише продовжувати дихати. Нікому не вдається залишатися байдужим» [8, с. 335]. Отже, екзистенція життя проходить у здатності індивіда до співчуття «іншому», яке глобально розкривається С. де Бовуар у ставленні героїв роману до феномену існування трудових таборів у СРСР. Аналіз роману «Мандарини» може продовжуватися у дослідженні наративів, структурної семантики, ідей, які сформували позатекстову атмосферу твору.

Бібліографічні посилання

1. Бовуар С. де Мандарины / С. де Бовуар; [пер. с франц. Н. И. Полторацкая, Н. А. Светидова]. – М.: Ладомир, Наука, 2005. – 618 с.
2. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
3. Евнина Е. М. Симона де Бовуар / Е. М. Евнина // Современный французский роман. 1940–1960. – М. : АН СССР, 1962. – С. 122–145.
4. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К.: Академія, 2007.
5. Полторацкая Н. И. Симона де Бовуар и её роман «Мандарины» / Полторацкая Н. И. // Бовуар С. де Мандарины.– М.: Ладомир; Наука, 2005. – С. 561-600.
6. Сартр Ж.-П., Бовуар С. де Аллюзия любви / Сартр Ж.-П., Бовуар С. де [пер. с франц. Колядко В., Сабашникова А. А., Малахова И., Орлова Е.]. – М.: Алгоритм, 2008. – 240 с.
7. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади / Червінська О. В. – Чернівці: Рута, 2001. – 56с.
8. Beauvoir S. de Les Mandarins / S. de Beauvoir. – P.: Gallimard, 1954. – V. I. – 490 p.
9. Beauvoir S. de Les Mandarins / S. de Beauvoir. – P.: Gallimard, 1954. – V. II. – 507 p.
10. Henry A.-M. Simone de Beauvoir ou l'echec d'une chrétienté. – P., 1961.– 97 p.

11. Jeanson F. Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre / Jeanson F. – Le Seuil, 1966. – 95 p.
12. Clech G. le Beauvoir Simone de / Clech G. le // Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. – P.: Robert laffont, 1997. – P. 82-83.

Надійшла до редколегії 11.05.11

УДК 821.111(73)+82'0

О. А. Крикун
м. Горлівка

ОСОБЛИВОСТІ ДИХОТОМІЧНОСТІ МОТИВУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЖ. СЕЛІНДЖЕРА, В. ШЕВЧУКА І Г. ТЮТЮННИКА

Проводиться мотивний аналіз творів Дж. Селінджера, В. Шевчука і Г. Тютюнника з використанням дихотомічного підходу, на основі цього робиться спроба створення універсальної схеми інваріанту мотиву та його варіантів у даних творах.

Ключові слова: семантичний підхід, морфологічний підхід, дихотомічність, повтор.

Проводится мотивный анализ произведений Дж. Селинджера, В. Шевчука и Г. Тютюнныка с использованием дихотомического подхода, на основе этого производится попытка создания универсальной схемы инварианта мотива и его вариантов в данных произведениях.

Ключевые слова: семантический подход, морфологический подход, дихотомичность, повтор.

In the article the motive analysis of D. J. Salinger's, V. Schevchuk's and H. Tyutyunnuk's works is made using dichotomy approach. Than a try to create a universal scheme of motive invariant and its literary variants in given works is made.

Key-words: semantic approach, morphologic approach, dichotomy, repetition.

Переважною більшістю літературознавців мотив визначається як семантичний повтор за межами тексту твору. Стосовно ж подальшої теорії мотиву думки науковців суттєво розходяться. Розрізняють семантичний підхід, авторами якого є О. М. Веселовський та О. М. Фрейденберг. Суть його полягає в наданні найпершого значення категорії семантичної цілісності в мотиві. При цьому значної ваги набуває естетичний критерій. За словами І. В. Силантьєва, О. М. Веселовський та О. М. Фрейденберг «трактуют идею эстетичности мотива через сопряженное понятие образности» [2]. Поняття образу в даному випадку має зв'язок із моментом цілісного сприйняття предмета. Далі дослідник зазначає: «Сущность эстетического акта <…> состоит в завершении субъекта как личности через сопряжение с ценностно значимыми смыслами – которые представлены эстетически воспринимающему субъекту именно в виде целостных образов, «как бы личностей» [2].

Другий, альтернативний підхід – морфологічний, автором якого є В. Я. Пропп. Він спрямований на встановлення формальної міри елементарності мотиву [2]. Вчений стверджує, що складові мотиву можуть варіюватися, тому вводить поняття «функції дійової особи»: «самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. <…> Но функция, как таковая, есть величина постоянная. <…> Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены "мотивы" Веселовского» [2]. Узагальнюючи досягнення літературознавця, І. В. Силантьєв доходить висновку, що

© О. А. Крикун, 2012

функція являє собою «обобщенное значение мотива, взятое в отвлечении от множества его фабульных вариантов» [2]. Цим відкриттям В. Я. Пропп започатковує ще один підхід до трактування мотиву – дихотомічний, згідно з яким мотив розглядається як узагальнений інваріант безвідносно до його проявів у фабулах, з іншого боку, як варіант, виражений у фабулі конкретного твору. Попри відсутність єдиної уніфікованої термінології, в руслі дихотомічного підходу працювали: А. Дандес, Л. Парпулова, Н. Черняєва, Б. Путилов. Крім того, «дихотомические представления о мотиве в большей или меньшей мере развивают современные литературоведы, работающие в области изучения литературной мотивики, – Н. Д. Тамарченко, Ю. В. Шатин, А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, Э. А. Бальбуров, В. И. Тюпа» [2]. Подальша розробка теорії дихотомічності мотиву виводить його за межі відношення фабули і сюжету і ставить на рівень відношення змісту й тексту твору. Цю тенденцію активно використовують в інтертекстуальному аналізі. Б. М. Гаспаров, як його активний розробник, трактує мотив досить широко, як будь-який повтор у тексті: «мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство» [2]. Підсумовуючи, необхідно відзначити, що ідея естетичної значимості мотиву, висунута ще О. М. Веселовським, на сучасному етапі літературознавчої науки набуває істотної ваги, оскільки література нового часу це література «эпохи личного творчества» [2]. Завданням дослідження є компаративний аналіз мотивної структури американської та української повоєнної малої прози на прикладі творів Дж. Селінджера, В. Шевчука, Г. Тютюнника з метою виокремлення спільних інваріантів та простеження своєрідності їх реалізації в кожному творі. Формальною, зовнішньою підставою до порівняльного аналізу творчості обраних авторів, по-перше, служать роки написання: твори Селінджера написані в кінці 40-х – на початку 50-х років, оповідання В. Шевчука, 1981 року надруковані в книжці «Долина джерел», були створені письменником раніше, про що він зазначає в публікації «На вступі до храму: моя рання проза»: «аж у 1981 р. в книжці «Долина джерел» зміг видати ще певну частину з ранньої творчості» [3, с. 23]. Григір Тютюнник писав оповідання на початку шістдесятих років, отже, і розповідь у творах ведеться про повоєнний час. По-друге, гуманістичний пафос творчості даних письменників спричинений суспільними рухами, що активізувалися в даний історичний період. В Америці в 50-ті роки зароджуються ліберальні настрої, а творчість Селінджера стає їхнім своєрідним каталізатором. Десятиліттям пізніше в Україні, як відомо, шістдесятники спричинюють потужний естетичний вибух, друге культурне відродження ХХ століття, їхньою найголовнішою ідеєю стає гуманізм, звернення уваги до людини як неповторної особистості.

Розпочнемо із пари оповідань «В лодке» та «Хлопці, він порізав нашого м’яча». Мотив-інваріант, що об’єднує ці два твори – дитина, що пізнає злість і підлість дорослого. У творі Селінджера це чотирирічний хлопчик Лайонел, який болісно сприймає образи старших дітей та необережні вислови слуг. У творі В. Шевчука ідеться про групу хлопців, приголомшених агресією професора та його нещирістю. Як бачимо, визначений інваріант набуває у фабулах творів конкретних варіантів: дитина – діти. Підлий світ дорослих змальований в обох творах подібно, він наповнений престижними речами: дорогі автомобілі в дворі у професора, ножик «з гарною-гарною ручкою»; етикетки відомих фірм на зношених речах місіс Снелл, –

та порожніми розмовами: повчальна промова професора з приводу поганої дисципліни: «відомий професор вийшов перед нас і почав репетувати. Він довго кричав, а потім йому втомилося горло, і він заговорив лагідно – це назвалося «діянням на совість». Ми залюбки піддавалися цьому діянню і з усієї душі милувалися трохи задовгим носом відомого професора…»; діалог кухарки Сандри та прибиральниці місіс Снелл – це розмова одночасно і про гарячий чай, і про сім'ю господарів, і про автобус. Крім того, дорослі в розглядуваних творах схожі тим, що не зважають на дітей, дитячі почуття. Саме тому кухарка Сандра так переживає: вона в присутності малого Лайонела назвала його батька «большой грязный июда».

Професор із твору «Хлопці, він порізав нашого м'яча» без огляду на почуття дітей здійснює вчинок, зазначений у заголовку, і не вважає за потрібне дотримуватися обіцянки провести Новий рік в товаристві сиріт. Необхідно завважити ще й такий прийом В. Шевчука, як повтор. Увага час від часу концентрується на «великому беззаперечному авторитеті професора, знаного в усьому світі». Та тим більше здивування й відчай виникають у дітей при агресивній поведінці авторитетного вченого: «Як так, думав кожен із нас. Такий відомий професор, як так? Як так виходить? І чи можна?». Повтор як стилістичний прийом зустрічається і у творі «В лодке», він так само, як у щойно згаданому оповіданні, має на меті підкреслити ницість дорослих. Йдеться про реакцію місіс Снелл на розповідь Бу-Бу про втечі сина. Її сміх свідчить, що вона сприймає це як дитячі витівки, не більше. Селінджерівський Лайонел ще занадто малий і не розбирається в престижних речах, не оцінює людину по одягу чи високому званню. Особливість його світосприйняття полягає в тому, що він бачить всіх людей однаково добрими, тому будь-яка брехня чи образа так приголомшують його. Вихідний мотив має закладений в собі потенціал подальшого розгортання, зокрема, реакція дитини на підлість дорослого. Зазначені варіанти цього мотиву мають різні шляхи реалізації встановленого потенціалу. Лайонел, починаючи з двох років, постійно тікає з дому, ховається в затишному місці, подалі від людей, які його скривдили своїми словами.

У творі В. Шевчука – хлопці старші і через період осмислення того, що сталося, приходять до рішення помститися. Їхні дії підтверджують, що це лише невинні дитячі бешкети, що агресія у відповідь не стала для них виходом: «Вилазили на паркани і годинами сиділи мовчки»; «натягли на пальці резинку <…> і почали цiляти <…> в професорського пса». Однак у жорстокому світі дорослих у дітей є однодумці – ті дорослі, що не загрузли в буденності, що цінують щирість і чистоту. Без сумніву, для Лайонела таким союзником є його мама Бу-Бу. Добра і чуйна, вона навіть зовні не схожа на інших: «маленькая, худощавая, как мальчишка; сухие, бесцветные, не по моде подстриженные волосы заложены назад, за чересчур большие уши. Весь наряд – черный свитер, брюки чуть ниже колен, носки да босоножки». Використовуючи тонкі психологічні ходи, вона дізнається від сина правду, не травмуючи його вразливої душі. В неї залишилася дитяча віра в людину, і щоразу їй нелегко переконуватися у зворотньому: коли Лайонел переказує мамі, що почув від кухарки, її реакція безпосередня: «ее передернуло».

Подібний «союзник» є і в дітей із твору «Хлопці, він порізав нашого м'яча» – це директор інтернату. Він змушений з повагою і страхом ставитися до професора, адже той є їхнім начальником. Однак діти відчувають, що директор завжди на їхній

стороні, тому і не сприймають його повчань всерйоз. Директору соромно і боляче за підлість професора, коли той не захотів залишитися на свято, через те він і ховає очі, пояснюючи дітям ситуацію: «він був дуже зніяковілий, дивився кудись поверх наших голів, а тоді сказав: – А що, діти, сідаймо до столу!». Розв'язок естетичного образу, відтвореного в інваріанті мотиву, можна сформулювати так: дитині властиво забувати негаразди і всуціль захоплюватися чимось іншим. Лайонел, розкривши свою біду, виплакавшись, вже готовий забути все, і мати йому допомагає: змальовує привабливу поїздку і ще багато приємних речей, зроблених разом з батьками: «К дому они не шли, а бежали на перегонки. Лайонел прибежал первым».

Для дітей із твору В. Шевчука випало набагато більше випробувань. Спочатку вони забували жадібність професора, граючи у футбол. Потім – його злість, коли він порізав м'яча, і наостанок – підлість, коли не прийшов на свято: «Ми запосміхалися спершу силувано, а тоді й щиріше і проштовхнули в горла перший шматок чудової їжі». Діти вже розвеселися, танцювали навколо ялинки, але коли йшли спати, подивилися у вікно, з якого видно будинок професора: в ньому світилося, виднілися тіні людей, чувся галас: «Ми, мов по команді, відвернулися і побігли в кімнати. А потім не могли заснути. А потім ми заснули і вранці прокинулися знову веселі…».

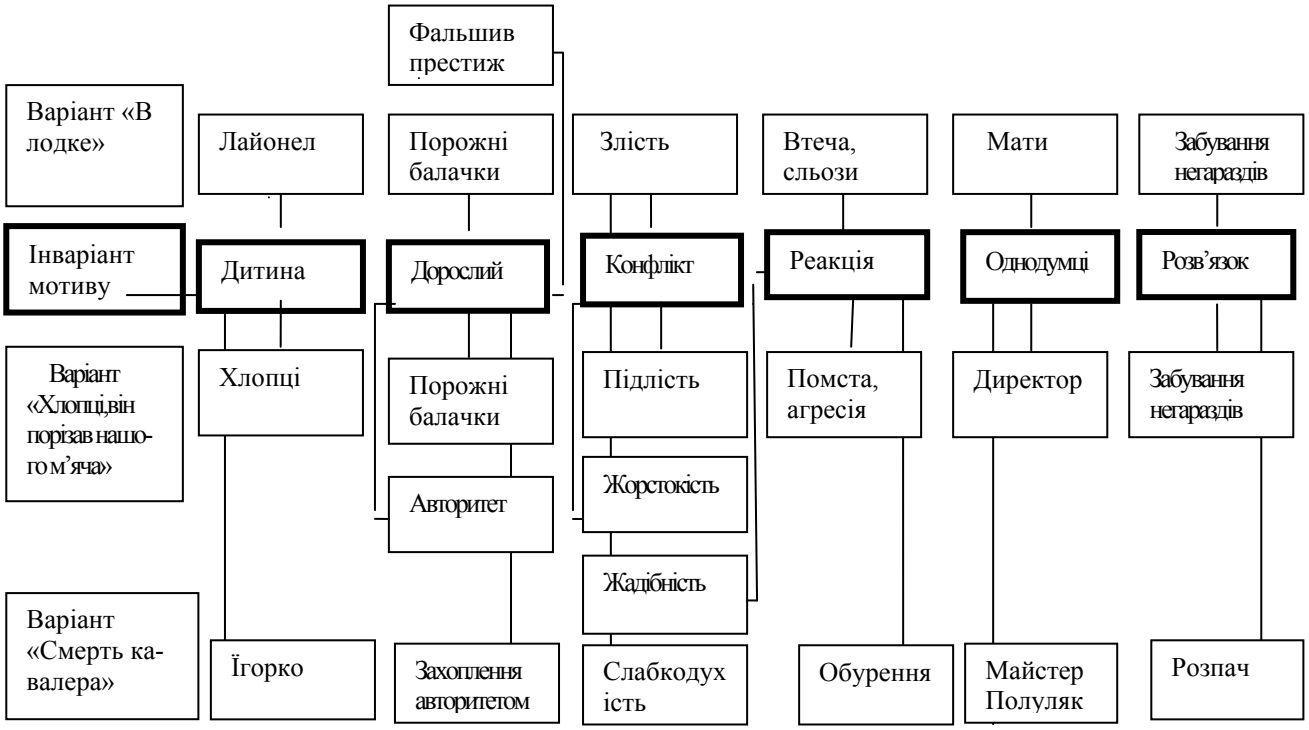
Базовий інваріант можна простежити і у творі Г. Тютюнника «Смерть кавалера», який в даному оповіданні має варіант – *розчарування в авторитеті дорослого.* Від селінджерівського Лайонела Їгорко відрізняється найперше тим, що отримав образу від людини, яку вважав недоторканним ідеалом. Саме із появою «кавалера» – замполіта Вітковського Їгорко пов'язував можливе покращення умов в училищі. Валерій Максимович здавався хлопцю мужнім, сильним, непохитним і справедливим. Однак, назвавши спершу заколот у їдальні «протестом обікрадених», після наради у директора він кардинально змінив свою думку. Саме ця несподівана слабкодухість найбільше вразила Їгорка, хоч він і без цього мав достатньо причин для розчарування: їх так і не погодували в їдальні, де все ж їжа краща, ніж вдома; його покарають за те, чого він не робив; заберуть форму, яка, хоч і була негарна, все ж зігрівала від морозу. Про почуття Їгорка виразно промовляє назва твору – герой помер для нього. Символічно, що на лінійці сльози застилали хлопцеві погляд і від того «їх стояло два – два Валерії Максимовичі». Один з яких, кавалер, безслідно розчинився під натиском деспотичного директора. Проте, цю слабкодухість можна вгадати й зі слів Вітковського: «Ми, українці, кажуть, усі потенціальні сержанти, бо любимо так, щоб і командувати трохи, і підчинятись».

Отже, Їгорко, так само, як і Лайонел, чи не вперше в житті стикається із людською підлістю та слабкодухістю. І якщо малий Лайонел забуває образу, то для Їгорка це великий удар, підсилений ще й розчаруванням в людині, яку вважав героєм. Це споріднює твір «Смерть кавалера» із вищезгаданим Шевчуковим «Хлопці, він порізав нашого м'яча». Як зазначає Віталій Дончик у передмові до книжки Г. Тютюнника «Облога», «серед прикметних художніх тенденцій у літературі 50-х–60-х років – поява <…> цілої вервечки симпатичних хлопчиків-підлітків, дітей війни, які на довколишній жорстокий світ дорослих дивилися своїм безхитрісним поглядом і судили його за своїми мірками добра і зла, непідкупної дитячої совісті» [2, с. 13]. Дослідник провадить далі про те, що ці герої мають багато спільного: вроджена моральність, недитяча мудрість досвіду, налаштованість на

працю, труднощі, допомогу іншим. Додамо, що цю характеристику можна із впевненістю застосувати до оповідань Валерія Шевчука, використаних в даному дослідженні.

Таким чином, інваріант мотиву *дитина, що пізнає злість дорослого* реалізується в творах Дж. Селінджера, В. Шевчука і Г. Тютюнника в таких варіантах:

Схема. Мотив – дитина, що пізнає злість і підлість дорослого.



Підсумовуючи, варто наголосити, що спільним для цих творів є головний герой – дитина, що не приймає зла, жорстокості. Вона є чистою і щирою, її моральні якості набагато вищі за принципи більшості дорослих навколо. Однак у дітей є однодумці – їхні друзі, багато хто з них – дорослі, що зберегли в серці чистоту чи бодай тягнуться до неї, бажають очиститись від гріхів і пом'якшити дітям невблаганні удари суворої реальності. Деякі маленькі герої вже пізнають зраду, коли їхні старші ідеали виявляються слабкодухими чи й малодушними. В таких випадках діти зазнають великої психологічної травми, і конфлікт між їхнім внутрішнім світом і та оточуючою дійсністю лише загострюється. Діти в розглядуваних оповіданнях та новелах рятуються від жорстокості у своєму внутрішньому світі, який може бути герметичним і вразливим, або може перебувати у тісному взаємозв'язку із природою. Діти інколи проявляють агресію, проте таким способом вони лише прагнуть встановити справедливість. Треба також враховувати і той факт, що у творах йдеться про повоєнний час, тобто час відбудови та відновлення. Зображені герої є моральним еталоном в суспільстві, навченому на уроках війни, однак їх одиниці, і це свідчить про те, що, навіть маючи такий страшний досвід, люди продовжують чинити зло і підлість ближнім, після загальної моральної мобілізації в суспільстві знов запанував фальш. Тим важче стає жити дітям, які не приймають його, для більшості вони є диваками.

Бібліографічні посилання

1. Дончик В. Любов і біль / В. Дончик // Тютюнник Г. М. Облога: [вибрані твори]. – К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2004. – С. 5-23.
2. Силантьев. И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии [Електронний ресурс] / Силантьев. И. В. – Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с. – Режим доступу: http://www.ruthenia.ru/folklore/silantiev1.htm
3. Шевчук В. На вступі до Храму: моя рання проза / В. Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – № 166. – вересень 2003. – С.141–167.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.161.1: 81'04: 1-924.71

С. О. Курьянов
г. Симферополь

КРЫМСКИЙ ТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ КИЕВСКОЙ РУСИ

Рассматривается восприятие Крыма авторами «Повести временных лет».
Ключевые слова: Крым, древнерусская литература, регионалистика.
Розглядається сприйняття Криму авторами «Повісті минулих літ».
Ключові слова: Крим, давньоруська література, регіоналістика.
In the article perception of Crimea is examined by the authors of «Story of temporal years».
Keywords: Crimea, Old Russian literature, rationalistic.

Несмотря на ряд сложностей, всегда стоящих перед исследователем древнерусской литературы (неразличение писцами-переписчиками-писателями Древней Руси *национального* и *заимствованного*, отношение к *чужому* произведению как к *своему* и т. п.), говорить о писательском восприятии мира в произведениях рассматриваемого времени возможно: сила литературной традиции в древнерусский период была столь велика, что никакие переделки не могли ее уничтожить, разве лишь слегка видоизменить. Формирование русского представления о Крыме древнерусские книжники начали опосредованно, как переводчики (а чаще – переписчики) произведений византийского происхождения, о чем мы писали ранее [см.: 8]. Предметом исследования данной статьи является «Повесть временных лет», объектом – те части произведения, которые текстуально или ассоциативно могут быть соотнесены с Крымом. Цель – осмыслить указанный материал и определить его значение для писательского сознания и читательского восприятия Древней Руси. Актуальность данной темы определяется возросшим в последние годы интересом к проблеме регионального влияния на литературные произведения особо и творчество писателей в целом. Новизна темы вытекает из практической неисследованности проблемы восприятия Крыма древнерусскими авторами.

В «Повести временных лет» Крым упоминается несколько раз. В самом начале памятника говорится о разделении по Потопе земель между сыновьями патриарха Ноя. Иафету, сообщается здесь, достались среди других стран и народов «тавриани»

© С. О. Курьянов, 2011

[13, с. 7][1], т. е. жители Таврии (Крыма). Обратим внимание на то, что «таврианам», а вместе с тем и Крыму отводилась автором заметная роль, коль скоро они были названы в ряду «Мидии,… Армении Малой и Великой, Каподокии,… Скуфии,… Македонии,… Аркадии» (с. 7) и других примечательных земель.

Сообщается о посещении Корсуня (Херсонеса) св. апостолом Андреем. Здесь он узнал о том, что «ис Корсуня близь устье Днепрьское» (с. 9), и по Днепру поднялся к месту расположения будущего Киева, предрек скорое его появление и, держа путь на север, посетил Новгород. Мы опускаем дискуссию, развернувшуюся в связи с этим фактом летописи [см.: 7; 11], поскольку сложилось мнение, что это более поздняя вставка, связанная с усилением культа Андрея Первозванного к концу XI века. Нам интересен сам факт уверенности древнерусских книжников пребывания Андрея Первозванного в Крыму, осознание того, что Херсонес (Корсунь) как святое место, невозможно было обойти упоминанием. Под годом 6452 (944) находится сообщение о втором походе князя Игоря на греков. (Первый, вначале победоносный, закончился неудачей в 6449 (941) г.). Собрав многих воинов (в составе войска были варяги, русь, поляне, словены, кривичи, тиверцы и даже наемные печенеги), Игорь «поиде на Греки въ лодьях и на конихъ, хотя мьстити себе» (с. 23). И первыми предупреждение византийскому императору Роману послали корсунцы (херсонеситы), сообщая о небывалой русской морской силе: «покрыли суть море корабли» (с. 23). Поход закончился без боя собиранием дани с греков и заключением в следующем 6453 (945) г. мирного договора с Византией.

А. А. Шахматов считал рассказ о втором походе Игоря придуманным летописцем для того, чтобы объяснить появление в следующем году договора Игоря. При этом А. А. Шахматов ссылается на то, что отдельные выражения в описании этого похода напоминают соответствующие места из описания похода Игоря 6449 (941) г. в Житии Василия Нового: «Се слышавше корсунци послаша Роману, глаголюще: “Се идуть Русь…”« и нек. др. [16, с. 72]. По мнению Д. С. Лихачева, договор Игоря с Византией не мог быть заключен после похода 6449 (941) г. – неудачного в своем конце. Договор выгоден для русской стороны, следовательно, рассказ о походе Игоря 6452 (944) г. «имеет некоторые основания. Совпадения же в отдельных выражениях с Житием Василия Нового ни о чем не свидетельствуют» [13, с. 431].

Под 6453 (945) г. помещена запись договора князя Игоря с Византией, где, в частности, оговорены отношения греков-корсунян с русскими в разделе «А о Корсунстеи стране». По этому договору русский князь отказывался воевать на земле Херсонеса и за это получал поддержку Византии в военных действиях против третьей стороны. Русские отказывались грабить выброшенные на берег греческие корабли, убивать или порабощать членов их экипажа. Нарушитель становился «повиненъ закону руску и греческу» (с. 25). Русские обязывались не препятствовать ловле рыбы корсунскими рыбаками в устье Днепра. Русские не имели права зимовать «въ вустьи Днепра, Белбережи (Днепровский лиман. – С. К.), ни у святаго

[1] Далее рядом с цитатами из этого издания «Повести временных лет» [13] помещаем только номер страницы в круглых скобках.

Ельферья (о. Березань. – С. К.)», но с наступлением осени должны были отправляться «въ домы своя в Русь» (с. 25). В случае прихода в Корсунскую страну черных болгар русский князь обязан был не пускать их, поскольку ущерб был и его стране.

Раздел договора «о Корсуньстей стране» имеет два не вполне ясных места. Во-первых, вызывает споры фраза «Елико же есть городовъ на той части, да не имать волости, князь рускии, да воюеть на техъ странахъ, и та страна не покоряется вамъ…» (с. 25). А. А. Шахматов считал, что слова «и та страна не покоряется вам» заменили слова «и та страна не покоряется нам» греческого текста и предлагал понимать смысл этой части статьи так: «Греки разрешают русскому князю воевать Корсунскую страну, если она выйдет из их повиновения, и соглашаются помогать ему присылкой войска». Д. С. Лихачев, возражая, указывал, что такой смысл этой части статьи «не может все же быть из нее выведен грамматически и более чем странен исторически (в случае бунта в Корсуне греки вряд ли могли считать себя сторонними наблюдателями или только помощниками русских, если бы те пожелали выступить против корсунцев)» [13, с. 433]. Интерпретируя статью «о Корсунской стране», А. А. Зимин согласился с мнением А. А. Шахматова: Византия обещала поддержать русского князя, если тот будет приводить к покорности херсонесцев, проявлявших в X веке сепаратистские тенденции [12, с. 47]. М. В. Левченко, напротив, считал, что в статье имеется в виду защита Херсонеса русскими [9, с. 162]. По мнению А. Н. Сахарова, содержание статьи относится к обширной зоне Северного Причерноморья, где Русь обязалась не нападать на владения Византии, однако другие военные действия против тех, кто «не покоряется» Руси, признаны правомочными. А. Н. Сахаров видит направленность этой статьи против Хазарии [15, с. 247–250]. Во-вторых, во фразе: «оже то приходять чернии болгаре и вюють въ стране Корсуньстеи, и велимъ князю рускому, да ихъ не пущаеть: пакостять стране его» (с. 25), – смысл последних слов также не совсем ясен. А. А. Шахматов предполагал, что в греческом подлиннике стояли слова не «стране его», а «стране нашей». Д. С. Лихачев возражал, отмечая, что при таком исправлении слова эти оказываются излишними по смыслу, тогда как в целом текст статей договоров всегда крайне лаконичен, и пояснял: «Мне кажется, что смысл этих слов – в указании на то, что разорение Корсуни черными болгарами принесет ущерб не только грекам, но и стране русских (русские поддерживали с Корсунью торговые и культурные связи)» [13, с. 433]. Столь заметное внимание «Корсунстей стране» в «Повести временных лет» объясняется не только политическим ее значением, но и включенностью ее, в силу иных интересов Руси (прежде всего торгово-экономических), в сознание русских писателей XI века. Под годом 6496 (988) помещен самый известный сюжет «Повести временных лет», связанный с Крымом, – о походе на Корсунь кн. Владимира и его крещении. Поход на Корсунь, по свидетельству «Повести временных лет», произошел сразу после того, как были выслушаны все посланники, направленные разузнать, «кто како служить Богу» (с. 48), и принято решение о непременном крещении по восточно-христианскому обряду.

Войско русичей подошло к Херсонесу со стороны моря и, высадившись, расположилось в расстоянии «стрелища» (полета стрелы) от городских стен. Осада

длилась долго, корсуняне «боряхуся крепко» (с. 49). Не помогла работа по присыпании насыпи (необходимой для взятия стен приступом) – горожане, сделав подкоп, уносили землю в город: насыпь не росла. В это время некий «мужь корсунянинъ» (с. 49), именем Анастас, пустил стрелу с запиской, обращенной к Владимиру, в которой предлагал перекопать русло находящегося вне городских стен водопровода, питающего город водой. Узнав об этом, Владимир, «возревъ на небо», поклялся креститься, «аще се ся сбудеть» (с. 50). Водопровод был перекопан, и страждущие от жажды херсонеситы вынуждены были открыть городские ворота. Войдя в город, князь потребовал от византийских императоров Василия и Константина себе в жены сестру их – царевну Анну, пригрозив, что в случае отказа сделает с Константинополем то же, что с Херсонесом. Императоры согласились, но с непременным условием крещения Владимира. Анна отказывалась «съ плачемъ», чувствуя, что идет «яко в полонъ», а братья уговаривали, указывая на ее христианские обязанности: может быть, говорили они, «обратитъ Богъ тобою Рускую землю в покаянье, а Гречьскую землю избавишь от лютыя рати» (с. 50). Непосредственно перед свадьбой «по Божью же устрою… разболеся Володимеръ очима, и не видяше ничтоже, и тужаше велми, и не домышляшеться, что створити» (с. 50). Царевна стала призывать Владимира к немедленному крещению: «аще хочеши избыти болезни сея…». И сказал князь: если так и будет, «то поистине великъ Богъ будеть хрестеянескъ» (с. 50). И повелел крестить себя. Обряд крещения был произведен в церкви св. Василия, стоящей в центре города, где собираются корсунцы на торг. Затем состоялся обряд венчания. Прозрение князя Владимира после крещения возымело сильное действие на дружинников, многие из которых также крестились. Далее в тексте помещено пространное вероучительное наставление, обращенное к Владимиру. Перед возвращением на Русь Владимир поставил церковь в Херсонесе на горе, образовавшейся из земли, которую херсонеситы выкрадывали из насыпи, создаваемой для штурма города воинами Владимира. И оставив Корсунь грекам как «вено» (свадебный выкуп) за царевну Анну, вернулся в Киев, взяв с собой Анастаса, корсунских священников, мощи св. Климента и Фива, ученика его, церковную утварь, иконы «на благословенье себе» (с. 52), а также двух медных идолов и четырех медных коней – вещей бесполезных и даже вредных с точки зрения церковной, но заинтересовавших Владимира, видимо, как образцы греческого искусства; не случайно они были поставлены на всеобщее обозрение за десятинной церковью тогда, когда деревянные идолы были изрублены и сброшены в Днепр. Во время крещения киевлян Владимир вышел «с попы царицины и с корсуньскыми на Дънепръ», т. е. корсунское влияние продолжалось и в Киеве.

В Никоновской летописи после сообщения о браке Владимира с царевной Анной следует описание щедрого пира, охватившего весь Херсонес, на котором любой желающий «невъзбранно съ радостию насыщашеся». И далее – о поставлении первым киевским митрополитом Михаила, о дарах и поздравлениях греческих императоров, о послах от папы римского, принесших в дар мощи святых, о приходе к Владимиру печенежского князя Метигая, который, уверовав, также крестился. А. А. Шахматов не без основания считал, что рассказ Древнейшего свода, предшествовавшего Начальному своду, говорил о крещении Владимира в

Киеве в 986 году; последующий летописец решил исправить этот рассказ о крещении Владимира корсунской версией, оттянув событие до 988 года [17, с. 133–161]. В. Л. Комарович показал, что так называемая Корсунская легенда – сказание о крещении Владимира Святославича в Корсуни – проникла в летопись из фольклора Северного Причерноморья. По предположению Д. С. Лихачева, ее ввел в свою летопись Никон, дважды живший в Тмутаракани и введший в летопись целый ряд других северочерноморских преданий и занесший туда же целый ряд тмутараканских событий, случившихся как раз в те годы, когда Никон в первый раз был в Тмутаракани (1061–1067). Вводя в свою летопись Корсунскую легенду, Никон вынужден был перестроить изложение предшествовавшего Сказания о первоначальном распространении христианства на Руси, по которому Владимир принял христианство в Киеве сразу же после испытания вер. Никон опровергал версии предшественников, прибегал к ряду искусственных приемов, оттянувших крещение Владимира с 986 года до корсунского похода 988 года. В Корсунской легенде есть ряд фольклорных мотивов, свидетельствующих о ее устном происхождении (трехкратное повторение решения о крещении, угроза продержать Корсунь в осаде три года, послание сообщения на стреле, гора, выросшая посреди города из «прикопанной» земли, – на ней в дальнейшем будет выстроена церковь и т. п.). По топографической точности легенда несомненно принадлежала Причерноморью. В ней указаны детали устройства водопровода в Корсуни из колодца вне города; указано место, где стояла церковь св. Василия, в которой крестился Владимир; указано место палат Владимира и отмечено, что они сохраняются «и до сего дне» и др. [13, с. 322–323, 458].

Факты, изложенные в Корсунской легенде (поход князя Владимира на Корсунь, взятие Корсуни, женитьба Владимира на греческой царевне), засвидетельствованы также и византийскими, и арабскими источниками, современными событиям. Впрочем, византийские источники относят поход Владимира на Корсунь и взятие его к 989 году. В «Памяти и похвале князю Владимиру» – та же дата взятия Корсуни (989 год). По мнению М. В. Левченко, Владимир обязался принять христианство во время переговоров с императором Василием II (во времена Владимира Византией управляли императоры-соправители Василий II Болгаробойца и его брат Константин IX) в конце 987 года, Херсонес был им взят между апрелем и серединой июня 989 года, христианизация Руси началась в 990 году [9, с. 354–370]. Не связывают корсунский поход и крещение Владимира А. Г. Кузьмин, полагающий, что Владимир крестился в 986 году, а последующие события в летописи искусственно растянуты [6, с. 273–274], и А. В. Гадло, который усматривает причину похода в стремлении князя Владимира распространить свое влияние в Южном Приазовье, что способствовало появлению русского поселения на берегах Керченского пролива [см.: 3]. По мнению О. М. Рапова, в конце 988 года или в первой половине 989 года византийские императоры Василий II и Константин IX обратились к Владимиру за военной помощью в борьбе с восстанием Варды Фоки. Князь потребовал за помощь в жены царевну Анну и тайно крестился. Поскольку на Русь она не прибыла, в конце лета 989 года он осадил Херсонес и в апреле – мае 990 года овладел городом. Тогда, вероятно, был повторно совершен над князем обряд крещения. Крещение киевлян произошло в конце лета, видимо, 1 августа 990 года

[14, с. 208–250]. Эта ранее излагавшаяся О. М. Раповым гипотеза была подвергнута критике Н. М. Богдановой, по наблюдениям которой взятие Владимиром Корсуни произошло не позднее августа 989 года [см.: 2].

Б. Д. Греков считал, что русские высадились в Стрелецкой бухте [5, с. 109], т. е. русское войско подошло к городу с юго-восточной стороны, остановившись на расстоянии «стрелища» (60–70 м) от стен города. «Житие святого Владимира особого состава», более раннее, чем даже предшествовавший «Повести временных лет» Начальный свод, повествует о том, что стрелу с сообщением Владимиру посылал не Анастас (ему – как становится ясно в дальнейшем, лицу духовному – вряд ли было удобно стрелять из лука с городских стен), а варяг Ждьберн, который после взятия Корсуни получил от Владимира награду. По предположению Д. С. Лихачева, это был один из тех варягов, которые, придя вместе с Владимиром из Новгорода в 6488 (980) г., помогли князю захватить власть в Киеве и убить Ярополка, но, не получив должного вознаграждения, отправились в Царьград на службу Византии, Важным подтверждением этому служит то обстоятельство, что именно вскоре после 980 г. (хотя и не сразу) в Византии был организован особый варяжский корпус [13, с. 450, 459]. Б. Д. Греков считал, что Анастас и Ждьберн могли действовать одновременно [5, с. 109].

Определение церкви, в которой крестился Владимир, как церкви св. Василия вызывает сомнение исследователей, поскольку летописи различно называют ее. Например, по Ипатьевской летописи Владимир крестился в церкви св. Софии, по Новгородской первой – в церкви «св. Василиска». Радзивиловская называет эту церковь – церковью Богородицы. В Новгородской четвертой, Софийской первой, Воскресенской, Хронографе 1512 г. и др., восходящих к московскому своду Фотия (1423 или 1418 г.), церковь, в которой крестился Владимир, определена как церковь Иакова, согласно с житиями Владимира и одной из редакций «Повести о Николе Заразском». Летописное определение церкви, где крестился Владимир, как церкви св. Василиска, весьма возможно, результат ошибочного чтения греческого слова «базилика» – церковь. При этом чтение «святаго Василия» – может быть, результат дальнейшего искажения. Анализируя письменные и археологические источники, С. А. Беляев предположил, что Владимир Святославич был крещен в баптистерии, входившем в ансамбль церкви апостола Иакова, где было совершено над ним таинство миропомазания. В составе комплекса храмов, находившихся в данной части Херсонеса, он предполагает церковь апостола Петра, а также кафедральный храм святых Апостолов [см.: 1]. Вероучительное наставление, следующее после сообщения о крещении и бракосочетании Владимира, как отмечают исследователи, составлено из трех статей: 1) Символа Веры, 2) сказания о Вселенских соборах и 3) полемической статьи против латинян. Оно сохранило важные для древнерусского христианства черты: следы еретичества, полемику с язычеством.

Д. С. Лихачев замечал, что преподанный здесь Символ Веры несколько отличается от того перевода Символа Веры, который читается в Изборнике Святослава 1073 г. В частности, в летописи допущено полуарианское (еретическое) выражение «подобосущен» вместо «единосущен», быть может, вследствие того, что переводчик неправильно прочел греческий текст [13, с. 460]. Вся статья против латинян относится ко времени не ранее второй половины XI в., т. е. ко времени

после окончательного разделения церквей. С другой стороны, она не могла быть написана после 1094 г., т. к. к этому году относятся церковные преобразования папы Гильдебранда, введшего, в частности, безбрачие для католического духовенства, поэтому и существующие в летописи обвинения латинского духовенства в многоженстве после этого года были уже несостоятельны.

Запись «Повести временных лет» под 6497 (989) г. сообщает о принятии Владимиром решения о строительстве церкви пресвятой Богородицы, для чего специально были приглашены греческие мастера. Когда строительство было окончено, князь поручил ее Анастасу Корсунянину, поставил служить в ней корсунских священников, отдав в нее все, что взял в Херсонесе: иконы, сосуды, кресты. Окончание этого рассказа помещено под 6504 (996) г. – годом завершения строительства, После освящения храма Владимир передал для церковных нужд Анастасу Корсунянину десятую часть своих богатств и доходов. Отсюда название – Десятинная церковь. По мнению М. Ф. Мурьянова, строительство Десятинной церкви имело помимо основной дополнительную идеологическую функцию: она строилась на территории христианского кладбища и должна была быть местом литургии, тогда как предоставленная ей десятина становилась постоянной ктиторской жертвой [см.: 10]. Сказание об освещении киевской Десятинной церкви в 996 г. встречается и вне летописи уже в древнейших пергаменных списках Пролога, где оно помещается под 12 мая. Таким образом, корни главного великокняжеского храма Киева имели крымское происхождение, что не могло не запечатлеться в русском православном сознании.

Под 6572 (1064) и под 6573 (1065) г. «Повести временных лет» помещен рассказ о бегстве князя Ростислава Владимировича, внука Ярослава Мудрого в Тмутаракань, откуда он изгнал своего двоюродного брата Глеба Святославича, «а самъ седе в него место» (с. 71). Попытка князя Святослава Черниговского вернуть Глебу Тмутараканский престол закончилась неудачей. Несмотря на то, что непосредственного отношения к Крыму это сообщение не имеет, необходимо указать, что с именем Глеба Святославича связывается происхождение знаменитого Тмутараканского камня с надписью «В лето 6576 (1068) индикта 6 Глебъ князь мерилъ море по леду от Тьмутараканя до Кърчева – 14000 сяжен» [13, с. 493], где «Кърчевъ» – древнерусское название Керчи. Под годом 6574 (1066) следует запись, повествующая об усилении Ростислава – он брал дань «у касогъ и у инехъ странъ» (с. 72). Этого испугались византийцы и подослали котопана (от среднегреч. – глава, руководитель; вероятно, стратиг), который, войдя в доверие к князю, отравил его. Причем доказал свою причастность к убийству тем, что, вернувшись в Корсунь, точно назвал день, когда должен умереть Ростислав. «Повесть временных лет» сообщает, что котопан был побит камнями корсунскими людьми.

У исследователей (М. Д. Приселков, В. В. Мавродин, А. Л. Якобсон) давно сложилось представление о заинтересованности Византии в поддержке союза трех Ярославичей – Изяслава, Святослава и Всеволода. Поэтому и было высказано предположение, что котопан отравил Ростислава как противника этих Ярославичей по приказу из Византии. Правильно указывая, что в летописном тексте нельзя видеть никаких признаков того, что котопан был убит немедленно по возвращении в Корсунь и именно за то, что отравил русского князя, А. Л. Якобсон видел

вероятность приведения сведения об убийстве котопана для того, чтобы показать «возмездие Божие» за отравление Ростислава. М. В. Левченко согласился с мнением А. Л. Якобсона о том, что черниговский князь Святослав Ярославич попросил императора Константина X Дуку помочь ему убрать Ростислава, который согнал его сына с тмутараканского княжения. Смерть котопана А. Л. Якобсон объяснял, и к этому мнению присоединился А. В. Гадло, как выступление против центрального правительства, стремившегося втянуть херсонеситов в действия, направленные против Тмутаракани после смерти ее правителя [18, с. 20–23; 9, с. 403–404; 4, с. 97–101].

Крым, таким образом, оказывается в поле зрения авторов «Повести временных лет». Однако исчерпывающего представления о нем в произведении мы не найдем. Это не связано с несовершенством художественной системы постижения мира или отсутствием таковой. Просто Крым как земля, существующая вне русской государственности, выполнял в творческом сознании этих писателей определенные художественные задачи. Крым в начале «Повести временных лет» называется в ряду иных примечательных земель. Древнерусские книжники были уверены в пребывании Андрея Первозванного в Крыму, поскольку Херсонес (Корсунь) как святое место, невозможно было обойти. Особое внимание Корсуню в «Повести временных лет» объясняется не только политическим ее значением, но и включенностью ее в ряд интересов Руси, что закрепилось и в сознании русских писателей XI века. Крым – это место пересечения интересов Руси и Византии, причем интересы эти не несут в себе антагонизма: их вектор один. В памятнике настоятельно подчеркивается значение похода князя Владимира на Корсунь, его крещения и особо отмечается важность венчания его с византийской царевной Анной. Автор «Повести…» был хорошо осведомлен об этом событии прежде всего из фольклорных источников Причерноморья и внес в произведение ряд фольклорных мотивов (трехкратное повторение решения о крещении, угроза продержать Корсунь в осаде три года, послание сообщения на стреле, гора, выросшая посреди города из «прикопанной» земли, – на ней в дальнейшем будет выстроена церковь и т. п.). В произведении особо подчеркивается связь Крыма с Киевом. Построенную в стольном граде Десятинную церковь князь поручил Анастасу Корсунянину, поставил служить в ней корсунских священников, отдав в нее все, что взял в Херсонесе: иконы, сосуды, кресты. Таким образом, корни главного великокняжеского храма Киева имели крымское происхождение, что не могло не запечатлеться в русском православном и писательском сознании.

Библиографические ссылки

1. Беляев, С. А. Где крестился князь Владимир? [Текст] / С. А. Беляев // Памятники культуры. Новые открытия: письменность. Искусство. Археология: Ежегодник: 1988 / [Акад. наук СССР. Науч. совет по истории мировой культуры; редкол.: Д. С. Лихачев (пред.) и др.]. – М.: Наука, 1989. – С. 531–540.
2. Богданова, Н. М. О времени взятия Херсона князем Владимиром [Текст] / Н. М. Богданова // Византийский временник: Т. 47 / Акад. наук СССР. Ин-т всеобщ. истории. [Редкол.: З. В. Удальцова (отв. ред.) и др.]. – М.: Наука, 1986. – С. 39–46
3. Гадло, А. В. О начале славяно-русской миграции в Приазовье и Таврику [Текст] / А. И. Гадло // Славяно-русская этнография: Сб. статей / Геогр. об-во СССР; отв. ред. И. Н. Уханова. – Л.: Наука 1973. – С.73–91.

4. Гадло, А. В. Этническая история Северного Кавказа X–XIII в. [Текст] / А. И. Гадло. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994. – 217 с.
5. Греков, Б. Д. «Повесть временных лет» о походе Владимира на Корсунь [Текст] / Б. Д. Греков // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии: Т. 3. – Симферополь: [б. и.], 1929.
6. Кузьмин, А. Г. Начальные этапы древнерусского летописания [Текст] / А. Г. Кузьмин. – М., Изд-во МГУ, 1977. – 394 с.
7. Кузьмин, А. Г. Сказание об апостоле Андрее и его место в Начальной летописи [Текст] / А. Г. Кузьмин // Летописи и хроники. – М.: Наука, 1974. – С. 37–47
8. Курьянов, С. О. Крымский текст в литературе Киевской Руси. Статья первая. Херсонесские христианские сказания [Текст] / С. О. Курьянов // Вопросы русской литературы. Межвуз. науч. сб. Вып. 19 (76). – Симферополь: Крымский Архив, 2011. – С. 35–44.
9. Левченко, М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений / М. В. Левченко; под ред. акад. М. Н. Тихомирова. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1956. – 462 с.
10. Мурьянов, М. Ф. О Десятинной церкви князя Владимира [Текст] / М. Ф. Мурьянов // Восточная Европа в древности и средневековье: Сб. статей. – М.: Наука, 1978. – С. 171—175.
11. Мюллер, Л. Древнерусское сказание о хождении апостола Андрея в Киев и Новгород [Текст] / Леопольд Мюллер // Летописи и хроники. – М.: Наука, 1974. – С. 48–64
12. Памятники права Киевского государства. X–XII вв. [Текст] / Сост. А. А. Зимин. – М.: Гос. изд-во юридической литературы, 1952. – 303 с. – (Памятники русского права. Вып. 1.)
13. Повесть временных лет [Текст] / Подгот. текста, перевод, статьи и коммент. Д. С. Лихачева; под ред. В. П. Адриановой-Перетц; изд. 2-е, исправ. и доп. – СПб.: Наука, 1996. – 669 с. – (Литературные памятники).
14. Рапов, О. М. Русская церковь в IX – первой трети XII в.: Принятие христианства [Текст] / О. М. Рапов. – М.: Высшая школа. 1988. – 415 с.
15. Сахаров, А. Н. Дипломатия Древней Руси: IX – первая половина X в. [Текст] / А. Н. Сахаров. – М.: Мысль, 1980. – 358 с.
16. Шахматов, А. А. Повесть временных лет и ее источники [Текст] / А. А. Шахматов // Труды отдела древнерусской литературы. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – Т. IV. – С. 9–150.
17. Шахматов, А. А. Разысканиях о древнейших русских летописных сводах [Текст] / А. А. Шахматов. – М.: Академия 1956. – 380 с.
18. Якобсон, Л. А. Средневековый Херсонес: (XII – XIV в.) [Текст] / Л. А. Якобсон; [Материалы и исследования по археологии СССР. № 17]. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 384 с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.161.2–311.8"312".09

Р. О. Магдиш
м. Ялта

АВТОР-ПЕРСОНАЖ У ПОДОРОЖНЬОМУ НАРИСІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ANARCHY IN THE UKR»

Здійснюється спроба проаналізувати образ автора-персонажа у творі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» як центральний в тексті жанру подорожі.

Ключові слова: автор, автор-персонаж, подорож, час, простір, постмодернізм.

Осуществляется попытка проанализировать образ автора-персонажа в произведении Сергея Жадана «Anarchy in the Ukr» как центральный в тексте жанра путешествия.

Ключевые слова: автор, автор-персонаж, путешествие, время, пространство, постмодернизм.

© Р. О. Магдиш, 2011

The article attempts to analyze the image of the author-character in the work of Sergei Zhadan «Anarchy in the Ukr» as the main image in the text of the travel genre.

Key words: author, author-character, travel, time, space, postmodernism.

Останнім часом у літературознавстві велику увагу приділяють дослідженню образу автора і героя у творах жанру тревелогу. Як відомо, термін «образ автора» в науковий обіг увів академік В. Виноградов, який ґрунтовно досліджував цю категорію при аналізі художніх творів. Разом з ним цю проблему розглядали В. Жирмунський, М. Бахтін, Ю. Тинянов.

Авторська рецепція дійсності є важливим компонентом у створенні мандрівного світу героя. У сучасній літературній критиці постає проблема визначення образу автора і його героя у творі жанру мандрування. Суб'єкт автора у мандрівному тексті розглядали В. Гуминський, Н. Маслова, В. Михайлов, В. Шачкова, проте разом з тим, попри велику кількість наявних у критичному та літературознавчому дискурсі за проблематикою і науковим рівнем праць, численні питання, пов'язані із суб'єктно-авторською рецепцією реальності та часопросторової організації як константи буття героя-мандрівника у текстах мандрах, залишаються вивченими все ж таки недостатньо. Метою статті є аналіз образу автора-персонажа у подорожньому нарисі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» як однієї з основних структуроутворюючих категорій мандрівного тексту.

У сучасному художньому тексті чіткіше вирізняються сфери приватного й інтимного життя, більшу вагу здобуває суб'єктивована оповідь з очевидним авторським пафосом. Зросла кількість літератури, де авторська суб'єктивність проявляється дуже яскраво (так звана металітература, якій притаманні різноманітні форми авторефлексії). Характерною рисою сучасного постмодерністського твору є підвищений ступінь авторської рефлексії, у результаті чого письменник найчастіше не тільки виступає як теоретик власної творчості, а й рефлектує власну позицію з будь-якого питання, і як наслідок метатекстові коментарі перетворюються на головну тему твору. М. Каган, коментуючи феномен розбіжності між біографічною особою автора і його творчою особистістю, зауважує: «Тут ідеться про своєрідне „роздвоєння" особи митця, яка у творчому процесі постає суттєво іншою, ніж у звичайному житті. Особистість, яка виражає себе у творчості, немовби підіймається над конкретною побутовою особистістю з усіма її житейськими дріб'язковими клопотами, очищується від усього випадкового, побутового і являє себе як ідеальну особистість, як носія найкращих людських якостей» [1, с. 156]. Як зазначає А. Коваль, образ автора художнього тексту твориться так само, як і образи персонажів. Правдивість, з якою він формується, – це художня, а не фактична правда, тут на першому плані глибинна істинність розуму і чуття автора, а не зовнішня правдоподібність біографічних подробиць [3, с. 37]. Досить специфічним є образ автора і героя у творах жанру тревелогу, де суб'єктивно-авторське художнє осмислення дійсності стає головним у конструюванні мандрівного простору героя.

Твір Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» репрезентує своєрідний зразок мандрування героя у часі та просторі, автор твору робить екскурси у минуле і зупиняється на важливих аспектах свого життя. Образ героя-мандрівника є втіленням авторського задуму і суб'єктивним ставленням письменника до подій, які відбуваються на сторінках твору. Характерним для художнього тексту письменника

є документальні елементи. Подорож до певної міри представляє собою зліпок з дійсності, параметри якого проте задаються волею автора. У тексті підкреслюється роль факту, документа, письменник прагне переконати читача у достовірності зображуваного. Головним героєм «Anarchy in the Ukr» виступає сам автор-персонаж, який згадує минуле і намагається простежити як воно вплинуло на майбутнє. У тексті герой-автор постійно перебуває у мандруванні – місцях свого дитинства. На початку твору Сергій Жадан детально зупиняється на описі простору, який на цей момент є прерогативою мандрування героя: «Потяг, яким ми їхали, я знав з дитинства, можна навіть сказати, що це був перший потяг у моєму житті, перший так би мовити, досвід залізниці, я дотепер пам'ятаю ті плацкарти, вогкі, як намоклий папір, простирадла радянських сталевих колій» [2, с. 5]. Автор-персонаж згадує своє минуле і те, що привело його до рідного міста. Треба зазначити, що письменник вказує на психологічні колізії, які відбуваються з головним героєм і це є стрижневим мотивом у виборі подорожі. Автор поринає у спогади, згадує своє дитинство, як він проводив вільний час і що його цікавило у підлітковому віці «Повертаючись до міста, в якому ти був так давно, що можна сказати – не був зовсім, ти відразу ж намагаєшся зачепитись за щось знайоме, знайти якісь сліди й знаки, але це марна затія, що могло залишитись з того часу – навіть кіосків не лишилось» [2, с. 35].

Особливо актуальним у романі письменника постає зв'язок мандрівника і залізниці, своєрідним є поєднання художньо-стилістичних засобів у змалюванні психологічних колізій персонажу і навколишнього середовища. Герой роману перебуває у безвихідному становищі «і тоді, просто посеред ночі, не лишається нічого іншого, як вийти на залізничний міст, побудований для чогось над перонами і дивитися в небо, чекаючи, коли там з'явиться сонце» [2, с. 11]. Найважливіші моменти подорожі у героя твору асоціюються із «залізничним містком», який стає невід'ємним атрибутом його життя. Автор конструює мандрівний простір для свого героя, щоб показати власні переживання, життєві моменти, які стали вирішальними у долі самого письменника.

У творі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» чітко окреслена позиція самого автора щодо навколишньої дійсності та соціальних аспектів життя головного героя, який намагається реалізувати себе під час подорожі. Так, дослідниця М. Маслова, до числа жанрових особливостей тревелогу відносить «створення цілісної картини у якій відображається соціальна дійсність, багатосторонність її опису та активна роль автора-мандрівника, очевидця як діючої особи описуваних подій, суб'єктивність авторського підходу» [4, с. 72]. Таким чином, автор тексту є безпосереднім свідком подій, що відбувалися у його житті. Власний досвід письменника призводить до аналізу життєвих цінностей і це дає змогу йому конструювати мандрівний простір героя твору.

Домінантною ознакою твору Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» є свобода вибору подорожі героя, який намагається „вільно себе почувати у виборі життєвого шляху» [2, с. 11]. Досліджуючи теоретичний аспект жанру тревелогу літературознавець В. Шачкова визначає провідну рису героя-мандрівника, яка побудована за «принципом жанрової свободи, відсутності літературних умовностей та жанрових канонів» [5, с. 281]. Літературознавець акцентує на тому, що для творів

жанру «мандрування» характерним є свобода вибору певного шляху, який стає для героя твору важливим життєвим елементом. У художньому тексті письменника свобода пронизує усі сфери діяльності мандрівника, автор намагається розкрити внутрішні колізії свого героя через свободу вибору подорожі у якій поступово вирішуються загальні життєві проблеми героя-мандрівника. На сторінках літературного твору особливу роль у формуванні світоглядних пріоритетів мандрівника відіграє автор, який створює специфічну «мандрівну» атмосферу у якій закарбовується характер героя. Суб'єктивно-авторська рецепція дійсності сприяє конструюванню простору у якому подорожує герой. Образи автора і героя у творі Сергія Жадана є цілісними, так автор, наголошує на тому, що «я завжди інтимно ставився до залізниці» [2, с. 27]. Розмова у творі ведеться від першої особи, автор є очевидцем подій і намагається висловити свої враження від побаченого. Письменник обирає для свого героя ті місця подорожі, які є для нього актуальними і відіграють важливу роль у формуванні життєвого досвіду самого автора. Письменник акцентує на тому, що його герой знаходиться у постійному пошуку власного «я» і саме повернення у рідні місця є важливим етапом у формуванні його світоглядних позицій. Мандрівник втікає від проблем попереднього свого життя і намагається знайти щастя в іншому середовищі, яке сприятиме його розвиткові, як особистості з певними життєвими перевагами. Мотив мандрування стає головним чинником у самооцінці героя Сергія Жадана, де він оцінює свої можливості, якості і місце серед інших людей.

У циклі подорожнього нарису створюється специфічне середовище для центрального героя, який керуючись мотивом самопізнання і самореалізації, змінює звичний простір і подорожує у місця дитинства, щоб вирішити життєві проблеми. Сергій Жадан приділяє велику увагу дорозі, яка для нього набуває сакральності, філософського трактування: «Чим частіше зупиняєшся в дорозі, чим довшими робиш зупинки, тим більше шансів помітити врешті всі деталі, які не можна було помітити, не зупинившись, тут річ навіть не в куті зору, а швидкості твого руху, якби я зупинився, я міг би помітити, що це не просто зміна мого уявлення про ландшафт, це зміна самого ландшафту, а відповідно – це зміна мене самого» [2, с. 14]. Філософське звучання мотиву дороги сприяє розкриттю ідейного змісту художнього тексті. Дорога для автора і його героя є художнім образом і сюжетостворюючим компонентом. Значення дороги у конструюванні мандрівного простору автором величезне: нечасто твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги. Особливо важливу роль відіграє тісний зв'язок мотиву зустрічі з образом дороги. Дорога для автора-оповідача – переважне місце випадкових зустрічей і смертей: «Кілька років тому назад на цій трасі розбився мій брат» [2, с. 15]. Письменник вводить у художню тканину свого тексту спогади про близьких людей, створює простір в якому перебуває він сам, його герой і пам'ять про минуле. Протягом усього твору автор і персонаж знаходяться у мандрах, де постають картини минулого і реалізація власних бажань сьогодення.

Головний герой подорожує різними видами транспорту «автобусами – це найзручніший вид транспорту, електричками, з кількома пересадками» [2, с. 11]. Для авторської рецепції дійсності перш за все характерне злиття шляху героя людини (у його основних переломних моментах) з його реальним просторовим

шляхом-дорогою, тобто з подорожуваннями. Тут дорога порівнюється з життєвим шляхом. Дорога при цьому пролягає по рідній, знайомій країні, в якій немає нічого екзотичного і чужого. Шлях мандрівника спрямований до міста, де автор-персонаж перебував колись. І ще однією домінантою творчості можна назвати урбаністичність. Майже кожне явище Жадан пов'язує з містом, навіть не наводячи яскравих природних пейзажів. Місто для письменника є всім: і вірою, і життям, і батьківщиною. Він акцентує увагу на мотиві співіснування техногенного і природного в їхній синкретичній взаємодії. Автор вказує на тотальну соціальну кризу в якій перебуває сучасна людина і саме подорож дозволяє переосмислити життєві цінності, пізнати свої можливості і реалізувати їх.

У творі «Anarchy in the Ukr» чітко проявляються риси постмодерністської поетики, де окрім суб'єктивно-авторської рецепції дійсності, С. Жадан створює «авторську маску» як дійову особу свого тексту, і це є своєрідною постмодерністською оповіддю. Твір-подорож письменника – це не звичайний текст, а коментарі до нього, судження про нього, що є однією з головних ознак постмодернізму. Такий засіб організації літературного твору сприяє створенню навмисного оповідного хаосу, що призводить до виникнення ефекту фрагментарності оповіді. С. Жадан розкриває подвійну природу людської особистості і діалектику стосунків автор-герой у постмодерністському творі. Але, водночас, герой твору втілює і допомагає приховати особисті риси автора-оповідача, породжуючи дискусії навколо особистості письменника. Мандрівник у тексті автора постає перед читачем і як автор, і як персонаж. Треба зазначити, що письменник-персонаж і письменник-автор мають протилежні світоглядні позиції. Так, згадуючи своє дитинство автор натякає на те, що «іноді потрібно прислухатись до власних химер, до своїх внутрішніх голосів» [2, с. 9]. Автор-оповідач вказує на життєві помилки, які б він не припустив у сьогоденні, тому письменник від імені героя аналізує своє життя і вчинки, які не завжди відповідають моральним нормам суспільства. Як автор С. Жадан зазвичай висловлює дві зовсім протилежні думки водночас. Він вважає, що для оповіді це безперечно є позитивною рисою. У той час як будучи персонажем, він не може змінити своїх реальних вражень, що вважає значним недоліком у житті.

Аналіз «Anarchy in the Ukr» дозволяє більш детально інтерпретувати образ автора і героя. Майже у кожному постмодерністському творі, а особливо у текстах-мандрах існує протиріччя між особою автора та персонажа, які пов'язані, але водночас відрізняються сприйняттям навколишньої дійсності. У мові оповідача, яким виступає автор-персонаж як, ми виразно чуємо авторський голос, авторську оцінку зображуваного. Але ототожнювати оповідача з автором некоректно. Справа в тому, що оповідач – це найважливіша (в епічних творах), але не єдина форма авторської свідомості. Автор проявляється не тільки в оповіданні, але і в багатьох інших категоріях твору: в сюжеті та композиції, в організації часу і простору, багато у чому іншому, аж до вибору засобів малої образності. Хоча перш за все, звичайно, у самому оповіданні. Оповідачеві належать усі ті відрізки тексту, які не можна приписати нікому з героїв. Але важливо розрізняти суб'єкт мовлення (говорить) і суб'єкт свідомості (того, чия свідомість при цьому виражається). Це не завжди одне і те ж. Ми можемо бачити в оповіданні якусь «дифузію» голосів автора і героїв.

Треба зазначити, що авторське сприйняття дійсності є важливим компонентом у створенні художнього простору. Художній простір у творі письменника завжди має неабияке значення для розкриття характеру героя, його внутрішнього стану під час подорожі. Простір вокзалу для автора є найголовнішим місцем для його героя, де «все цікаве відбувається саме тут, і чим менший вокзал, тим більше цікавого» [2, с. 27].

Таким чином, у подорожньому нарисі Сергія Жадана «Anarchy in the Ukr» образ автора-персонажа відіграє важливу роль у створенні мандрівного простору. Він сам є оповідачем і обирає для подорожі героя місця свого дитинства, що безпосередньо має індивідуально-авторське сприйняття дійсності. Урбаністичність є домінантною ознакою твору письменника, зокрема автор-персонаж подорожує до міста, щоб реалізувати творчі задуми, переосмислити життєві цінності. Автор намагається створити атмосферу у якій перебуває сучасна людина і те, як урбаністичний простір впливає на психологічні колізії автора-персонажа.

Бібліографічні посилання

1. Галич О. Теорія літератури: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Галич О., Назарець В., Васильєв Є.– К.: Либідь, 2001. – 488 с.
2. Жадан С. „Anarchy in the Ukr” / С. Жадан. – Харків: Фоліо, 2008. – 223 с.
3. Композиційна роль образу автора у публіцистиці [упорядкув. А. П. Коваль, Г. К. Конторчук] . – К.: Вища школа, 1983. – С. 36–50.
4. Маслова Н. М. Путевой очерк: проблемы жанра / Н. М. Маслова. – М.: Знание, 1980. – 116 с.
5. Шачкова В. А. „Путешествие” как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 277–281.

Надійшла до редколегії 28.04.11

УДК 821.111(73).09

В. Є. Мешкова
м. Дніпропетровськ

СУЧАСНА АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: РОЗМАЇТТЯ КУЛЬТУР ТА ІМЕН

Розглядається мультикультуральний характер сучасного літературного процесу США.
Ключові слова: полікультурність, культурна традиція, дискурс, мейнстрім
Рассматривается мультикультуральный характер современного литературного процесса США.
Ключевые слова: поликультурность, культурная традиция, дискурс, мейнстрим.
The article covers a multicultural character of a modern literary process of the USA.
Key-words: multiculturalism, cultural tradition, discourse, mainstream.

Сьогодні годі заперечувати, що полікультурність є дуже актуальною для сучасного американського суспільства, і цей факт не міг не вплинути на літературу США. Літературознавці-американісти, зокрема М. В. Тлостанова, Н. Висоцька, О. Сирінська, З. Казбекова, Г. Запорожець, зазначають, що в сучасній американській літературі формується досить яскравий дискурс культурного розмаїття: суто американська культурна модель поступово набуває інонаціональних рис. До того ж

© В. Є. Мешкова, 2011

загальновідомо, що й сама американська культура історично пов'язана з національними традиціями та культурними здобутками багатьох європейських країн, вихідці з яких, що стали громадянами США, пройшли досить специфічний процес акультурації: засвоєння ними елементів загальноамериканських соціальних, релігійних, моральних орієнтирів відбувалося у поєднанні з палким прагненням зберегти свою національну культуру. Сучасна американська література широко висвітлює долю етнічного суб'єкта, який в умовах зіткнення «свого» і «чужого» часто зустрічається з протиріччям між своїми бажаннями та можливостями. У цьому плані дуже показовою є творчість письменників, які (або предки яких) є вихідцями із Європи, Азії, Африки, Латинської Америки. Серед них багато авторів, без творів яких уже неможливо уявити сучасний літературний процес США.

Гідними представниками сучасної художньої літератури Сполучених Штатів стали письменники китайського походження Пітер Хо Девіс (Peter Ho Davies) та Ха Цзинь (Ha Jin). Останній став лауреатом декількох міжнародних і національних премій, збагативши літературу Америки своїми збірками оповідань «Океан слів» (Ocean of Words, 1998), «Під червоним прапором» (Under the Red Flag, 1999), «Наречений» (The Bridegroom, 2001), поетичними збірками, романами «У ставку» (In the Pond, 2000), «Чекання» (Waiting, 2000), «Навіжений» (The Crazed, 2002). Проблемам китайсько-американської літератури присвячені дослідження англомовних критиків Е. Кім (E. Kim) та М. Кінгстон (M. Kingston). Дослідники доводять, що майстри слова китайського походження відіграють значну роль у подоланні роздвоєності «Chinese-American». Громадяни з китайським корінням у американському соціумі пройшли шлях від Chinamen до Chinese-Americans. Остання назва – це «різновид американця», а не особа з «подвійним громадянством» [10, с. 60]. У працях Е. Кім та М. Кінгстон є спільна думка про те, що дефіс у понятті «сіно-американець» підсилює в особі китайське етнічне начало, прищеплене людині батьками-іммігрантами. Потім приходить час утворення іншої оболонки – американської. Поступово «своє» і «чуже» урівноважуються і з'являється баланс «я» і «не-я», поєднаних тоненьким дефісом. М. Кінгстон пропонує відкинути дефіс, і тоді головним стане американське начало (іменник «Americans»), а китайське походження (прикметник «Chinese») буде своєрідним доповненням [10, с. 327].

Такі міркування критиків можна застосувати також і до представників інших національних груп, але одразу ж виникає думка про голос предків, про перше слово на рідній мові, і стає зрозумілим, що ані наявність дефісу, ані його відсутність не можуть вплинути на потребу людської душі знати, хто вона і звідки. Саме про це свідчить творчість багатьох сучасних письменників США. Серед них – Джампа Лахірі (Jumpa Lahiri), письменниця індійського походження, лауреат Пуліцерівської премії (2000), авторка збірки оповідань «Тлумачник» (Interpreter of Maladies, 1999). Слід назвати також Агу Шахіда Алі (Agha Shahid Ali), який плідно і цікаво трудиться на поетичній ниві. До найбільш відомих його збірок можна віднести такі: «Гімалаї заввишки у півдюйма» (The Half-Inch Himalayas, 1987), «Мапа Америки для одержимого ностальгією» (A Nostalgist's Map of America, 1991), «Село без пошти» (The Country Without a Post Office, 1997), «Безкінечність кімнат» (Rooms are Never Finished, 2001).

Американський поет югославського походження, перекладач, лауреат Пуліцерівської премії (1990) Чарльз Сімік (Charles Simic) є автором більш ніж шістдесяти книг, у тому числі поетичних збірок «Про що говорить трава» (What the Grass Says, 1967), «Прогулянка з чорною кішкою» (Walking with the Black Cat, 1996), «Година між собакою і вовком» (The Hour Between Dog and Wolf, 1997), книги віршів у прозі «Світ безкінечний» (The World Doesn't End, 1989) та інших творів. Ще один виходець із колишньої Югославії Олександр Хемон (Aleksandr Hemon) відомий збіркою оповідань «Питання Бруно» (The Question of Bruno, 2000), романом «Людина нізвідки» (Nowhere man, 2002), які з успіхом друкуються на сторінках часопису «The New Yorker».

Досить плідно у 90-ті роки XX століття працювала американська письменниця Джамейка Кінкейд (Jamaica Kincaid), що народилася на Карибських островах. Вона є авторкою книг «На дні ріки» (At the Bottom of the River, 1992), «Автобіографія моєї матері» (The Autobiography of my Mother, 1996), «Мій брат» (My Brother, 1997) та ін. У ці ж 90-ті роки у часописі «The New Yorker» було надруковано оповідання письменника латиноамериканського походження Хунота Діаса (Junot Diaz), які пізніше вийшли окремою книжкою під назвою «Утопленик» (Drown, 1996). Свій внесок у сучасну американську літературу зробила також латиноамериканка Хулія Альварес (Julia Alvarez) – авторка романів «Як сестри Гарсія позбавились акценту» (How the Garcia Girls Lost their Accents, 1990), «У часи метеликів» (In the Time of the Butterflies, 1994), «До того як ми стали вільними» (Before We Were Free, 2002), а також поетичної збірки «Інший бік» (The Other Side: El Otro Lado, 1995) та ін.

У художній культурі США існує і таке цікаве явище, як література чікано, або мексико-американська література, що розпочалося на теренах Сполучених Штатів як література соціального протесту (п'єси «актос» театру Кампесіно). Надзвичайно своєрідною була і романна творчість («Чікано» Р.Васкеса, «Збирач слив» Р.Барріо та ін.). Слід також назвати сучасного прозаїка, провідного представника літератури чікано Рудольфо Анайя (R. Anaya), який з першого свого роману «Благослови мене, Ультімо» (Bless me, Ultima, 1972) намагався показати справжню душу чіканос. В інших творах письменника: «Серце Ацтлана» (Heart of Aztlan, 1976), «Тортуга» (Tortuga, 1979), «Легенда про Плакальницю» (The Legend of La Llorona, 1984) – присутнє його намагання відтворити те духовне коріння, яке допомагає сучасним чіканос усвідомлювати себе єдиним народом, голос якого потужно звучить у світі.

Окремо слід згадати письменників, які народилися, виросли і живуть у США, але мають африканське походження. Л. І. Сердюкова, аналізуючи стан сучасної американської літератури для дітей та юнацтва, констатує, що досить значна кількість письменників з африканським корінням висвітлює у своїх творах соціальну несправедливість і прояви расизму, які мають місце в американському суспільстві. Ця тема є традиційною в середовищі афро-американських письменників. Вона була провідною для Річарда Райта (Richard Wright), серед творів якого критики Р. Бон (R. Bone) та Е. Марголіс (E. Margolis) вирізняють роман «Людина, яка жила під землею» (The Man Who Lived Underground, 1944). Сюжет і образи твору підпорядковані мотиву пошуку виходу із стану «власної несвободи» (to find the way out towards personal independence [9, с. 97]). Високий громадянський пафос є ознакою творів й інших письменників: Джеймса Болдуїна (James Baldwin),

Ленгстона Хьюза (Langston Hues), Лорен В. Хенсберрі (Lorraine V. Hansberry). Вірджинія Хемільтон (Virginia Hamilton), автор романів «М. К. Хіггінс, Великий» (M. C. Higgins, the Great, 1987), «Біле кохання» (A White Romance, 1987), трилогії «Джастіс та її брати» (Justice and Her Brothers, 1978; Dustland, 1980; The Gathering, 1981), робить героями своїх творів яскравих особистостей, що зуміли, пройшовши через випробування, не втратити свою здатність залишатися самими собою, сприймати свою національну самобутність, уміти виживати, не втрачаючи людської гідності. «Широко визнані творчі здобутки Вірджинії Хемільтон позитивно вплинули на афро-американських письменників, яким вона повернула їх невід'ємне право на розвиток самобутньої культури свого народу…», – робить висновок Л. Сердюкова [7, с. 213].

Значний внесок у сучасну багатонаціональну американську літературу зробили письменники, яких можна віднести до українського відгалуження літературного процесу США: Аскольд Мельничук (Askold Melnychuk), Ірен Забитко (Irene Zabytko), Чак Паланік (Charls Michael "Chuck" Palahniuk) та ін.

Аскольд Мельничук, українець за походженням, добре відомий і в США, і в Україні як прозаїк, поет, перекладач, науковець. Його праці друкуються у ряді англомовних видань: «The New York Times», «The Nation», «Grand Street», «Poetry», «The Southwest Review» та ін. Критика вбачає у Мельничукові, нащадкові українських емігрантів, американського письменника, для якого залишається важливим його власне коріння, те, що було в кожному із його предків – від батька до діда-прадіда. Письменник розмірковує над широким колом проблем, пов'язаних з пошуком власної ідентичності, з відчуттям родинного зв'язку і ширше – зв'язку ментального, національного, який, власне, утверджує українську націю як самобутню, неповторну. Критика стверджує, що, залишаючись американцем за духом, А. Мельничук є талановитим провідником українського культурного простору у світову, зокрема американську, культуру. На думку М. Кирчаніва, творчість А. Мельничука – це «етнічний голос українців, що виросли в Америці» [5, с. 98]. Найбільшу славу і визнання принесли Мельничуку його романи «Що сказано» (What is Told, 1994) та «Посол мертвих» (Ambassador of the Dead, 2002). Як перекладач А. Мельничук дуже плідно працює з текстами творів українських письменників Ю. Андруховича, О. Лишеги, Ю. Винничука, О. Забужко. До речі, він переконаний, що саме завдяки таким авторам, як Забужко, українська література поступово входить у простір світової літератури і в майбутньому Україна матиме належне місце у світовій культурі.

Серед письменників з українським корінням і Ірен Забитко (Irene Zabytko), яка вважає себе американською письменницею, хоча зізнається, що її першою мовою була українська. То ж не дивно, що й першим її твором став роман на українську тематику – «Небо невмите» (The Sky Unwashed, 2000), присвячений подіям, пов'язаним із аварією на Чорнобильській АЕС. У центрі твору – доля жінки, яка після катастрофи так і не змогла залишити рідні місця, що стали «зоною відчуження». У нас в Україні ця авторка майже невідома, але в Америці її роман отримав схвальну оцінку критики, яка стверджує, що письменниця описує події «як людина, що знає, як це було» [5, с. 59]. Друга книга Ірен Забитко – «Коли Люба покидає дім» (When Luba Leaves Home, 2003), героїня якої, молода американка

українського походження, прагне знайти своє місце в американському соціумі, серед розмаїття етнічних груп, ставши «справжньою американкою». Дівчина починає з найпростішого, а саме: змінює своє слов'янське ім'я Люба на Лінда, купує автомобіль – річ, без якої пересічний американець не уявляє свого повсякденного життя. Героїня намагається суто зовнішніми елементами змінити свою внутрішню суть, але чи можливо це, коли мова йде про такі духовні глибини, які закладено в людині на генному рівні, які вкарбовувалися у свідомість століттями і які ми звемо історичною пам'яттю? До дівчини приходить усвідомлення того, що вона людина з подвійною ідентичністю й українське в ній ніде не поділося і залишається з нею.

Ще одним широко відомим американським письменником з українським корінням є Чак Паланік (Charls Michael "Chuk" Palahniuk), автор таких творів, як «Бійцівський клуб» (Fight Club, 1996), «Уцілілий» (Survivor, 1999), «Задуха» (Choke, 2001), «Примари» (Haunted, 2005), «Пігмей» (Pygmy, 2009) та ін. Письменник є дуже популярним і в Америці, і в Європі. Досліджуючи потаємні глибини людської душі, Паланік не прикрашає дійсність, а, навпаки, демонструє темні сторони поведінки своїх персонажів, що не сприймають існуючу суспільну мораль. Критика часто буває не в захваті від сюжетів та стилю автора, але прихильників у Паланіка не стає менше. Для читачів письменник став «сучасним Свіфтом», який не вигадує свої історії, а відображає навколишнє життя з усіма його проблемами і мотиваціями.

В американській літературі початку XXI століття гучно зазвучало ім'я молодого прозаїка Джонатана Сафрана Фоера (Jonathan Safran Foer), нащадка українських євреїв, автора романів «Все ясно», (Everything is Illuminated, 2002) і «Надзвичайно голосно та неймовірно близько» (Extremely Loud and Incredibly Close, 2006). Для нас дуже цікавим є перший твір письменника – роман «Все ясно» (у перекладі деяких дослідників – «Все освітлено»), оскільки в ньому йде мова про історію родини автора, пов'язану з Україною, з дорогами і долями його предків. Твір викликав шалений інтерес і у читачів, і у спеціалістів-філологів. Цікавими є публікації таких англомовних дослідників творчості Фоера, як Ч. Бернгеймер (Ch. Bernheimer), Т. Фіцджеральд (T. Fitzgerald), К. Міллер (K. Miller), Г. Сігель (H. Siegel) та ін. У вітчизняному літературознавстві роман «Все ясно» теж не залишився непоміченим. У публікаціях Т. Н. Денисової, Т. М. Потніцевої, Ю. Ткачук, Т. П. Остапчук знайдемо цікаві міркування щодо ідейно-тематичного змісту, специфіки створення образів, структурної будови твору. Суть роману дуже стисло і водночас влучно визначила Т. Н. Денисова: «Фактичним сенсом романних перипетій стає пошук двома такими несхожими персонажами своєї ідентичності, зрозуміти яку неможливо, не знаючи власного коріння і витоків…» [4, с. 30]. Такий же погляд на ідейно-тематичне наповнення роману Фоера і в американської дослідниці Ніколь Барт (Nicole Barth), яка пише: «Most simply, «Everything is Illuminated» is about a quest» [8]. Н. О. Висоцька, розглядаючи проблему полікультурного контексту сучасної літератури США, торкається, зокрема, питання культурної ідентичності, у зв'язку з чим згадує й творчість Дж. С. Фоера: «Враховуючи теперішнє розуміння культурної ідентичності не як даності, що передається генетично, а як, значною мірою, соціального конструкту, прозаїки П. Остер, М. Ж. Букет, Дж. С. Фойєр… досліджують, яку роль відіграє у формуванні особистості сучасного американського єврея пам'ять поколінь, що прожили свої

життя в українських-білоруських-литовських штетлах; досвід виживання у нелюдському горнилі Голокосту; щоденне відчуття себе часткою багатокольорової, різномовної Америки…» [3, с. 212–213]. Фоер ставить питання універсально-людські, близькі і знайомі кожному, хто хоча б іноді замислюється над тим, що є наша пам'ять, наш зв'язок з минулим, з тими людьми, що живуть поруч, і з тими, хто вже відійшов у небуття.

Цей, безумовно, неповний огляд окремих сторінок сучасної американської літератури дозволяє переконатися у наявності в ній потужного культурного розмаїття, яке розвивається, збагачується, з одного боку, поза мейнстрімом, а з іншого – так чи інакше сполучається з суто американськими культурними традиціями.

Бібліографічні посилання

1. Бернацкая В. Болдуин / В. Бернацкая // Писатели США: Краткие творческие биографии. – М.: Радуга, 1990. – С.55 – 58.
2. Висоцька Н. Сучасна проза США: зріз на порубіжжі століть / Н.Висоцька // Американська література на рубежі ХХ – ХХІ століть: Матеріали ІІ Міжнародної конференції з літератури США. – Київ, 24 – 26 вересня 2002 р. – К.: ІМВ, 2004. – С.65 – 75.
3. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму: Монографія / Н.О.Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.
4. Денисова Т.Н. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера / Т.Н. Денисова // Слово і час. – 2009. - № 1 (577). – С. 28 – 38.
5. Кирчанів М.В. America & Україна: література і ідентичність / М.В. Кирчанів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ejournals.pp.net.ua.
6. Не сажайте всех ковбоев на одного коня! (Интервью М. Тлостановой «Литературной газете») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.litsnab.ru/literature/745
7. Сердюкова Л.І. Сучасна американська література для дітей та юнацтва / Л.І. Сердюкова // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: навчальний посібник. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – С.198 – 225.
8. Barth Nicole. The beginning of the essay often comes / N.Barth [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://a.parsons.edu/barth575/ parsons/sp06/trachim.pdf
9. Bone R. Richard Wright / R. Bone. – Minneapolis, 1969.
10. Kingston M.H. Cultural misreading by American Reviewers / M.H. Kingston // Asian and Western in Dialogue. New Cultural Identities. – London, 1982.

Надійшла до редколегії 26.04.11

УДК 821.111.02Б-3.09

Д. В. Новохатский

г. Ялта

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА РАССКАЗА ДЖУЛИАНА БАРНСА «ПОМЕХИ»

Досліджується художня специфіка оповідання Дж. Барнса «Перешкоди» з точки зору постмодерністського переосмислення британської національної ідентичності.

Ключові слова: постмодернізм, еклектика, проблематика, конфлікт.

Исследуется художественная специфика рассказа Дж. Барнса «Помехи» с точки зрения постмодернистского переосмысления британской национальной идентичности.

Ключевые слова: постмодернизм, эклектика, проблематика, конфликт.

© Д. В. Новохатский, 2011

The paper deals with specifics of J. Barnes' short story «Interference» from the point of postmodernist reviewing of British national identity.

Key words: postmodernism, eclecticism, problems, conflict.

Постмодернистская литература обладает рядом универсальных характеристик, которые достаточно подробно исследованы и описаны в работах многих ученых, таких как И. Хассаб, Д. Фоккема, М. Липовецкий и др. В то же время, правомерным представляется выделение различных национальных (американский, русский, украинский) вариантов постмодернизма, существование которых предопределено национально-культурной спецификой мирового литературного процесса. К национальным вариантам постмодернизма можно отнести и английский постмодернизм, существующий в тесной взаимосвязи с американской постмодернистской литературой, но все же обладающий рядом характеристик, присущих именно современной британской литературе. Одной из особых черт английского постмодернизма является «своеобразная «одержимость историей» [3, с. 56], поиск национальной идентичности в условиях изменяющегося мира, что сближает его с русской постмодернистской литературой. Актуальным становится исследование связующей силы поколений и культурной традиции, а также чисто постмодернистское сомнение в надежности устоявшихся мнений и исторических стереотипов мышления.

Джулиан Барнс, «один из самых ярких представителей постмодернизма» [2, с. 119], традиционно относится к британским постмодернистам младшего поколения, дебютировавшим в 1980-х гг. В их произведениях, часто построенных на игре с наследием английской классической литературыXIX века, заметна «тенденция переосмысления исторической тематики» [5, с. 134]. В современной английской культуре эта тенденция тесно связано с деконструкциейтрадиционных стереотипов об «истинно английском» и о«британском характере», нашедших максимально полное воплощение в эпоху викторианства. В отечественном литературоведении произведения Барнса исследованы недостаточно. Можно выделить отдельные статьи Ю. Шубы [5] и Н. Волошиной [2], диссертацию Е. Тупахиной [4], но о целостном осмыслении места и роли писателя в современном литературном процессе говорить не приходится, что свидетельствует об актуальности исследования. Цель статьи – исследовать художественную специфику рассказа Дж. Барнса «Помехи».

Сборник Джулиана Барнса «По ту сторону Ла-Манша», который открывается рассказом «Помехи», представляет собой типичный образец такого культурно-исторического исследования. Как замечает О. Тупахина, «принадлежа (как исторически, так и концептуально) ко «второй волне» постмодернизма, Барнс заимствует и творчески переосмысливает сквозные для авторов интеллектуального романа <…> идеи и темы <…>: тему «английскости» [4, с. 11]. Сборник состоит из десяти рассказов, сильно варьирующихся по тематике и стилистике, но объединенных сквозной темой – изображением англичан, живущих во Франции. Как известно, одной из основ самосознания англичан является отличие их традиций и национального характера от континентальной Европы, воплощением которой часто выступает Франция – извечный политический и культурный соперник Англии. Помещая своих героев в окружение французской культуры, Дж. Барнс, продолжая

традиции европейской литературы, в которой «суть понятия «англичанин» <…> постоянно подвергается изучению как собственно английскими, так и зарубежными писателями» [7, с. 9], испытывает на прочность викторианское представление об англичанине за границей, гордо хранящем свою обособленность от окружающего мира. «По ту сторону Ла-Манша» – произведение эклектичное: автор сознательно отказывается от создания целостного художественного мира с линейным событийным рядом, предлагая читателю фрагментарные зарисовки столкновений «английского» и «неанглийского». Дискретность повествования проявляется не только в сфере сюжета, но также во временном континууме (от Средневековья до недалекого будущего) и топосе сборника: во всех рассказах местом действия выступает Франция, но конкретные локусы каждого фрагмента «По ту сторону Ла-Манша» никогда не повторяются. Так автор создает состоящую из определенных композиционно завершенных фрагментов целостную картину «англичан за границей», в которой сочетаются ощущения самих обитателей туманного Альбиона и их восприятие окружающим, зачастую враждебным им миром. Мотив чуждости англичан континентальной Европе ощутимо звучит уже в названии рассказа, которое, помимо прямого значения (радиопомехи от электрических приборов, используемых жителями деревни и мешающих прослушиванию музыки), содержит прозрачное второе значение, выходящее в идее рассказа на первый план: для талантливого английского композитора помехи – это окружающие его люди, с существованием которых он вынужден мириться.

Рассказ начинается с тщательного изображения раздражения и усталости от жизни, которые испытывает центральный персонаж – знаменитый композитор Леонард Верите, который не терпит не только нарочито обывательски изображенный мир сельской Франции, но и свою гражданскую жену, и дирижера, исполняющего его произведения, и самое себя. В «Помехах» тема эмиграции сочетается с темой судьбы человека искусства, и автор вместо типичной для эмигранта тоски по Родине изображает ситуацию, воплощающую в себе идею безграничности искусства: эмиграция изображается лишь как одна из возможных форм духовной и физической самоизоляции, служащей творческим целям.

«Помехи» – это также исследование психологии «человека искусства», отчаянно ищущего способы самовыражения. Главный герой рассказа – деспотическая, эгоцентричная личность, мировосприятие которой строится на осознании собственного таланта и необходимости выполнить свое творческое предназначение. Весь мир для композитора делится на две неравные части – помехи и обслугу, состоящая из гражданской жены и нескольких горничных, причем жертва жены, отказавшейся ради него от перспективной карьеры певицы, воспринимается как нечто должное и само собой разумеющееся. Подобно миру «Парфюмера» П. Зюскинда, основанному на запахе, Дж. Барнс пытается построить художественную реальность рассказа на звуке. Магии звука подчинена логика рассказа, звук составляет сущность и ценность жизни человека. Самоизоляция героя, которую можно рассматривать как попытку сохранить собственное неповторимое «я» в изменяющемся мире, достигает апогея в отказе от внешних, ничем не связанных с творчеством звуков. Цель композитора – создание авторской утопической идиллии, «царства звука», в котором главенствующая роль

принадлежит музыке. С этим связан максимально полный отказ от разговоров с женой, обязательное молчание слуг и звуконепроницаемость комнаты, где находится композитор.

В музыкально-звуковой вселенной рассказа владельцы электрических приборов, создающих помехи, сливаются с этими приборами и сами превращаются в помехи, мешающие созданию финального произведения Мастера. Автор не случайно выбирает «бытовые», далекие от искусства профессии «производителей помех» – композитору мешают мясник, булочник, фермеры, упорно игнорирующие просьбы композитора соблюдать тишину. Особенное раздражение главного героя вызывают американки-владелицы электрического ватерклозета, слишком часто им пользующиеся. Одной из ключевых черт характера композитора является снобизм, часто приписываемый англичанам в качестве национальной черты характера. Эпизод с написанием «паршивой польки для паршивого оркестра» для местной пожарной команды показывает, что композитор сознательно эксплуатирует стереотипное представление об англичанах, намеренно пытаясь увеличить разрыв между ним и французами и создать себе дурную славу, исключающую любые контакты. Эта дистанция является жизненно важной для Леонарда, поскольку главный его страх – уподобиться окружающей его людской массе, стать таким же, как отвратительные ему представители континентальной Европы.

Несмотря на внешне простую сюжетную канву, рассказ осложнен наличием нескольких точек зрения, с которых ведется повествование. Явно выделены две точки зрения – самого композитора и его жены, причем в присущей Барнсу манере (проявляющейся, например, в романах «История мира в 10 ½ главах» и «Как это было») с помощью различных точек зрения не только описываются одни и те же события, но и сами персонажи оценивают друг друга и самих себя. Множественность точек зрения характерна для постмодернизма вообще и для произведений Дж. Барнса в частности, что подчеркивают авторы монографии «Современный британский роман», указывая, что Барнсу присуще «использование нескольких точек зрения в описании событий» [6, с. 203]. Если Леонард получает примерно одинаковую оценку от своей жены и от самого себя (истинный гений, непонятый окружающими), то образ его жены Аделины менее однозначен. С одной стороны, это стандартный для литературы образ подруги гения, помогающей ему в создании новых шедевров, но Аделина не является музой своего мужа, ее критика мало значит для композитора, и между ними с годами растет непонимание и недоверие. Используя полифонию повествования, в столкновении и сопоставлении точек зрения Аделины и ее мужа выстраивается линейная картина биографии и творческого подъема композитора на протяжении многих лет. Аделина в меру своих способностей помогает композитору в создании утопического мира звука и музыки: именно ей приходится контактировать со сначала безразличным, а позже враждебным звуковой идиллии миром французских обывателей.

Особое место в рассказе занимает финальное грандиозное произведение композитора – цикл «Четыре времени года». Цель цикла весьма амбициозна: «Не просто запрограммированное изображение времен года, но кинетическое пробуждение памяти о них, пропущенное через познанную реальность других, не английских, времен года» [1, с. 11]. Иными словами, композитор ставит перед собой

трудновыполнимую задачу – соединить английское и неанглийское, использовать опыт своей жизни на континенте для модификации английского восприятия мира. В философском плане эта задача приобретает еще большую грандиозность: отменить границу между «английским» и «европейским», сместив акценты в их взаимодействии с непримиримой борьбы на плодотворное сотрудничество. Аделина рассматривает желание Леонарда создать «Четыре времени года» как конформизм, потерю им своего английского «Я». Название «Четыре времени года», по ее мнению, – банальность, упоминания о финальном цикле вызывают у нее раздражение и сожаление о закате таланта композитора, который теряет самое себя в борьбе с континентальной ментальностью. Взаимодействие композитора и Аделины представляет собой пример взаимодействия «английского» и «континентального»: Аделина – француженка, прожившая большую часть жизни во Франции и в Германии, – в воспоминаниях композитора выступает носителем «континентального» мышления, выражающегося в подчинении условностям, стремлении сохранять связи с семьей. В противоположность Аделине, истинный англичанин композитор, чувствующий неразрывную духовную связь с Британией, не признает правила и условности европейской жизни. Однако на момент действия рассказа роли Аделины и ее мужа кардинально изменились: носителем многочисленных условностей и конформистом выступает именно композитор, одержимый банальной идеей создания грандиозной «лебединой песни», «Четырех времен года», суммирующих человеческую жизнь. Сквозь восприятие композитора и его жены Барнс исследует понятие «эмигрант», которое, по мнению автора, является скорее психологическим состоянием. Эмигрант – это человек, не просто покинувший родные места, но, прежде всего, стремящийся приобщиться к ценностям той культуры, в среде которой он вынужден проживать, и ищущий способы не выделяться из своего нового окружения. Обособление композитора – это борьба за то, чтобы не считаться эмигрантом, которая, как выясняется по ходу действия, им проиграна. Идеалы «английского» к концу жизни артиста близки Аделине, но не ее супругу, хотя принять свое духовное перерождение, равное поражению, он отказывается.

Противопоставление Англии Европе выстраивается в повествовании постепенно через идею искусства. Кульминацией этого противопоставления является внутренний монолог композитора, напоминающий по своей форме манифест: «В Англии не разрешено быть артистом. Можете быть художником, или композитором, или писакой в том или ином жанре, но тамошние затуманенные мозги не способны понять обязательное условие, стоящее за всеми этими профессиями, – необходимость БЫТЬ АРТИСТОМ» [1, с. 9], при этом Европа провозглашается местом, предоставляющим все условия для существования артиста, дающим ему творческую свободу. Отказ композитора примириться с невозможностью построения идеального мира – это желание сохранить юношескую иллюзию вседозволенности и свободы перед лицом близкой смерти, нежелание понять ошибочность позиции самоизоляции, лишившей его не только контактов с внешним миром, но и вдохновения. Характеристика Англии, представленная в рассказе, нелицеприятна, но она следует установившимся стереотипам: по мнению композитора, Англия – это косное консервативное общество, в котором

художественный вкус определяется модой, а общественное мнение важнее творческой независимости. Бегство композитора из Англии – прямое следствие традиционного уклада английского общества, не ценящего талант и слишком большое внимание уделяющего вопросу соответствия стандартам.

Одно из основных понятий, постоянно упоминаемых в произведении, – предательство. Автор намеренно отходит от банального соотнесения проблемы эмиграции с вопросом предательства родной культуры. Бесповоротное расставание с Англией, скитания композитора по Европе в бесконечных поисках утопии, – все это попытки не допустить предательства самого себя, высоких идеалов творчества. Роль Аделины состоит не только в обслуживании мужа и выслушивании его постоянных упреков: она своеобразный контролер взаимоотношений Леонарда с обществом и с самим собой, именно она замечает, что идея «Четырех времен года» сводит к нулю индивидуальность композитора, и финал рассказа, в котором Аделина ломает только что полученные пластинки, – это попытка вернуть пафос непримиримости, борьбы против условностей общества, составлявший индивидуальность Леонарда.

Немаловажное место в концепции рассказа принадлежит архетипу дома, образ которого из метафоры Родины превращается во вполне реальный образ деревенского дома, находящегося во враждебном иномирном окружении. Правила, по которым существует дом – распорядок дня, особенности общения с прислугой, прослушивание тех или иных пластинок – проводят четкую границу между миром Леонарда Верити и остальной, внемузыкальной реальностью. Эта граница поддерживается силами самого композитора, так как Франции отказано в чести быть новой родиной Верити, в то время как Англии отведена роль дома-призрака, воспоминания, в котором доля вымысла не меньше, чем правды. Автор подчеркивает, что образ «матери-Англии» – лишь осознанный самообман, помогающий англичанину за границей чувствовать себя менее одиноким, ощущать потребность в воссоединении с никогда не существовавшим в реальности отчим домом.

Таким образом, художественная специфика рассказа Джулиана Барнса «Помехи» определяется общей проблематикой сборника «По ту строну Ла-Манша» и заключается в поиске национальной английской идентичности. Дж. Барнс изображает враждебное англичанину континентальное окружение через недружелюбный мир французской деревни, где проживает главный герой. Конфликт рассказа усугубляется принадлежностью главного героя к творческой элите, что, вместе с национальным самосознанием, заставляет его дистанцироваться от «неанглийской» окружающей среды и обрекает на одиночество. Традиционный для английской литературы образ Британии-Родины переосмысляетсяи изображается как фикция, самообман главного героя, тщетно используемый им в попытке сохранить свою обособленность от европейской континентальной культурной среды.

Библиографические ссылки

1. Барнс Д. По ту сторону Ла-Манша / Джулиан Барнс. – М. : АСТ : ЛЮКС, 2005. – 221, [3] с. – (Bestseller).
2. Волошина О. А. Постмодернистские техники Джулиана Барнса / О. А. Волошина // Культура народов Причерноморья. – 2008. – Т. 138. – С. 119–120.

3. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе : Учебный комплекс для студентов-филологов / Н. В. Киреева. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 216 с.
4. Тупахіна О. В. Поетика постмодерністської притчі у творчостіДжуліана Барнса: автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. філол наук: спец. «Література зарубіжних країн» / О. В. Тупахіна. – К., 2007 – 22 с.
5. Шуба Ю. Британський історіографічний метароман: проблема художньої ідентифікації / Ю. Шуба // Вісник Черкаського університету. – Вип. 168. – Серія «Філологічні науки». – Черкаси, 2009. – С. 133–141.
6. Acheson J., Ross Sarah C. E. The Contemporary British Novel / J. Acheson, S. Ross. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 250 p.
7. Kumar K. The Making of English National Identity / K. Kumar. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 354 p.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 82.09

И. В. Остапенко
г. Симферополь

ЛИРИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ И КАРТИНА МИРА: ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ

У статті простір і час представлені як параметри картини світу. Для дослідження залучена пейзажна лірика.

Ключові слова: простір, час, пейзаж, картина світу, лірика, ліричний суб'єкт.

В статье пространство и время представлены как параметры картины мира. В качестве исследуемого материала использована пейзажная лирика.

Ключевые слова: пространство, время, пейзаж, картина мира, лирика, лирический субъект.

Space and time are presented in the article as parameters of world picture. As investigated material are used landscape lyrics.

Keywords: space, time, landscape, world picture, lyrics, lyrical subject.

Родовые свойства лирики определяют все аспекты ее содержания, структуры, функционирования. Г. В. Ф. Гегель определял лирику как субъективный род. В этом, наиболее архаичном литературном роде, сложились свои особые отношения между автором, «выражением которого является все произведение» [4, с. 174], и всеми составляющими формально-смыслового единства текста. Лирике, как показал в «Исторической поэтике» С. Н. Бройтман, опираясь на позиции А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, присущи субъект-субъектный и субъектно-образный синкретизм, что является ее генетическим кодом [3]. Исходя из позиций названных ученых, а также опираясь на предыдущие наши работы, в данном исследовании мы оперируем понятиями «авторское сознание» – «художественное сознание автора, творца произведения (близкого, но не тождественного биографическому автору)» [11]; «лирический субъект» – «одна из форм авторского сознания, представленная в тексте субъектами речи и субъектами сознания» [13]; «картина мира» – «мир в пред-ставлении человека-субъекта» [12]. Исследование всех форм «художественного сознания автора», презентующих его «картину мира»,

© И. В. Остапенко, 2011

открывает возможность приближения к автору-творцу как источнику созданного им мира.

Поскольку пространство и время входят в состав художественного произведения, мы считаем их, наряду с другими элементами текста, формами авторского сознания, которые в лирике вступают друг с другом в особые субъект-субъектные и субъектно-образные отношения. В данной работе нас интересует судьба пространственно-временных реалий как атрибутов физического мира в мире художественном – лирическом пейзаже. Пейзаж избран предметом исследования в силу своей субстанциальной близости человеку-субъекту, феномену Нового времени, «пред-ставляющего» мир в виде «картины». Для описания пространственно-временного континуума, запечатленного в лирике, целесообразно привлечение таких понятий как концептуальное и перцептивное пространство и время, а также грамматическое время. В свою очередь под концептуальным пространством и временем следует понимать определенную концепцию времени и пространства. Здесь нужно выделить мифологическую или архаическую, иудео-христианскую и научную концепции. Поскольку художественное творчество интересующей нас эпохи (русская поэзия 1960 – 1980-х годов) субстанциально является мифопоэтическим, а предметом исследования избраны природные реалии в лирическом тексте, то все три концепции тем или иным образом будут задействованы в ходе анализа.

В качестве примера обратимся к творчеству А. Кушнера. В его поэзии пейзажную лирику в чистом виде выделить сложно. Но еще сложнее отыскать у него стихотворение, в котором бы не было апелляции к природе. Анализ пространственных и временных образов производился нами на основе метода сплошной выборки из поэтических текстов А. Кушнера конца 1960-х – 1980-х годов, в которых эксплицирован пейзажный дискурс. Установлено, что пространственные образы преобладают в лирике автора, хотя это вовсе не свидетельствует о «кушнеровской атемпоральности» (А. Барзах). Пространственные реалии художественного мира А. Кушнера неоднородны морфологически. Они могут быть из мира собственно природы: «Свежеет к вечеру Нева. // Под ярким светом // Рябит и тянется листва // За нею следом» [7, с. 51], «Паутина под ветром похожа // На барочный комод» [7, с. 144], «Среди ночных полей, покатыми холмами // Сползающих к лесам, мой друг, мы шли с тобой // По гулкому шоссе, и звезды шли за нами, // По трещинам и швам, и крался страх ночной» [8, с. 31]; из природного городского окружения: «Чего действительно хотелось, // Так это города во мгле, // Чтоб в небе облако вертелось // И тень кружилась по земле»[7, с. 44], «Я ли свой не знаю город? // Дождь пошел. Я поднял ворот. // Сел в трамвай полупустой» [7, с. 92], «А в Мойке, рядом с замком Инженерным, // Мы донную увидели траву» [8, с. 84], «Летом в городе солнце с утра — // Архитектор, колонны и арки // Возводящий» [8, с. 72] и из природы, но запечатленной уже в произведениях искусства: «Льется свет. Вода бредет во мраке. // И звезда с звездою говорит» [8, с. 40], «И зоркость ранних флорентийцев // В сыром поселке мне дана. // Я вижу красный, золотистый, // Как сурик яркий край небес, // Асфальта блеск крупнозернистый, // И речку в зарослях, и лес» [7, с. 69], «В палатке я лежал военной, // До слуха долетал троянской битвы шум, // Но

моря милый гул и шорох белопенный // Весь день внушали мне: напрасно ты угрюм» [8, с. 33].

Даже в этих немногочисленных примерах просматривается отличительная особенность кушнеровского мира: природа, город и культура у него взаимопроникаемы: «Евангелие от куста жасминового» учит «и говорить, и видеть»; петербургские речки повествуют о литературных судьбах соотечественников, а «роковые реки греческой мифологии» напоминают о вечных вопросах жизни и смерти; «Ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой // золоченой» появляется из «трилистника ледяного» И. Анненского, а фетовский «стог сена» в травестированном виде становится для кушнеровского лирического героя своеобразной «моделью природного биологического космоса». Отсюда и особенность тропов А. Кушнера. Метафоры и сравнения строятся по принципу ассоциативности – природа описывается через культуру, культура – через природу: «медных листьев тройчатки», «проходят сады, как войска на параде», «Вдоль здания Главного штаба, // Его закулисной стены, // Похожей на желтого краба // С клешней непомерной длины», «взметнутся голуби гирляндой черных нот», «Сырые облака // По небу тянутся, как траурный обоз», «Волна в кружевах, // Изломах, изгибах, извивах», «замело // Длиннорогие ветви сырой грубошерстною пряжей», «Стихи, в отличие от смертных наших фраз, // Шумят ритмически, как дерево большое», или «Партитура, с неровной ее бахромой <…> Как поклеванный птицами сад, как тряпье // Или куст облетевшей сирени». Постоянная перекличка двух миров – живой природы и культуры – не просто сближает их, а объединяет в личное пространство лирического субъекта.

Интересен у А. Кушнера и процесс формирования этого пространства. С первых сборников поэта «своим» пространством для его субъекта высказывания был «дом», «комната» и «стол». Общение с миром происходило через «окно»: «Проснулся я. Какая сила /Меня с постели подняла? /В окне земля тревогу била/И листья поверху гнала./Бежало все. Дубы дышали/В затылок шумным тополям./Быстрее всех кусты бежали/По темным склонам и полям» [7, с. 45]. Получается парадоксальная ситуация: взгляд ограничен оконным проемом, но при этом изображаемое пространство расширяется. С точки зрения Д. Лихачева, «человек в этих стихах живет не вообще в городе, а постоянно осознает свое точное местоположение в городском пространстве, в любую минуту своей жизни точно знает, где он находится». Субъект высказывания может «осознавать» свое местоположение, но вряд ли всегда находится в том месте, которое описывает. Это еще одна особенность кушнеровской поэтики. Сам автор «редко уезжал» из своего города, но это не мешало ему совершать виртуальные путешествия и в другие города, и в другие страны, и проникать в различные уголки природы – от «звездного неба» до «дна речного». Более того, лирический герой может перемещаться и в пространства древности, и в пространства картин или литературных произведений: «Проснешься в комнате, а снился сад полночный. /Как быстро дерево столом замещено, /Накрытым скатертью с узором и цветочной /Пыльцой от тополя, пылящего в окно./Проснешься в комнате, а мог и на планете /Другой какой-нибудь, а мог и в темноте /Еще дожизненной, а мог и на том свете [7, с. 125]. Модель окна (иногда в виде «микроскопа», «бинокля», «линзы», «объектива», картинной «рамы», но чаще вообще не эксплицированная), таким образом, обретает статус

своеобразного способа видения мира, позволяющего этот мир приблизить, изучить его детально и познать.

По мнению Д. Лихачева, «подробности делают поэзию убедительной». А. Кушнеру, при его специфическом общении с миром, нужно быть «убедительным» вдвойне. И сам поэт, и критики неоднократно отмечали его «внимание к вещам». В пейзажном дискурсе эта черта кушнеровского стиля проявилась с настойчивой последовательностью. Что касается городского пространства, то наибольшее количество образов связаны с городскими объектами: улицы, мосты, каналы, дворцы, дома и т. д. В растительном мире деревья и цветы имеют, преимущественно, конкретное название; но чаще всего взгляд лирического героя останавливается на отдельных элементах образа: на «стволе», «листве», «ветках», «кронах», «гроздьях», «бутонах». В животном мире лирический герой отдает предпочтение насекомым: «бабочки», «пчелы», «жучки», «сверчки», «комары», «паучки» и т. д. Кушнеровский фокус видения приближает любой предмет, ему необходимо увидеть мельчайшие подробности – до «прожилок» на клене, «пыльцы» на «тополе», «вздрагивания» «ветвей», «сломанных крыльев разбитых стрекоз». И не случайно из всех органов чувств, задействованных в восприятии мира лирическим героем, актуализировано именно «зренье». А среди зрительных образов колористика является наиболее численным блоком. Цветовая гамма представлена и всеми основными цветами, и их оттенками, и даже фантастическими метаморфозами: «И черный переплет пленяет синим цветом, / А синий переплет в зеленое одет?» [7, с. 134]. Но по мере осваивания мира лирическое «я» включает и другие органы чувств. Постепенно лирический субъект начинает слышать окружающий мир, появляются вкусовые, обонятельные и осязательные образы.

Отличительной чертой кушнеровского лирического субъекта является полисенсорность: «превращается в слух / Зренье, а слух затмевается серенькой тучкой», «глянцево-гладкий, волнисто-ворсистый кошмар», «с вершиной сломанной и ветхою листвой», «пахучая полынь да скользкая солома», «ослепительно бел, утомительно буен, кудряв», «Шумите, круглые, узорные, резные, / Продолговатые, в прожилках и тенях!», «он (стог) горько пахнул и дышал». Синестетические образы формируются путем нанизывания метафорических эпитетов, расширением метафор и сравнений, что позволяет еще больше детализировать изображаемый предмет. «Замечать так подробно, как это свойственно Кушнеру, – пишет Е. Невзглядова, – удается тогда, когда предмет внимания согрет личным отношением» [10]. Для лирического героя, не имеющего непосредственного контакта с миром, очень важно сделать его «своим», присвоить его. Такая «интимизация» (А. Барзах) помогает из отдельных фрагментов выстроить мир целостный. На решение этой задачи работает еще один из пространственных образов у Кушнера – «небо». Этот образ является одним из наиболее значимых, концептуально насыщенных, метафизически окрашенных. Как свидетельствует Т. Бек – «э т о небо над его землею есть всегда» [2]: «Небо ночное скрипучей заведено ручкой», «Под синеокими, как пламя, небесами», «возносит из нее / Стон к небесам...», «Ласточке трудно судить в небесах по обрывкам».

Время в художественном мире А. Кушнера представлено годовым и суточным циклом. Темпоральные образы, менее численные, чем пространственные, несут более насыщенную семантическую нагрузку, поскольку являются «фактом мировоззрения» (Е. С. Яковлева). Отношения со временем у А. Кушнера особые. С одной стороны, время у него имеет физические параметры и соотносится с суточным кругом, где представлены все его фазы: «утро», «день», «полдень», «вечер», полночь». Но «своим» временем для автора стала «ночь», этот образ наиболее употребляемый. В обозначении времен года автор также вполне конкретен – есть у него и «весна», и «лето», и «осень», но «зима», конечно, преобладает: «От зимних нег / Нам нет прохода», «Зимний ветер ему подвывал», «хорошо средь рассыпчатой белой зимы». Поэтому трудно согласиться с мнением А. Барзаха об «атемпоральности» поэзии А. Кушнера, но о «позе вневременного созерцания» [1] в лирике автора следует сказать особо. Достаточно конкретное маркирование линейных отрезков времени у А. Кушнера сочетается с использованием «слов, являющихся обозначением кратчайших единиц онтологического, «первозданного» времени» [16, с. 129]: «мгновение», «миг», «вдруг», «однажды». «Соотнесенность с «качественной» вечностью (модусом истинного бытия)» [16, с. 127] обусловливает их характер «вневременности». В этом же ключе работают и образы «века», «времен», «эпохи»: «Век длится обморок или одно мгновенье?» [7, с. 122]. Связывает эти полюса «ночь – подмога и защита». «Пограничность» и «синкретизм», присущие кушнеровскому пространству, характеризуют и его время. Его «ночь», как и «окно» в пространстве, – точка отсчета в выстраивании отношений лирического субъекта с миром во временных координатах.

Чтобы получить полную картину презентации пространственно-временных реалий картины мира автора, необходим целостный анализ текста. Обратимся к стихотворению «Положиться на Господа Бога…» из сборника «Ночная музыка» (1991).

Л. Петрушевской

Положиться на Господа Бога –
Как бы лечь на морскую волну,
Отдыхая: сильна и полога...
А безверие тянет ко дну?
Или с ним еще легче: не надо
Каждый день беспокоить, просить?
Ах, и верить душа моя рада,
И не верить, и весело жить.
Но когда под обрывом натянут
Синий шелк без морщинки на нем,
И стеной вертикальной обманут
Взгляд, как в комнате с ярким ковром,
И какая-то веточка сбоку,
Как цыганка в цветах, пристает,
Ах, не в Бога я верю, а Богу
Верю, дышит он, блещет, цветет! [8, с. 73]

Стихотворение включено в сборник 1991 года, завершающий анализируемый блок лирики Кушнера 1970–1980-х годов. Название сборника «Ночная музыка» имплицитно включает пограничное время «ночи» в каждый его текст. То есть, «ночь» остается «своим» временем для автора и в конце исследуемого периода

творчества. Текст имеет посвящение, что подтверждает интенцию автора к диалогичности. Стихотворение состоит из двух частей. В первой части представлен диалог, состоящий из двух реплик эксплицированных собеседников, вторая часть – имплицитный диалог лирического субъекта с миром, завершающийся событием его осмысления. Первая фраза принадлежит собеседнику лирического субъекта, повествующему о своем постижении истины. В ней сведены два уровня сознания – «бытовой» и «бытийный»: «Положиться на Господа Бога».

Метафизические законы мира явлены через живую природу с помощью сравнения и метафорических синестетических эпитетов – «морская волна» «сильна и полога», построенных на ассоциативных связях. Понимание онтологических основ мира собеседником лирического «я» находится в эмпирической плоскости. Духовная жизнь априори предполагает действие, деятельность. Отношения человека с Богом – это труд души, и избравший эту дорогу в первую очередь осознает ответственность за свой личный выбор, а не перекладывает ее на «Господа Бога». Общение с Богом «лежа» и «отдыхая» – невозможно. И сравнение «Господа Бога» с «морской волной» оксюморонно по своей природе. Этого может не замечать собеседник лирического субъекта, но авторское сознание фиксирует уязвимые места в его миропонимании, что и побуждает лирическое «я» к собственным поискам ответов на главный бытийный вопрос. Реплика лирического «я» в форме вопроса, семантически тождественная позиции собеседника (находящегося на эмпирическим уровне сознания: «верх» – «морская волна», «низ» – «дно»; пространственные образы составили «усеченную» ценностную «вертикаль»), отражает внутренние сомнения и реферирует сложные в целом отношения субъекта высказывания с Богом. Вопрос обращен к собеседнику, в то время как ответ на него дает сам лирический субъект, принимая его взгляд на мир – «Ах, и верить душа моя рада, / И не верить, и весело жить». Но уход от проблемы никогда не станет путем ее решения. И поэтому авторское сознание требует дальнейших поисков.

В диалоге с «другим» ответ не найден. Поэтому органичной является вторая часть текста, присоединенная союзом «но», сочинительным, что подчеркивает необходимость последующих поисков, и в то же время противительным, фиксирующим неудовлетворенность предыдущим выводом лирического «я». Местоимение «когда», находящееся в инициальной позиции, включает временной контекст. «Понятие «когда» означает осознание того, что существование как материи, так и духа протекает во времени и что само это протекание может быть осмыслено как имеющее фазы, способные разворачиваться или плавно переходить одна в другую» [Цит. по 15, с 397]. Время представлено некоей точкой перехода от одного состояния сознания к другому, что подтверждает пограничность кушнеровской темпоральности. Взгляд лирического героя обращается в мир, и перед его глазами вырисовывается другая «вертикаль», эксплицированная в тексте: неба и земли. Небо представлено перифрастической метафорой – «под обрывом натянут синий шелк без морщинки на нем», подчеркивающий совершенство, непостижимое эмпирическим сознанием. Перифраза основана на ассоциации по сходству, природный объект передан через предмет культуры, что присуще кушнеровскому методу формирования художественного мира в целом. Земной уровень репрезентирован «комнатой» – «своим» пространством кушнеровского

героя. Пространственная горизонталь, природный мир, также воспринимается взглядом «человека культуры» – «стена… с ярким ковром». И здесь наблюдается традиционное для Кушнера объединение локального детализированного топоса «комнаты» и открытого пространства «неба» – безграничного мира природы. Субъект высказывания находится как бы между ними, на месте пересечения временных и пространственных потоков, в «точке судьбы», эксплицированном образом «цыганки», которая «пристает» – человек «обречен» на встречу с Богом. Эта встреча происходит в живой природе, где «какая-то веточка сбоку,/Как цыганка в цветах, пристает». Именно эта «веточка» и подскажет тот ответ, на который не способен был собеседник лирического субъекта: «Ах, не в Бога я верю, а Богу/ Верю».

«Природа, – по мнению Т. Сильман, – один из немногих, конкретно существующих перед нами, видимых и осязаемых символов вечности» [14, с. 89]. Именно она способна вернуть человека к его истокам, потому что природа для человека не «иносфера», это его колыбель, исходная точка, соединяющая время и вечность, приобщающая и к одному, и к другому. В вечности все имеет общую субстанциальную основу. «Бог», который открылся лирическому герою, – «дышит, блещет, цветет». Таким образом, лирический сюжет реализовался духовным постижением субъекта высказывания, которое стало возможным в мире живой природы. Сознание лирического «я» пережило переход от эмпирического уровня познания мира к духовному. В стихотворении зафиксированы не просто пантеистические взгляды героя, а его интенция к религиозному, христианскому миропониманию, где Бог не только свобода, но и ответственность.

Итак, пейзажный дискурс лирики А. Кушнера 1970–1980-х годов репрезентирует следующую картину мира автора. Лирический субъект находится в пограничном «времени» и «пространстве», обусловливающем интенцию к диалогизму на всех уровнях художественного мира. Субъектная структура текстов организована потребностью в собеседнике. Интерсубъектное «я» вступает в диалог не только с другими субъектами речи, но и с миром природы, то есть природа сама может выполнять функцию «ты»-собеседника. Лирическое «я», изначально закрытое миру, постепенно расширяет границы «своего» мира, объединяя природу и культуру. Художественные образы формируются из природного и культурного контекстов в постоянной взаимозаменяемости и отождествляемости.

Библиографические ссылки

1. Барзах А. О терминологичности. Поэзия А.С.Кушнера: 70-е годы, город Ленинград // Постскриптум: Литературный журнал. Под редакцией В.Аллоя, Т.Вольтской и С.Лурье. – Вып. 3 (8). – СПб.: Феникс, 1997. – С.239-266. – http://www.vavilon.ru/metatext/ps8/barzakh2.html.
2. Бек Т. Все дело в ракурсе (Александр Кушнер. Избранное. СПб: “Художественная литература”, 1997) / Татьяна Бек // Дружба народов. – 1998. – № 8. http://magazines.russ.ru/druzhba/1998/8/razval1.html.
3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
4. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.

5. Кушнер А. С. Живая изгородь: Книга стихов / Александр Кушнер. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 144 с.
6. Кушнер А. С. Канва. Из шести книг / Александр Кушнер. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 208 с.
7. Кушнер А. С. Ночная музыка: Книга стихов / Александр Кушнер. – Л.: Лениздат, 1991. – 112 с.
8. Кушнер А. С. Таврический сад: Стихи / Александр Кушнер. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 104с.
9. Лихачев Д.С. Кратчайший путь / Дмитрий Лихачев // http://folioverso.ru/imena/6/10.htm
10. Невзглядова Е. Пятая стихия (О книге стихов А. Кушнера «Таврический сад») / Елена Невзглядова // http://folioverso.ru/imena/6/12.htm
11. Остапенко И.В. Автор в лирике: теоретические аспекты // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 24. – Кам'янець-Подільський: Oium, 2010. – С. 418-429.
12. Остапенко И.В. Картина мира в лирике: теоретические аспекты // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 18 (74). – С. 120-138.
13. Остапенко И.В. Субъектная сфера лирического текста: теоретические аспекты // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 17 (74). – С. 104-118.
14. Сильман Т.И. Заметки о лирике / Тамара Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.
15. Синельникова Л.Н. Местоимение в дискурсе. Научная монография / Л.Н.Синельникова. – Луганск, 2008. – 476 с.
16. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С.Яковлева. – М.: Издательство «Гнозис», 1994. – 344 с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 82

М. Ю. Перзеке

г. Кировоград

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ПОЭТИКЕ «ИНОГО ЦАРСТВА» СКАЗКИ С. АКСАКОВА « АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»

У статті розглядаються традиційні та новаторські тенденції у поетиці «іншого царства» літературної казки С. Аксакова, а також їх значення для втілення жанрової мети твору.

Ключові слова: фольклор, трансформація, літературна казка.

В статье рассматриваются традиционные и новаторские тенденции в поэтике «иного царства» литературной сказки С. Аксакова, а также их значение для воплощения жанровой сверхзадачи произведения.

Ключевые слова: фольклор, трансформація, литературная сказка.

This article runs about the traditional and innovatory tendencys in the pooetics of «other kingdom» in the literary fairytale by S. Aksakov.

Key-words: folklore, transformation, literary tale.

Сказка «Аленький цветочек» – самое «фольклорное» (по выражению Ю. Бегунова) из произведений С. Аксакова – увидела свет как приложение к повести «Детские годы Багрова-внука». Работая над автобиографической прозой, писатель вспомнил и пересказал услышанную в детстве от ключницы Пелагеи сказку об аленьком цветочке, сделав её не только эпизодом повести, но и самостоятельным художественным произведением, одним из лучших образцов литературного извода сказочного жанра. Прочие источники сказки, помимо рассказа

© М. Ю. Перзеке, 2011

ключницы Пелагеи, подробно описываются и анализируются Ю. Бегуновым [3]. Поскольку изучение источников «Аленького цветочка» не входит в задачу настоящей статьи, отметим только, что произведение С. Аксакова – это контаминированная структура, включающая в себя мотивы русского народного творчества, восточных сказок, французского фольклора и французской литературы. Широко и свободно использовав известные у разных народов народнопоэтические мотивы, Аксаков, вместе с тем, создал оригинальное произведение, поэтический мир которого возникает на пересечении фольклорного и авторского мировидения, что неоднократно отмечалось литературоведами. Так Ю. Бегунов указывает, что, несмотря на значительную литературную обработку, придавшую произведению книжный характер, оно сохраняет ряд особенностей, присущих фольклорному произведению. К ним исследователь относит особую сказочную форму повествования, сказочную обрядность, проявляющуюся в устойчивости сказового стиля, в повторямости мотивов, в числовой символике, в приёме наращивания эффекта, в параллелизме образов и мотивов [3, с. 186–187].

С. Машинский наряду с особенностями, присущими фольклорному произведению, подчёркивает особенности индивидуально-авторского мировоззрения, ярко выраженные в «Аленьком цветочке». Так герои аксаковской сказки – не отвлечённые аллегории, а живые человеческие образы со всеми присущими им индивидуальными приметами характера. «Аленький цветочек» проникнут атмосферой подлинной жизни. Фантастический сюжет сказки насыщен реально-бытовыми мотивами и отражает истинные жизненные конфликты. Поведение героев в ней получает почти реалистическую мотивировку. [7, с. 492].

Очень ценными для настоящей работы являются научные изыскания в отношении сказки С. Аксакова, сделанные Л. Дерезой. Рассматривая сказку «Аленький цветочек» как творчески переработанный мировой сюжет «поисков потерянного мужа», исследователь указывает на близость произведения по жанровым признакам к волшебной сказке, констатирует обязательный счастливый финал сказок подобного типа, анализирует особенности композиции, состава героев и функций, символики атрибутов, хронотопа авторской сказки. При анализе волшебного мира аксаковского произведения Л. Дереза отмечает его подробное описание, книжный ориентализм, восточный колорит, сочетание проявления древних мифологических представлений и признаков современности. [5, с. 185–192].

Вполне естественно предположить, что все названные исследователями особенности сказки «Аленький цветочек», хронотоп которой включает в себя как хорошо узнаваемые элементы традиционной фольклорно-сказочной картины мира, так и элементы, порожденные фантазией автора, в полной мере проявляются и в поэтике «иного царства». Вместе с тем, несмотря на достаточно глубокое изучение произведения Аксакова, отдельно проблема традиций и новаторства в поэтике «иного царства» сказки «Аленький цветочек» учёными не рассматривалась, хотя обращение к этим аспектам позволяет увидеть новые смысловые и конструктивные грани произведения, что и предполагается восполнить в настоящей статье. Следует отметить, что особый характер «иного царства» определённым образом предвосхищается автором-сказителем уже в самом начале произведения при

создании сказочной ситуации. Так, описывая типичную сказочную семью – вдового купца и трёх его дочерей – писатель сразу же выделяет меньшую: «собой лучше всех и к нему (отцу – М. П.) ласковее» [1, с. 304]. Сообразна её характеру и необычная просьба – привезти не «золотой венец из каменьев самоцветных», не «тувалет из хрусталю восточного» [1, с. 305], а «аленький цветочек, которого краше не было на белом свете» [1, с. 306]. Её просьба абсурдна с обывательской точки зрения, и чем-то сродни поведению сказочного Иванушки-дурачка, но именно это, казалось бы, нелепое желание принесёт ей в будущем главное сокровище – истинную любовь. Купец отправляется «по своим торговым делам за море, за тридевять земель, в тридевятое царство, в тридесятое государство…» [1, с. 304], но не за богатством как таковым едет герой. Автор указывает, что у него и так «много…дорогих товаров заморских, жемчугу, драгоценых каменьев, золотой и серебряной казны…» [1, с. 304]. По тому, как он азартно и удачливо ведёт торговые дела, добывает подарки для дочерей, видно, что он не простой купец – на нём семантика героя-искателя, для которого «иное царство» – воплощение не «жирного» безделия, а некоего идеала и гармонии. Так и для младшей дочери – любимой, то есть близкой по духу, аленький цветочек – это символ некой сверхценности, не имеющей ничего общего с земными представлениями о богатстве. Такой тип искателя «иного царства» в народной сказке подробно описан Е. Трубецким. Как указывает учёный, подлинная душа сказки в героях, которые «не находят себе удовлетворения даже на высших ступенях житейского благополучия» [10, с. 102]. Именно для них характерно иное, высшее вдохновение, «подъём к чудесному над действительным» [10, с. 102]. Их цель – не достижение сытого безделия, а стремление за Красотой Ненаглядной. Таковы купец и младшая дочь из произведения Аксакова. И здесь можно говорить о продуктивности в сказке литературной народносказочной традиции соответствия определённого типа «иного царства» определённому типу героев. Таким образом, трансформировав характерное для волшебных сказок подобного типа «внутрисемейное» противостояние в противоположные представления о ценностях, автор уже в самом начале сказки задаёт определённые характеристики внутренних качеств героев, которые затем разовьются в противопоставление истинных и ложных ценностей, порядочности и непорядочности, обязательности и необязательности, правды и лжи, внешней и внутренней красоты, что происходит либо при непосредственной активизации «иного царства», либо на его фоне.

Дальние страны, куда отправляется купец, находятся «за морем, за тридевять земель, в тридевятом царстве, в тридесятом государстве», что соответствует традиционным топографическим признакам «иного царства» в народной сказке. Которое, как отмечает В. Пропп, обязательно отделено от родного дома лесом, морем, огненной рекой, пропастью и тому подобными препятствиями [8, с. 281]. Поиски аленького цветочка уводят купца всё дальше и дальше – «по пескам сыпучим, по лесам дремучим» [8, с. 307] – такое скупое описание перемещений героя тоже в духе народной традиции. Но если народная сказка лишь указывает на труднодостижимость «иного царства», то в картине мира литературной сказки писатель особо подчеркивает чужеродность дальних стран – разбойники, внезапно напавшие на купца – иноверцы: «басурманские, турецкие да индейские» [1, с. 307].

Таким образом, традиционные топографические признаки отдалённости и труднодоступности «иного царства» дополняются и усиливаются автором. Тёмный лес, в который бежит купец, спасаясь от разбойников, в отличие от народных сказок описан Аксаковым достаточно подробно. Более того, и лес, и дорога руководят героем, позволяя ему идти только в нужном направлении. Когда он им послушен, то дорога под ногами торная, кусты раздвигаются, деревья расступаются [1, с. 307]. Такое «осмысленное» поведение леса передаёт анимистические представления восточных славян, согласно которым все природные объекты наделены душой, разумом, способностью общаться с человеком. Отсюда единство человека и природы в «ином царстве» сказки С. Аксакова вообще характерное для его творчества. Идя на необыкновенное зарево, купец выходит на широкую поляну, ко дворцу. И место нахождения дворца, и его описание полностью соответствуют традициям волшебной народной сказки: расположение посреди поляны, обилие света, серебра, золота, каменьев самоцветных, музыка из окон, изобилие еды и питья – всё это классические признаки «иного царства», описанные В. Проппом и Е. Трубецким. Но при этом в хронотоп волшебного царства автор вводит и более современные элементы. Так купец во дворце видит фонтаны, кармазинное сукно [1, с. 308], угощается чаем и «кофеем» [1, с. 309]. Ни фонтаны, ни сукно, ни чай, ни, тем более, кофе не могли быть известны праславянам в те времена, когда формировались представления об «ином царстве», это значительно более поздние привнесения. За то они соответствовали народным представлениям о роскоши и богатстве периода создания сказки. С. Аксаков мастерски передаёт даже искажение грамматической нормы – «кофеем». Благодаря этим деталям «иное царство» авторской сказки сближается с современностью, что делает его в глазах читателя более реальным, как и счастье, которое оно сулит. Приближению сказочных событий к читателю способствует и конкретизация времени. Так в отличие от типичной фольклорной формулы «Долго ли, коротко ли…» в «Аленьком цветочке» автором очень точно названы и время скитаний купца, и время пребывания дома младшей дочери, и срок заклятия принца-хозяина «иного царства». Помимо дворца, купец обнаруживает в тридесятом царстве и «сады диковинные». Присутствие садов в «ином царстве» совершенно в духе народной сказочной традиции [8, с. 282]. Как и дворец, сады описаны С. Аксаковым более подробно, чем в сказках народных: плоды спелые, цветы распрекрасные, птицы невиданные [1, с. 309]. Гуляя по садам, герой, наконец, находит искомый аленький цветочек: «на пригорочке зелёном цветёт цветок цвету алого, красоты невиданной и неслыханной…» [1, с. 309]. Его место расположения и необыкновенная красота указывают на то, что это сердце «иного царства», центр и ось мира. Значительность цветка подчеркивается и теми последствиями, которые вызвал поступок купца: « В ту же минуту, безо всяких туч, блеснула молния, и ударил гром, инда земля зашаталася под ногами…» [1,с. 309]. И не случайно за сорванный цветок нельзя откупиться казной [1, с. 310].

Следует заметить, что в волшебных сказках подобного типа магические силы, будучи одним из основных семантических признаков «иного царства», представлены в наиболее разнообразных формах. Не является исключением и «иное царство» сказки С. Аксакова, где безраздельно господствует доброе колдовство. Здесь налицо и невидимые слуги, и волшебный золотой перстень, и чудесные

перемещения купца и его дочери. Вместе с золотым перстнем магия «иного царства» проникает и в условно-реальный мир – во время пира в честь возвращения купца на столе и посуда дорогая, и яства невиданные. Но при этом следует сказать, что мотив волшебства, связанный с «иным царством», существенно переосмысляется автором. В аксаковской сказке главное чудо, преобразующее мир, отнюдь не связано с магией, им является любовь. Несмотря на подробно описанные автором чудеса «иного царства», очевидно, что основная сказочная коллизия разрешается не благодаря магии и волшебству, а благодаря высоким нравственным качествам героев. Отсюда и сверхзадача сказки С. Аксакова «Аленький цветочек» заключается в утверждении любви как всемогущего чуда и подлинного богатства.

Все поступки героев оцениваются автором с позиций народной этики. Проникают в картину мира авторской сказки и мотивы христианства, непосредственно затрагивая и «иное царство». Так и купец, и младшая дочь постоянно крестятся, молятся. Упоминаются крестное родительское благословение и нормы православной этики. Снятие колдовских чар с чудища делается возможным только в результате последовательного проявления христианского милосердия. Несмотря на правомерность замечания В. Проппа о невозможности присутствия этих мотивов в архаических сказках, Е. Трубецкой ещё в 20-е годы прошлого столетия отмечал, что «русские сказочные образы как-то совершенно незаметно и естественно восприняли в себя христианский смысл» [10, с. 114]. Допустим вывод, что христианские образы и представления, органично войдя в фольклорную сказку, находят дальнейшее творческое развитие в авторских произведениях, мотивируя поступки героев литературных сказок и расширяя их жанровый диапазон. Таким образом, сочетание традиционных и новаторских приёмов в поэтике «иного царства» сказки С. Аксакова «Аленький цветочек» обуславливают следующие особенности этой части жанрового хронотопа:

– предварительная характеристика «иного царства», заданная автором-сказителем при создании сказочной ситуации, позволяет говорить о продуктивности народносказочной традиции соответствия определённого типа «иного царства» определённому типу героев в литературном изводе жанра;

– традиционные топографические признаки отдалённости и труднодоступности «иного царства» дополняются и усиливаются указанием на чужеродность и враждебность дальних стран, за которыми уже стоит авторская оценка;

– образ «иного царства» сказки Аксакова отличается от аналогов в фольклорных сказках более подробными описаниями, вплетением деталей современности, конкретизацией сказочного времени, что создаёт впечатление достоверности и делает «иное царство» авторской сказки в глазах читателя более реальным, как и счастье, которое оно сулит;

– переосмысление мотива волшебства, связанного с «иным царством», способствует раскрытию сверхзадачи сказки «Аленький цветочек», которая заключается в утверждении любви как всемогущего чуда и подлинного богатства;

– присутствие в картине мира сказки С. Аксакова христианских образов, представлений и норм православной этики позволяет говорить о дальнейшем развитии в литературных сказках тенденций христианизации, непосредственно распространяющихся и на «иное царство».

Как это становится очевидным, в образе «иного царства» сказки С. Аксакова «Аленький цветочек» традиционные приёмы сказочной поэтики наполняются новым смыслом. Модель «иного царства», наследуемая из фольклорного прообраза, благодаря авторскому переосмыслению, углублению классических семантических признаков, приобретает индивидуальную неповторимость, одновременно сохраняя жанровую узнаваемость и оставаясь главным средством воплощения компенсаторной функции произведения.

Библиографические ссылки

1. Аксаков С. Т. Аленький цветочек / С. Т. Аксаков // За горами, за лесами…Сказки русских писателей первой половины XIX века / [сост.: В. Грихин]. – М.: Просвещение, 1988. – 351с. – С. 304–326.
2. Аникин В. П. Русские писатели и сказка / В. П. Аникин // Сказки русских писателей. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 3–25.
3. Бегунов Ю. К. Источники сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» / Ю. К. Бегунов // Русская литература (Л). – 1983. – №1. – С.179-187. – (Пушкинский дом).
4. Грихин В. А. Народная сказка в творчестве русских писателей первой половины XIX века / В. А. Грихин // За горами, за лесами…Сказки русских писателей первой половины XIX века. – М.: Просвещение,1988. – 351 с. – С. 5–17.
5. Дереза Л. В. Романтизм и русская литературная сказка первой половины XIX века / Л. В. Дереза. – Полтава, 2003. – 250 с.
6. Кошелев В. А. Сто лет семьи Аксаковых / В. А. Кошелев. – Бирск : Изд-во Бирского гос. пед. ин-та, 2005. – 380 с.
7. Машинский С. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество / С. С. Машинский . –М.: Худож. лит-ра, 1973. – 575 с.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп . – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
9. Пропп В. Я. Русская сказка: Собрание трудов / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт,2000. – 512 с.
10. Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Трубецкой // Литературная учёба. – 1990 . – Кн. 2. – С. 100-118.
11. Шустов М. П. Сказочная традиция в русской литературе XIX века : Монография / М. П. Шустов. – Нижний Новгород, 2000. – 243 с.

Надійшла до редколегії 11.05.11

УДК 82.09

Е. Ю. Перинец

г. Днепропетровск

«РОССИЙСКИЙ ТЕКСТ» В РОМАНЕ Н. КЛЮЧАРЁВОЙ «РОССИЯ: ОБЩИЙ ВАГОН»

Розглядається роман сучасної письменниці Н. Ключарьової «Росія: загальний вагон» як своєрідне явище російського постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, «російський текст», «московський текст», «петербургський текст».

Рассматривается роман современной писательницы Н. Ключарёвой «Россия: общий вагон» как своеобразное явление русского постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, «российский текст», «московский текст», «петербургский текст».

© Е. Ю. Перинец, 2011

The article reviews the novel «Russia: common coach» by the modern writer N. Klyucharova as the original phenomenon of Russian postmodernism.

Key-words: postmodernism, «russian text», «moscow text», «petersburg text».

Роман Натальи Ключарёвой «Россия: общий вагон», написанный в 2006 году, представляет своеобразное явление в литературе русского постмодернизма, определенное ответвление современной литературы, основанного на традициях русской классики. Это произведение еще не стало предметом научных исследований, потому что, будучи живым явлением, развивающегося, движущегося литературного процесса, оно лишено того далевого плана, который позволяет осмыслить и понять литературу современного постмодернизма. Научный дискурс об этом произведении представлен в основном небольшими журнальными рецензиями (С. Беляков [2], А. Рудалев [6], В. Пустовая [7]). В этих рецензиях не столько рассматриваются особенности творческой манеры писательницы, поэтики её произведения, мировосприятия, сколько отмечается сам факт появления чего-то иного, нового. При этом каждый рецензент довольно субъективно воспринимает творчество Н. Ключарёвой. Роман Н. Ключарёвой «Россия: общий вагон» упомянут в работе А. Ю. Мережинской «Модели героев в прозе 2000-х годов о современности» [5] в связи с проблемами трансформации, изменении моделей героев в современных прозаических произведениях.

Таким образом, попадая в контекст теоретический размышлений современных исследователей о тенденциях развития литературы постмодернизма рубежа XX – XXI веков, творчество Н. Ключарёвой не стало еще предметом специальных исследований. В данной статье мы попытаемся проанализировать «российский текст» в романе «Россия: общий вагон» и отдельно выявить «московский и петербургский тексты». Само название романа Н. Ключарёвой акцентирует тему Родины. В этом романе реализовано проблемно-тематическое заглавие (если обратиться к классификации названий романов викторианской эпохи, предложенную Н. А. Литовченко [4]), которое обозначает главную проблему произведения и определяет локус описываемых событий: огромные территории современной России станут предметом, основной темой и художественным пространством произведения. Именно образ России, заявленный в названии, представлен автором как некий условный электропоезд, инфернальная электричка: «На Никиту мутными глазами общего вагона взирала его страна» [3, с. 9], «Страна подъезжала к станции Дно, качаясь на рессорах и томительно вытягиваясь вдоль изгибающихся путей. Страна резко затормозила и встала у фонаря» [3, с. 10]. Россия – это люди, которые живут в разных уголках ее необъятных просторов, обитатели этого «общего вагона».

Роман строится на путешествии главного героя Никиты, глазами которого читатель видит все происходящее. Его недолговременные «остановки» и случайные знакомства вводят в повествование новых персонажей с их проблемами и заботами, рисуют жизнь в различных уголках огромной страны. Сюжетообразующим становится мотив странствий, образ странствующего героя, который является одним из ключевых в русской литературе, олицетворением неспокойной, мечущейся России и продолжает традицию романа-путешествия, истоки которого лежат еще в древнерусском жанре хожения. Именно жанровая модель романа-путешествия

помогает создать и передать панораму жизни обычных людей и страны в целом. Читатель вместе с Никитой вовлекается в тяжелую современность 1990-х годов, «моделирующей впечатление развала, заброшенности простого человека, ждущего по советской привычке от государства поддержки или просто справедливости» [5, с. 52]. Путешествие для него – это и его «жизненный путь», даже жизненная позиция, которой будет суждено закончиться уже после смерти в воображаемой поездке по обновленной, радостной и такой дорогой родине. Образ дороги объединяет всех героев, которые встречаются, знакомятся, рассказывают о себе, то есть на определенном отрезке этой дороги их судьбы переплетаются в едином пространстве и времени. На это указывал М. М. Бахтин, который отдельно выделял хронотоп встречи и связанный с ним хронотоп дороги [1]. Дороги, поездки, странствия можно отнести к специфичным характеристикам России, что связано с огромными территориями этой обширной страны. Еще одной приметой «российского текста» является холод, мороз, стужа: «машинист раздраженно посмотрел и сплюнул на вечную мерзлоту» [3, с. 11], «у них в поселке не было тепла» [3, с. 12], «Никита смотрел в лужу. Было холодно» [3, с. 17], «Яся не хотела, чтобы Тремор прыгал с моста, так как было уже холодно» [3, с. 34], «холодало» [3, с. 56]. Все эти знаки, символы уже подсознательно воспринимаются как неотъемлемые элементы России, ее особенные черты.

Особое внимание в романе также уделено описанию Москвы и Петербурга, поэтому, как нам кажется, в структуре «российского текста» можно выделить отдельно «московский и петербургский тексты». Большие и значимые города, имеющие свою историю, «обросшие» мифологемами, преданиями, легендами, приобретают свою определенную и специфическую символику. К таким городам, несомненно, можно отнести Москву и Петербург. Узнаваемые знаки, символы становятся визитной карточкой этих двух столиц России, влияют на восприятие «московского и петербургского текстов». Так, исследователь В. И. Топоров выделяет универсальные субстраты «петербургского текста», а именно, природную и духовно-культурную сферы [8, с. 282, 288]. В романе Н. Ключарёвой легко узнаются явления природы, ставшие приметами Петербурга: «бесконечные белые ночи» [3, с. 47], «мелкий дождь» [3, с. 52], «они приветствовали вставшее над Невой солнце» [3, с. 47]. Из духовно-культурной сферы в произведении постоянно упоминаются Эрмитаж, Невский проспект, Садовая, известные мосты. Все эти творения рук человеческих стали определенными и знаковыми символами Петербурга, формирующие общее представление об этом городе. Как следствие урбанистического уклада жизни автор показывает обратную сторону великолепия и блеска Петербурга: «Они свернули в какую-то подворотню. Прямо под ноги им бросилась жирная крыса, хищно хлестнув хвостом чахоточную питерскую пыль. Во дворе шуршала и шевелилась куча мусора, доходившая до подоконника второго этажа. С неба упал дымящийся окурок» [3, с. 52]. Появляется тема «выморочности», об этом хмуро заявляет Рощин во время начавшейся здесь революции: «Выморочный город, выморочный народ, выморочное время» [3, с. 53]. Еще одной специфичной характеристикой, если обратиться к работе В. И. Топорова, является крайнее положение Петербурга, место на краю света, на распутье [8, с. 282]. Поэтому неслучайно, что революционные действия вспыхивают в «северной

столице», где атмосфера самого города давит и угнетает людей. Подобные настроения перемещаются из Петербурга (из окраины) в Москву (в центр), когда старики-ветераны решают пешком идти в столицу, к президенту, чтобы быть услышанными молодежью и правительством. В произведении «московский текст» также «пронизан» узнаваемыми символами и знаками. Как и Петербург, так и Москва встречает революцию «мелким дождем», «безжизненной свинцовой Москвой-рекой» [3, с. 65]. Специфичные культурные явления столицы упомянуты автором: «внутренности подземки» [3, с. 51], «костры на Красной площади, палатки на Манежной» [3, с. 63], «штурм Государственной думы» [3, с. 65]. Такие знаки формируют образ Москвы, дают возможность выделить отдельно «московский текст».

Таким образом, Москва и Петербург являются в романе средоточием всех важных событий, вовлекаются в самые главные переживания и действия, даже в некоторой степени влияют на происходящее. Эти две столицы России – сакральные, самыми значимые и важные города, которые играли ведущую и часто судьбоносную роль в русской истории. Поэтому обращение Н. Ключарёвой к темам Москвы и Петербурга оказывается неслучайным: именно здесь рождается и происходит революция как один из путей выхода, по мнению писательницы, из сложившегося социального, культурного кризиса, как способ преобразования существующей несправедливости. «Московский», «петербургский», а, шире, «российский текст» создает панораму русской жизни, показывает злободневные проблемы современности, где рождается настоящий героический характер в образе Никиты. А это позволяет говорить о появлении новых тенденций в русской литературе рубежа тысячелетий и дает возможность обозначить новые векторы поисков выхода из кризиса постмодернистской литературы, дает надежду на возвращение к этическим и эстетическим нормам классической литературы.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.
2. Беляков С. Правда, увиденная своими глазами / С. Беляков // Новый мир. – 2008. – № 1. – С. 159–171.
3. Ключарёва Н. Россия: общий вагон / Н. Ключарёва // Новый мир. – 2006. – № 1. – С. 9–72
4. Литовченко Н. А. Поетика назви вікторіанського роману. Автореферат / Н. А. Литовченко. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
5. Мережинская А. Ю. Модели героев в прозе 2000-х годов о современности / А. Ю. Мережинская // Русская литература. Исследования: Сб. научных трудов. – К., 2006. – Вып. 10. – С. 47–61.
6. Пустовая В. Скифия в серебре. «Русский проект» в современной прозе / В. Пустовая // Новый Мир. – 2007.– № 1. – С. 168–188.
7. Рудалев А. Хождение в народ: за и против / А. Рудалев // Октябрь. – 2008. – № 4. – С. 175–179.
8. Топоров В. И. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В. И. Топоров // Топоров В. И. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 259–320.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 82.09

А. А. Плотникова
г. Луганск

СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРНЕТ-ПОЛЬЗОВАТЕЛИ ОБ АЛЕКСАНДРЕ НИКОЛАЕВИЧЕ ВЕРТИНСКОМ

Аналізуються інформаційні ресурси, що надають інформацію про життя і творчість О. М. Вертинськог. Ключові слова: інтернет-користувач, О. М. Вертинський, блог, сайт, виконання, жанр, творчість.

Анализируются информационные ресурсы, предоставляющие информацию о жизни и творчестве А. Н. Вертинского.

Ключевые слова: интернет-пользователь, А. Н. Вертинский, блог, сайт, исполнение, жанр, творчество.

In this article the author conducts a detailed analysis of information resources that provide information about the life and work of A. N. Vertinsky.

Keywords: Internet user, A. N. Vertinsky, blog, website, performance, style and creativity.

Двадцать первый век привнес коррективы в восприятие информации и формирование социокультурного пространства. Интернет выходит на первый план в передаче разнообразного материала, постепенно вытесняя книги, журналы и собственно живое общение. Поэтому, проведя анализ интернет-ресурсов, мы можем проанализировать отношение современной аудитории к тому или иному явлению, образу, автору и отдельно взятому произведению. Мы знакомы с отношением критиков и современников к творчеству Александра Николаевича Вертинского, которое изложено в трудах исследователей, воспоминаниях современников и аналитических статьях известных авторов (Б. Савченко, А. Бардарым, А. Макаров). Однако развитие интернет-технологий впервые предоставляет возможность выяснить мнение современного читателя и проанализировать, что в творческом и жизненном пути артиста наиболее интересно в наши дни. Таким образом, данная статья посвящена изучению и анализу информации об Александре Николаевиче Вертинском, распространяемой в Сети, а также комментариев современной аудитории. В первую очередь необходимо отметить, что в Интернете существует официальный сайт, посвященный творчеству поэта: http://avertinsky.narod.ru/index.html. На нем читатель может ознакомиться с биографией, творчеством, перепиской актера и статьями о его творчестве. Однако сайт не предоставляет возможности оставлять комментарии, то есть он создан с ознакомительной целью. Творчество артиста представлено в рамках других сайтов, в зависимости от их тематики. Так, например, песенное творчество мы можем видеть на страницах следующих сайтов:

- http://privet.ru/community/1917-1990
- http://www.retroportal.ru/retroportal_34.shtml
- http://aquarium.lipetsk.ru/MESTA/mp3/aquarium.ru-albums/vertinskiy.htm
- http://musicmp3.spb.ru/artist/aleksandr_vertinskii.html

Здесь помещены песни как в исполнении автора, так и других исполнителей. В рамках анализа отзывов слушателей о песнях А. Н. Вертинского было выявлено, что слушатель воспринимает артиста в большинстве своем как певца, обращает

© А. А. Плотникова, 2011

внимание на его голос и интонирование, поэтому и оценивается он как певец, а не как актер. Современники, а также исследователи творчества поэта немаловажную роль отводят жестикуляции, манере поведения на сцене, а о качествах певца практически не отзываются положительно, указывая на уникальность его интонирования. Современный слушатель лишен возможности судить о жестикуляции и сценическом образе, ведь записей выступлений артиста не сохранилось, поэтому мы можем видеть лишь отзывы о нем как об исполнителе. Так, мы встречаем следующие комментарии на сайте http://www.liveinternet.ru/community/1144932/profile/: Shadow_of_Theatre: «…он ТАК ее поет... нет почти ни одного голоса, который был бы моему сердцу так дорог, как голос Вертинского. Его голос и его картавость» [См.: 9]. Так сложилось, что в большинстве своем критиками Вертинский воспринимался как актёр – исполнитель – поэт, сейчас же эта тенденция изменилась, и мы видим иную линию: поэт – исполнитель – актер. Нужно сказать, что мы не можем определить точно возрастную категорию интернет-пользователей, но, судя по комментариям, это люди 20–25 лет. Они видят в Александре Николаевиче талантливого певца, голос которого завораживает и покоряет сердца, поэтому и возникает популярнейшая дискуссия о так называемых «перепевках» практически на каждом форуме и блоге.

Выделяют следующих артистов, которые в той или иной мере удовлетворяют вкусы нынешнего слушателя: Андрей Межулис, Дмитрий Ряхин, Сергей Федотов, Олег Погудин, Елена Камбурова, Евгения Смольянинова, Ирина Богушевская, Татьяна Кабанова и Борис Гребенщиков. Однако мнения читателей разделились, общим во всех отзывах является то, что Вертинский канонизируется как исполнитель, и последователи не могут достичь его уровня исполнения, так как интимность и исповедальность ими не передается. Особой критике подвергаются работы Бориса Гребенщикова, которому посвящено наибольшее количество негативных отзывов, его обвиняют в подражательстве и ложном самовыражении за счет творчества великого поэта. На страницах блога мы читаем: «Я с Вами полностью согласна. Назвала творчество А. Вертинского “городским романсом” потому что обычно так в статьях называют. Сама я дать название (определение) его творчеству (жанру) не берусь. Но, то, что это неповторимо, сомнения не вызывает. А Гребенщикову, дай бог, выразить себя в своих песнях. А песни Вертинского, по моему мнению, лучше него самого всё равно никому не спеть. Это ведь авторское, прочувствованное...» [См.: 8]. То есть в восприятии современного читателя закрепилось понятие о Вертинском как о гениальном исполнителе, который способен изменить не только настроение, но и мировоззрение и мировосприятие слушателя. Привлекает внимание тот факт, что имя поэта и его творчество неизменно ассоциируется с богемной жизнью, а любовь к его творчеству трактуется как некая принадлежность к этой богемности.

Конечно, отзывы пользователей исключительно субъективны, и этим они вызывают интерес для исследователей, поскольку не обременены канонизированными мнениями известных критиков. Так, пользователь Светлана Михайлова пишет: «Я лично воспринимаю песни А. Н. только в его исполнении. Не буду говорить, что кто-то плохо спел, кто-то хорошо, просто это уже для меня не Вертинский... Неуловимая прелесть теряется...» [См.: 7]. В восприятии

современного интернет-пользователя А. Н. Вертинский все-таки остается единственным «законным» исполнителем собственных песен. «Мне кажется, что термин “перепевка” здесь не очень подходит. Вертинского ПОЮТ. Хорошо или плохо: это на их совести. Просто эти песни живут, как и любая классика, сами по себе. У нас ведь нет оригинальных записей Моцарта и пр. Вовсе не обязательно сравнивать с оригиналом. Он уникален, совершенен – в этом не может быть сомнения. Конечно, лучше него самого никто не споёт. А из того, что я слышал: БГ акцентирует не всегда то, что надо. Пафоса у него многовато. Погудин поёт прекрасно, но мог бы получше тексты выучить, а то порой бессмысленные строчки получаются. “Глебуню” не слышал, но он у меня не слишком ассоциируется с Вертинским. Но, значит, не могут не петь. Это в любом случае не коммерция, но зов души. У всех свой Вертинский, просто кто-то может его выразить в творчестве, а кто-то переживает в душе. Но если поют – то не всё потеряно для нашей культуры» [см.: 7]. Нельзя приуменьшать роль «перепевок» Вертинского, ведь было верно подмечено, что они продлевают жизнь его творчеству, распространяют его в обществе. Делают вечным. Поскольку они вызывают реакцию слушателей, заставляют задуматься, сравнить, проанализировать. Ведь любое исполнение приводит к сравнению с оригиналом, хотя в данном случае оригинал по оценкам во многом превосходит уровень современных исполнителей. Примечательно, что Александра Вертинского воспринимают как барда. Aneshka: «Гениальный поэт, бард своего времени, великолепный актер, и очень сильный человек. Я не зря назвал его бардом, он всё время исполнял свои произведения, гениальные, как и он сам, покланяюсь перед творчеством Александра Вертинского, очень люблю его стихи и песни» [См.: 8]. Это особенность современного периода, только в наше время его стали воспринимать как барда, ведь в ранних трудах критиков он характеризуется как актер, исполнитель, а слово «бард» по отношению к Вертинскому стало использоваться в рамках современной терминологии.

Говоря о жанре, современные пользователи практически не пользуются определением «ариэтки», а в широкое употребление в блогах и сообществах входит понятие «городской романс»: «Вертинский – это Эпоха: кому-то может нравиться, кому-то – нет, но от неё никуда не деться. У него, если так можно выразиться, был не голос, а интонация, неповторимая интонация. И вот эта интонация в течение большого периода времени оказывала влияние на развитие песенного жанра “городского романса”, но и здесь нельзя увидеть общее мнение SLM: “Вертинский – это не просто Эпоха. Это Век”. Я совершенно не уверен, что Вертинский – это городской романс. Это, на мой взгляд – другое. Это совершенно особый жанр – ВЕРТИНСКИЙ. Это и потрясающий вкус и ощущение каждого слова. И не побоюсь сказать – гражданская позиция. Вот сравните песни Вертинского в его собственном исполнении – часто в весьма неважном качестве с недавним альбомом Бориса Гребенщикова, исполняющего эти же песни. В первом случае – магия и чародейство души. Во втором – самовыражение (весьма для меня сомнительное). Вертинский каждую фразу прочувствовал, спел так, что никаких сомнений не остаётся в искренности каждого звука» [См.: 8]. В современном восприятии Александр Вертинский символизирует собой эпоху ушедшего декаданса и далекой загадочной

жизни, все-таки для современного пользователя знание его творчества в чем-то является признаком стиля.

Поскольку фильмов с участием А. Н. Вертинского немного, то современные пользователи воспринимают его как великого поэта. «С творчеством познакомилась совершенно глупым образом. Я как-то нашла обоики на рабочий стол – “Сколько вычурных поз”, там был этот стих и коллаж из его фотографий. Все наверное знают это:). Только там не особо понятно было, что написано... ну я там что-то более менее разобрала, и решила узнать, что же это за Вертинский такой.:) Майн готт... А когда прочитала пару его стихов, не описать, что творилось на душе. Я помню, как слушала “Лунный свет” Дебюсси и читала “Джимми” и “Безноженку”. И плакала... С тех пор считаю его своим любимым поэтом» [См.: 9]. Хотя современники поэта считали его стихи простыми, а зачастую и тривиальными, сейчас для читателя основным критерием является искренность и близость, которой в полной мере обладают произведения Вертинского. Именно этот фактор является главенствующим в отзывах о поэтическом творчестве замечательного художника.

Вокруг личности артиста также ведется масса дискуссий. Любопытно, что пользователи обращаются к нему с искренней любовью и восхищаются им как личностью. Особо эта тенденция прослеживается в сообществах социальных сетей: http://vkontakte.ru/feed?section=friends#/club130713, где пользователи оставляют исключительно положительные отзывы о поэте как о человеке с большой буквы, семьянине и верном друге. Многие читатели обращают особое внимание на воспоминания Л. Вертинской, изложенные в ее книге «Синяя птица любви». Это произведение очень популярно, поскольку позволяет проникнуться атмосферой мира Вертинского. Особой актуальностью пользуются обсуждения постановок, посвященных творчеству и жизненному пути Вертинского. AbsinthApril: «…из того, что я смотрела о Вертинском “Жёлтое танго” лучшее. Хотя “Ракель Меллер. Прощальный ужин” я тоже очень люблю, но к ужину немного предвзятое отношение, ибо там Глеб Рудольфович» [См.: 4]. black_koroleva: «Ничего, сейчас какая-то тенденция пошла на создание концертов и спектаклей по Александру Николаевичу» [См.: 4].

Общее мнение о А. Н. Вертинском как о творческой личности наиболее полно изложено в следующих высказываниях: «Это был настоящий Творец, сочетавший в себе поэта, композитора, певца, киноактера. В его песнях бездна глубоких чувств, его творчество охватывает все – и лирику, и гражданскую сферу» [См.: 8]. Дмитрий Михайлович Меркулов: «Вертинский – феномен однозначно уникальный. Продукт эпохи, в которой он жил, переживал. Он создал мир вокруг себя. Очень трудно переосознать творчество Вертинского, перепеть его песни, никому пока это не удалось да и вряд ли удастся. Подражать А. Н. бесполезно! Это невозможно. Все равно что перерисовывать полотна Серова или Ге. Не то получится. Найти в его творчестве что-то свое и спеть об этом тоже пока никому не удалось (по моему мнению). Слишком уж далеко это от истины. Но то, что его песни волнуют, очень радует, ведь главный плюс перепевок – это то, что люди, послушав, например БГ, задумаются о том, кто же такой Вертинский. А потом послушают оригинал. Так трудно в наше “форматное” время услышать живого АН в средствах массовой

информации. Поэтому стоит выразить огромную благодарность, всем тем, кто это поет и будет петь песни “печального пьеро серебряного века”» [См.: 7].

Таким образом, проанализировав интернет-ресурсы, посвященные жизни и творчеству Александра Николаевича Вертинского, и ознакомившись с отзывами современных интернет-пользователей, мы пришли к следующим выводам. А. Вертинский воспринимается в первую очередь как поэт и исполнитель, а затем уже как артист, в отличие от общепринятых прежде канонов. В сравнении с другими певцами, исполняющими его произведения, неизменно подчеркивается индивидуальность стиля артиста, а так же его «недосягаемость». В первую очередь он талантливый певец, а только затем актер. Хотя мнения пользователей иногда диаметрально противоположны. Существует одно общее мнение, что в рамках современной культуры «Вертинский» становится маркой, «использование» которой приносит успех и популярность. Этим и объясняется феноменальная популярность современных театров в стиле неодекаданс, а так же постановок, основанных на образе или «сценической маске» артиста. Вертинский воспринимается как личность, обладающая магнетизмом и эпатажностью. Современные пользователи стараются достичь того культурного уровня, который ассоциируется с именем и творчеством артиста. Однако необходимо отметить, что, несмотря на возросшую популярность личности А. Вертинского, аудитория его интернет-читателей не так уж и велика, поскольку, по сравнению с популярностью других авторов, отмеченных в исследовании, сообщества и сайты о нем количественно уступают. Однако исходя из литературного языка, используемого в комментариях, и глубины анализа, можно говорить культурном уровне почитателей таланта артиста. О его роли в современном обществе было интересно подмечено пользователем Irina Borovaya: «Думаю, в наше время, когда интерес к подобному творчеству спал, просто необходимо приучать людей слушать хорошую музыку с осмысленными текстами. Творчество Вертинского все же не дает покоя многим современным исполнителям (Хоронько оркестр, Жанна Бичевская, Глеб Самойлов и Александр Ф. Скляр…), и это радует!!! :)))» [См.: 7]. Безусловно, открытие А. Н. Вертинского современниками только начинается. Однако радует то, что количество приверженцев неизменно растет.

Библиографические ссылки

1. http://avertinsky.narod.ru/pages/albums.htm.
2. http://blog.i.ua/community/1951/357790.
3. http://blog.meta.ua/~kotanna/posts/i284163/#1.
4. http://blogs.privet.ru/community/sashaVert.
5. http://gendelev.wordpress.com/вертинский-1.
6. http://ru-ru.connect.facebook.com/pages/Александр-Вертинский/154242414613353?v=wall&viewas=0.
7. http://vkontakte.ru/feed?section=friends#/club130713.
8. http://www.baku.ru/frmpst-view.php?all=1&frmpst_id=5096418&pg=1.
9. http://www.liveinternet.ru/community/1144932/profile.

Надійшла до редколегії 25.04.11

УДК 882

Д. А. Погорелова
г. Луганск

РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ В ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА

Розглядається концепція романтичного двоємир'я, спроектована на прозу Набокова, проводяться інтертекстуальні зв'язки з романтичними текстами.

Ключові слова: Набоков, романтизм, романтичний герой, двоємир'я, романтична іронія, ідеал, дійсність, інтертекст.

Рассматривается концепция романтического двоемирия, спроецированная на прозу Набокова, проводятся интертекстуальные связи с романтическими текстами.

Ключевые слова: Набоков, романтизм, романтический герой, двоемирие, романтическая ирония, идеал, действительность, интертекст.

The concept of romantic dual-world, applied to the prose of Nabokov, is studied in the article, the intertextual connections with romantic texts are provided.

Keywords: Nabokov, romanticism, romantic hero, dual-world, romantic irony, the ideal, reality, intertext.

Романтическое мироощущение с его осознанием хаоса действительности, ее враждебности человеку, ее несостоятельности было близко и двадцатому веку, и двадцать первому. Мир, утративший Бога, постоянно переживающий трагизм личности в отчужденной среде, запутавшийся в экзистенциалистских тенденциях, воспринимается так же двойственно – как реальность и иллюзия, действительность и мечта, причем возрождение искусства и попытка художественного освоения и осмысления мира становится средством преодоления этой двойственности. Вопрос о связях Набокова с романтической литературной традицией недостаточно изучен исследователями (как отечественными, так и зарубежными). Так, И. Есаулов называет феномен Набокова «феноменом неоромантического сознания», указывает, что «резкий индивидуализм ego странным образом порождает как раз абсолютный, нетворческий повтор, зеркальное удвоение», а «многочисленные двойники набоковского мира наследуют именно «двойничеству» романтиков» [4]. П. Бицилли указывает на традиционные романтические темы «жизнь есть сон» и тему «человека-узника», которые разрабатываются Набоковым с особой последовательностью. На исследование этих тем в набоковском творчестве обращает пристальное внимание Н. Карпов в своей работе «Приглашение на казнь» и тюремная литература эпохи романтизма» развивает идею о том, что в романе «Приглашение на казнь» существует мотивно-повествовательный пласт, который отсылает читателя к творчеству художников романтической эпохи. С. Козлова также указывает на присутствие пласта романтических мотивов в романе; по ее мнению, один из ведущих повествовательных пластов «Приглашения на казнь» пародирует штампы романтической литературы. Идея присутствия романтических мотивов в творчестве Набокова также отмечается в работах В. Линецкого «"Анти-Бахтин" – лучшая книга о Владимире Набокове», Н. Семеновой «"Жизнь-ландшафт-странствие" в новелле Вл. Набокова "Облако, озеро, башня"», в сборнике «The Garland Companion to Vladimir Nabokov», комментариях О. Дарка. Проблема взаимоотношений писателя с романтическими идеями целостно не рассматривалась.

© Д. А. Погорелова, 2011

Цель данной статьи – спроецировать основные каноны романтизма и, в частности, концепцию романтического двоемирия, на прозу Набокова, а также провести интертекстуальные связи с некоторыми романтическими текстами.

Поэтика романтизма характеризуется «как поэтика романизации и развоплощения – раскрытия бесконечного в конечном, становящегося в готовом, необыкновенного и таинственного в обыкновенном, непостижимого в известном и понятном» [9, с. 220]. Н. Рымарь указывает на основы теории романтиков: на знаково-символические и метафорические формы реализации бесконечного, поиск которых выражается в поэтических экспериментах, ориентации на необычное, удивительное, часто фантастическое и таинственное, «непонятное»: странные характеры, загадочные обстоятельства, недосказанность, неопределенность, двоемирие [9, с. 220]. В центре философии романтизма стоит конфликт между высоким идеалом, носителем которого является творческая личность, и действительностью, с которой эта личность сталкивается. Важнейшим принципом поэтики романтизма является принцип иронии. Реальность никогда не обретает совершенства, будучи завершенной и оформленной, она ярко демонстрирует свою ограниченность. Ирония выявляет это противоречие, тем самым автор смеется над собой, иронически преломляет свое высказывание. Неразрешимость подобного противоречия порождает романтическое двоемирие. Большинство произведений Набокова имеет в своей основе несоответствие действительности идеалу, во многих конфликт строится на попытке воплотить мечту в жизнь и конечном разочаровании. Герои Набокова – неисправимые романтики, которые всегда рискуют в своем стремлении достичь идеала, ставя на кон собственную реальность.

Образ Машеньки из одноименного романа подпитывает серую берлинскую жизнь Ганина. Раздвоение реальности в романе связано в первую очередь с существованием многих героев романа как бы в двух измерениях: с одной стороны, все они вынуждены мириться с берлинской действительностью, добиваться визы в Париж или искать «ангажемент» по месту, то есть смотреть в будущее и строить дальнейшие планы, а с другой – в их сердцах еще очень живо воспоминание о России, оставленной ими. Только воспоминания способны дать им силы для дальнейшей жизни, только бесконечные, бессмысленные разговоры о далекой России способны пробудить в них отблески человеческих чувств. Пренебрежение Алферова к их общей Родине плюс мысль о том, что Алферов, самый ничтожный и пошлый изо всех обитателей пансиона, является мужем Машеньки, которую он «трогал», отталкивает и ожесточает Ганина, еще более заставляет его углубиться в воспоминания. «Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России, переживал воспоминанье свое, как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья, которое развертывалось постепенно… Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо «интенсивнее» – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени» [6, с. 85]. И только когда воспоминание Ганина исчерпывается, когда он осознает, что напитался им, полностью пережил все дорогие сердцу мгновения, проведенные в России, – так же остро он понимает, что более не нуждается в Родине, которая предстает вдали теплой громадой, что та Машенька, которая вышла замуж за Алферова – чужая и новая, ничуть не похожая на девчонку с черным бантом, похожим на бабочку. Добравшись до вокзала, Ганин

окончательно осознает, что все главное – в недосказанности, непройденности, непрожитости: «Он ощутил пронзительно и ясно, как далеко от него теплая громада родины и та Машенька, которую он полюбил навсегда» [6, с. 118]. И Ганин, в отличие от Гумберта, получив в карман ключ с тяжелым ореховым привеском, делает, может быть, правильный шаг и покидает в ту же минуту «город, страну, планету».

В романе «Король, дама, валет» также существует две реальности, причем одна из них – это мечта, которая начинает воплощаться в жизнь, потому что в нее безумно верят. Марта и Франц, задумавшие убить «короля», давно разговаривают о Драйере как о мертвом. «– Ах, ты о моем покойнике... – лениво сказала Марта, покачиваясь на его коленях… – Покойник...– усмехнулся Франц, –...покойник... – Ты его ясно помнишь? – пробормотала Марта, почесывая нос об его плечо. – Приблизительно. А ты? – Я тоже. Это было так давно...» [6, с. 232]. Желания Марты двойственны: они с Францем вслух называют друг друга мужем и женой («– Мое счастье, мое счастье... – сказала она. – Мой милый муж. Я никогда не думала, что могут быть такие браки, как наш...»), но Марту передергивает от страха, когда она представляет себя настоящей женой своего «валета»: «С ужасом она почувствовала, что вот этот нежный бедняк действительно ее муж... Заштопанные чулки, два скромных платья… малиново-бурые от стирки и стряпни руки... ей сделалось так страшно, что она ногтями впилась в его кисть» [6, с. 203]. Драйер поглощен идеей создания живых манекенов, однако разочаровывается в проекте, когда осознает реальность его исполнения, то есть реализацию и осуществление мечты. Заранее он предупреждает изобретателя: «Вы же мне предлагаете сразу что-то практическое, фабричное производство, воплощение, – и так далее. Экая важность, – воплощение. Верить в мечту – я обязан, но верить в воплощение мечты…» [6, с. 188]. По справедливому мнению Драйера, мечта не может быть реализована, воплощена в действительность, и как только он видит движущийся манекен, он осознает обманчивость такого идеала, который возможен в действительности.

Читая роман «Отчаяние» читатель понимает, что идея Германа найти своего двойника – его мечта, в которой он по мере приближения ее реализации, начинает разочаровываться. Когда он и его «двойник» находятся в одной комнате, Германа терзает сомнение, он колеблется, предчувствуя, что еще может уйти, выйти из игры с мечтой, им самим затеянной: «Щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте… Какая новая и прекрасная мысль, – воспользоваться советом судьбы, и вот сейчас, сию минуту, уйти из этой комнаты, навсегда покинуть, навсегда забыть моего двойника, да может быть он и вовсе непохож на меня…» [7, с. 456]. Закончив свою книгу и размышляя над названием, Герман читает заметку, в которой речь идет о совершенном им промахе – забытой в автомобиле трости. Воплощение его мечты, так тщательно, как ему казалось, сработанное преступление перестает быть идеальным, «ведь все было построено именно на невозможности промаха» [7, с. 522]. Осознав пропасть между идеалом и грубо сработанной, обличенной «чернью» действительностью, Герману ничего не остается, как вывести на первой странице своего романа заглавие «Отчаяние».

Трагедия Гумберта, героя романа «Лолита», выражена в безуспешной «попытке удержать мелькнувшую красоту» [7, с. 260]. Интуиция также подсказывает герою

опасность приближения к мечте: «Но где-то по ту сторону беснующегося счастья совещались растерянные тени – и как я жалею, что им не внял!» [5, с. 125]. Гумберт сам объясняет природу своего «извращения» тем, что совершенство «волшебной красоты девочек» способно заполнить «пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается, всем тем, что таится в дивных красках несбыточных бездн» [5, с. 270]. Сама структура романа «Лолита» представляет разделение жизни на мечту и действительность. До тех пор, пока Гумберт только мечтает дотронуться до своей падчерицы, получая удовольствие лишь от ее созерцания и собственных мыслей, он еще удерживается на поверхности своего раздвоенного сознания. Стоит же ему воплотить свою мечту в жизнь, узнать, что настоящая Лолита из плоти и крови не совпадает с придуманным образом нимфетки, как жизнь Гумберта (не говоря уже о жизни девочки) превращается в ад. В этом аду, в «обособленном мире абсолютного зла», Гумберт вынужден теперь играть только одну роль – роль похитителя, соблазнителя, извращенца, подгоняя свою жертву под отведенную ей роль демона в обличье маленькой девочки. Нежность, привязанность, любовь, переполняющие его существо, не вписываются в рамки этой роли. Находясь рядом с Лолитой, несовершенной, избалованной, психологически надломленной, Гумберт продолжает искать идеал, примеряя его к девочке. Потеряв ее и вновь найдя в убогой хижине, беременную, еще более несовершенную, ему давно не принадлежащую, он пытается снова коснуться своей мечты – и, снова потерпев поражение, ретируется окончательно.

Преодоление разрыва между идеалом и действительностью возможно в искусстве. Искусство выступает как некий абсолют, предмет рефлексии сознательного начала и его единства с бессознательным. Поэтому искусство не просто отражает внешнюю действительность, но обладает той автономией по отношению к ней, которая позволяет творческому воображению творить подобно природе, создавать формы, раскрывающие более глубокое содержание действительности. Творчество, эстетическая деятельность, искусство являются центральными понятиями всех произведений Набокова, основополагающими началами мировоззрения писателя. Большинство героев стремятся к творчеству и к созиданию, искусство является для них высшим средством постижения действительности, единственной возможностью преодолеть грань между реальностью и вечно недостижимой мечтой.

Писателем, создающим книгу собственной судьбы, предстает перед нами Цинциннат Ц. из «Приглашения на казнь», не имеющий «никаких, никаких желаний, кроме желания высказаться – всей мировой немоте назло» [8, с. 99]. Его отчаянное желание писать, созидать удерживает его от отчаяния, не дает ему сойти с ума. «Сохраните эти листы, – умоляет узник, неведомо к кому обращаясь, – Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя» [8, с. 167]. Цель Цинцинната – заставить своего читателя прозреть, «залиться слезами счастья», стать «как первое утро в незнакомой стране». Удивленный тем, что Цинциннат все еще надеется на спасение и даже знает, кто сможет стать его спасителем, м-сье Пьер пытается узнать, о ком идет речь, и получает ответ: «Воображение».

Став создателем и героем художественного произведения, Гумберт становится частью мира искусства, и именно эта принадлежность к прекрасному, к высшей

сфере, дает ему надежду на спасение. Это «единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» – восклицает герой в конце книги [5, с. 317].

Лужина зачастую путают с музыкантом, ведь его виртуозная игра в шахматы – это также искусство. Когда Лужину впервые показывают шахматы на званом вечере, скрипач, закрывая ящик с фигурами, восклицает: «Комбинации, как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы» [6, с. 326]. Впоследствии Лужин также научится слышать ходы; решающая партия с Турати подана как исполнение игроками музыкальной композиции: «Сперва шло тихо, тихо, словно скрипки под сурдинку… Затем, ни с того, ни с сего, нежно запела струна. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию. Но сразу и у Лужина тихохонько наметилась какая-то мелодия. На мгновение протрепетали таинственные возможности, и потом опять – тишина…» [6, с. 387–388].

Особое внимание романтики уделяют индивидуальности, душе как сгустку желаний, страстей, мыслей. Романтики типологизируют созданных ими героев по критерию их приближенности к идеалу. Характерная черта романтической литературы – противопоставление поэта черни, героя – толпе, индивидуума – обществу. Ганин, погрузившийся в мир своих воспоминаний и переставший адекватно воспринимать берлинское настоящее, вздрагивает, когда люди начинают говорить о предмете его мыслей: «...Он не подумал о том, что эти люди, тени его изгнаннического сна, будут говорить о настоящей его жизни, – о Машеньке» [6, с. 83]. Если в своей эмигрантской жизни Лев становится просто тенью, его «поднятое кверху лицо и хлопавшие руки исчезли в сером круговороте других фигур», то в мире, заново им проживаемом, он – главный герой, способный на романтические поступки, непохожий на остальных.

Мотивы одиночества становятся ведущими для Цинцинната именно потому, что с каждой минутой герой осознает разницу между собой и своими «тюремщиками, каковыми в сущности были все». «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми», – понимает герой, наблюдая, как его тюремщик «поет хором», видя ловкие пародии, которые ему подсовывают вместо настоящих людей. Осознание собственной исключительности, непохожести на окружающих его кукол, привидений, противопоставление себя – им, позволяет ему выживать: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека» [8, с. 74].

Герой романтизма – личность неоднозначная, противоречивая, в душе его царит хаос, неразделимый на добро и зло. В романтической литературе конфликт возникает уже не на почве противостояния героя и антигероя; антигерой перемещается во внутренний мир самого героя, становится частью его темной стороны. Конфликт в романтической литературе зачастую строится на противостоянии героя и его негатива, отсюда и проистекает обреченность личности на одиночество, разобщенность человека с самим собой, невозможность нащупать грань между собственным «я» и демоническим «двойником».

И. Есаулов отмечает, что поэтика Набокова «во многом коренится на противопоставлении «Я» и «не-Я», уходящем, в конечном итоге, к романтическому противопоставлению героя и толпы» [4]. Эта философия Фихте обыгрывается

героем «Отчаяния»: «Шли, так и сяк скрещиваясь, отпечатки неведомых строк, – иррациональный почерк, минус-почерк, – что всегда напоминает мне зеркало, – минус на минус дает плюс. Мне пришло в голову, что и Феликс некий минус я, – изумительной важности мысль, которую я напрасно, напрасно до конца не продумал» [7, с. 468].

Помимо общей симметрии в построении сюжета и образах героев, для Набокова характерна тема раздвоения личности. Раздвоение внутренних побуждений Цинцинната – между пробуждением от «швали кошмаров», в которой он пребывает, и страха расстаться с «тесными пеленами», к которым так привыкла его душа – приводит к возникновению его собственного двойника, и двойник этот – призрак, «сопровождающий каждого из нас… делающий то, чего в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» [8, с. 56]. Более смелый и независимый двойник проверит мир на его неправдоподобие и бутафорию («Цинциннат взял одну из этих слез и попробовал на вкус: не соленая и не солодкая, – просто капля комнатной воды. Цинциннат не сделал этого» [8, с. 170]), выскажет тюремщикам и палачам, что он думает о них и обо всей той комедии, которую они его заставляют играть («Всего этого Цинциннат на самом деле не говорил, он молча переобувался» [8, с. 179]). Окончательное же раздвоение происходит в момент казни, когда «один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета – и с неиспытанной дотоле ясностью… привстал и осмотрелся» [8, с. 186]. Двойник появляется у Ганина, который никак не может найти в себе силы и отказать своей любовнице Людмиле: «Хотелось заломить руки, так, чтобы сладко и тоскливо хрустнули хрящи, и спокойно сказать ей: “Убирайся-ка, матушка, прощай”. Вместо этого он улыбался, склонялся к ней» [6, с. 52]. Лужин, утомленный шахматами, представляет себя как двух разных людей: «Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником. Но что было еще хуже, – он после каждого турнирного сеанса все с большим и большим трудом вылезал из мира шахматных представлений, так что и днем намечалось неприятное раздвоение» [6, с. 380]. Раздвоение, двоемирие неизбежно порождают мотив зеркала в романтической литературе. Вулис утверждает, что «чувству зеркало предстает некой тайной, которую романтики включают в предметный репертуар своей мечты… Для самых же последовательных из этих романтиков зеркало – универсальный и компактный образ целого мира» [1, с. 34]. Учитывая то, что в большинстве произведений Набокова расставлены и словно ненароком забыты зеркала, хитроумно расположены отражения, творчество его прямо продолжает романтические традиции. Гумберт, решив, что нарушив человеческий закон, может нарушать дальнейшие человеческие правила, перебирается с правой стороны шоссе на левую («Тихо, задумчиво, не быстрее двадцати миль в час, я углублялся в странный, зеркальный мир» [5, с. 315]). Фраза Феликса, сама по себе построенная по зеркальному принципу, признает в зеркале высочайшего судию: «Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю» [7, с. 526]. В пансионе г-жи Дорн «Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале» [6, с. 126].

Иногда зеркало нарочно искажает то, что в нем отражается, давая понять, что подлинная реальность находится там, по ту сторону, и только зеркало как некий ключ, может указать путь к параллельному «там». В «Приглашении на казнь» Цецилия Ц. рассказывает о нетках, нелепых бесформенных предметах, которые, отражаясь в специальном искривленном зеркале превращались в стройные образы: «Можно было – на заказ – даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала» [8, с. 129]. Герман представляет, что сидящие в баре люди принимают их с Феликсом за братьев, во всяком случае такими их «отражало тусклое, слегка по-видимому ненормальное, зеркало, с кривизной, с безуминкой, которое вероятно сразу бы треснуло, отразись в нем хоть одно подлинное человеческое лицо» [7, с. 451]. В литературе романтиков двойники читают души своих оригиналов. Разоблачение двойника равносильно снятию завесы, разделяющей посюсторонний и потусторонний миры [10].

О. Дарк в комментариях к «Машеньке» Набокова справедливо отмечает, что традиции немецких романтиков всегда привлекали Сирина-Набокова [3, с. 412]. Подобно Петеру Шлемилю, Ганин, герой романа «Машенька», продает свою тень, подрабатывая статистом на киносъемках: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас... Сделка была совершена, и безымянные тени наши пущены по миру» [6, с. 50–51]. Люди, окружающие героя, кажутся ему такими же потерянными тенями (или людьми без теней, лишенными своей необходимой части), а вся жизнь представляется ему «той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует» [6, с. 61]. Тень Ганина становится впоследствии одушевленным существом, его незримым двойником, вторым «я»: «Трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил» [6, с. 67].

В романе «Приглашение на казнь» прослеживается комплекс, связанный с тюремной литературой эпохи романтизма. «Последний день приговоренного к смертной казни» В. Гюго – один из возможных источников набоковских аллюзий. В предисловии Гюго специально оговаривает, что записки смертника – это реальный документ, в который он сам не привносит изменений. Причем Гюго допускает, что приговоренный к казни может (и имеет право) вести записки не только в последний день, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту казни. Этот прием, подтверждающий достоверность происходящего, употребляется и Набоковым. Нефиксированные переходы от слов Цинцинната к словам повествователя («…это я пишу, Цинциннат, это плачу я, Цинциннат, который собственно ходил вокруг стола, а потом, когда Родион принес ему обед, сказал…» [8, с. 133]) наталкивают на мысль, что Цинциннат и есть скрытый автор всего романа. Героя Гюго бросает в дрожь, когда тюремщики начинают разговаривать с ним ласково и обходительно: «Дежурный надзиратель… снял картуз, попросил извинения, что потревожил меня, и спросил, сколько возможно смягчив свой грубый голос, чего я желаю на завтрак… Сейчас ко мне пожаловал сам смотритель тюрьмы. Он спросил, чем может быть мне полезен или приятен… на прощание он назвал меня “сударь”. Это будет сегодня!» [2, с. 238]. Для обреченного на смерть чрезмерная вежливость тюремщиков означает только одно – что смертный час близок. Поэтому политика тюремщиков Цинцинната оборачивается настоящей пыткой, потому что смертник постоянно

находится в напряжении и в ожидании казни. Несмотря на вежливые улыбки палачей, осужденный не может даже проглотить принесенных изысканных кушаний, не говоря уже о том, чтобы улыбаться в ответ. Приговоренный в романе Гюго ведет записи: «Итак, когда я умру, три женщины лишатся сына, мужа, отца; осиротеют, каждая по-своему, овдовеют волею закона» [2, с. 267]. Он вспоминает свой первый поцелуй, свои гуляния с возлюбленной в саду. У Цинцинната также есть жена (а точнее, воспоминания о той, какой она была с ним когда-то в Тамариных садах) и мать, а роль дочки охотно исполняет дочь директора тюрьмы Эммочка, которая все время ластится к узнику, рисует его на своих картинках и становится невольной надеждой на спасение. Женщины предадут узников в обоих произведениях. Приговоренный у Гюго будет делать записи, обращаясь к своей дочке Мари («Они убьют меня. Понимаешь, Мари? Убьют хладнокровно, по всем правилам, во имя торжества правосудия» [2, с. 271]), а Цинциннат будет писать дневник, обращаясь к своей жене Марфиньке («Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся… на миг вырвись и пойми, что меня убивают» [8, с. 133]). Дочь героя Гюго не узнает его, когда приходит к нему на свидание вместе с няней. Эммочка, вместо того, чтобы вывести Цинцинната на волю, приводит его в квартиру отца, директора тюрьмы. Цецилия Ц. будет отчаянно пытаться играть настоящую мать, оставаясь пародией. Марфинька придет на первое свидание с очередным любовником, а на последнем будет то и дело отвлекаться, чтобы оказать «маленькую услугу» то директору тюрьмы, то тюремщику. Очередной надзиратель обращается к герою Гюго со словами о том, что через полгода тюрьма станет неузнаваема – он словно не понимает, что этим болезненно ранит человека, которому осталось жить на свете менее суток. Его улыбка и жесты заставляют героя ожидать, что он скоро начнет подтрунивать над ним, «как подтрунивают над новобрачной в свадебный вечер» [2, с. 297]. Цинцинната с самого начала готовят к знакомству с «суженым», которым оказывается палач. Во время их визита к «отцам города» им кричат «горько» и «на брудершафт». Палач у Гюго «краснощекий, толстый», двигается по-кошачьи, его сопровождают двое слуг. К приговоренному он относится ласково, например, в процессе ритуальной стрижки «бережно смахивал своей ручищей» волосы с шеи. М-сье Пьер, палач Цинцинната, – «отборный толстячок», двигается он спокойно и собранно, у него не ручки, а «маленькие лапки». В день казни его сопровождают два помощника карнавального вида, «молодцы с виду плюгавые, но зато усердные». М-сье Пьер относится к Цинциннату неизменно бережно, а к шее его он явно не равнодушен, например, под предлогом массажа ощупывает ее и впоследствии сравнивает строение его шеи со строением его души. Гюго описывает казнь, происходящую в месте с поэтическим названием «Набережная цветов»; цветочницы бросают свои букеты ради того, чтоб взглянуть на обезглавливание. У Набокова казнь проводится на «Интересной площади», коляску с Цинциннатом сопровождает толпа женщин: «Несколько девушек, без шляп, спеша и визжа, скупали все цветы у жирной цветочницы... и наиболее шустрая успела бросить букетом в экипаж» [8, с. 182].

Внимание литературоведов часто обращено на связи Набокова с русским и европейским реализмом, символизмом либо модернизмом. В данной статье мы обращаемся к некоторым определяющим основам романтической поэтики и

доказываем, что традиции романтиков прочно закреплены в творчестве В. Набокова. Такие романтические каноны, как романтическая ирония, искусство как абсолют, романтический герой – художник, мотивы одиночества, зеркальности, двойничества смертной казни, характерны для многих произведений В. В. Набокова. В дальнейшем планируется сделать объектом исследования также ряд рассказов Набокова и такие русские романы, как «Подвиг» и «Дар».

Библиографические ссылки

1. Вулис А. З. Литературные зеркала / Вулис А. З. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.
2. Гюго В. Последний день перед казнью / В. Гюго // Гюго В. Собр. соч. В 12 т. – М. : Издание Товарищества И. Д. Сытина, 1915. – Т. 7. – С. 211–315.
3. Дарк О. Комментарии / О. Дарк // Набоков В. В. Собр. соч. В 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 1. – С. 407–425.
4. Есаулов И. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) / И. Есаулов // Есаулов И. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – С. 238–267
5. Набоков В. В. Лолита. Ада, или Эротиада / В. В. Набоков. – М. : АСТ МОСКВА, 2005. – 870 с.
6. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 2. – 784 с.
7. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 3. – 848 с.
8. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 4. – 784 с.
9. Рымарь Н. Романтизм / Н. Рымарь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий ; гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 220–222.
10. Севастеенко А. В. Русский Романтизм XIX – XX веков: Зеркальный Нарциссизм, или Фантастика Влюбленных Двойников / Севастеенко А. В. // София: Общество ревнителей русской философии. – Екатеринбург, 2001. – Доступ с : http://www.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0216.htm.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 882

Ю. В. Попкова

г. Луганск

МИР ВЕЩЕЙ В РАССКАЗАХ Н. А. ТЭФФИ

Розглядаються оповідання Н. О. Тефі, у яких письменниця майстерно використовує художню деталь не тільки для створення комічних ситуацій, але також і для влучної характеристики персонажів.

Ключові слова: художня деталь, світ речей, гумористичний сюжет.

Рассматриваются рассказы Н. А. Тэффи, в которых писательница мастерски использует художественную деталь не только для создания комичных ситуаций, но также и для меткой характеристики персонажей.

Ключевые слова: художественная деталь, мир вещей, юмористический сюжет.

© Ю. В. Попкова, 2011

In the article we are examining the short stories of Nadezhda Alexandrovna Teffi, in which the writer skillfully uses the artistic detail not only for the creation of comic situations, but also for the neat description of the characters.

Key-words: artistic detail, world of things, humorous plot.

Тэффи (псевдоним Надежды Александровны Лохвицкой, в замужестве – Бучинской) – блистательная юмористка Серебряного века, продолжатель лучших традиций русской смеховой литературы. В анкете для Ф. Ф. Фидлера писательница призналась, что ее первое произведение было написано под влиянием А. П. Чехова [2, с. 203]. И действительно, в жанре юмористического рассказа у обоих писателей есть много общего: обращение к теме «маленького человека», психологизм повествования, сочувствие своим героям, а также «стреляющая» деталь. Обратимся к «Словарю литературоведческих терминов» и выясним, что «**ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ** (франц. detail – подробность, мелочь, частность) – одно из средств создания *образа* (см. *ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*): выделенный, акцентированный автором элемент художественного образа, несущий значительную смысловую и эмоциональную нагрузку в произведении» [1, с. 47]. Конечно, мастерство художника зависит от того, насколько значима деталь с художественной точки зрения, не является ли она назойливо избыточной. Например, А. П. Чехов всегда творчески подходил к художественной детали, стараясь, чтобы она не переросла в подробность, ведущую к излишней описательности. Цель статьи – проанализировать те рассказы юмористки, в которых важную роль для понимания истинной сущности людей играют вещи. Для анализа «вещных» деталей в прозе Н. А. Тэффи возьмем рассказы «Жизнь и воротник» и «Брошечка», в которых именно женские атрибуты красоты, ставшие лейтмотивами текста, сыграли роковую роль в жизни героинь. Надежда Александровна не скрывает, что воротник и брошечка являются «главными героями» произведений, названия которых фигурируют даже в заглавиях рассказов. Зачастую героини таких рассказов предстают перед читателями не слишком «умными» дамочками, жизнью которых управляют вещи. Вот как по этому поводу высказалась писательница в рассказе «Жизнь и воротник»: «Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещица вотрется в жизнь, закрутит ее и перевернет всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти» [5, с. 129]. В рассказе покупка крахмального дамского воротника с продернутой в него желтой ленточкой абсолютно изменила образ жизни главной героини Олечки Розовой, которая «три года была честной женой честного человека. Характер имела тихий, застенчивый, на глаза не лезла, мужа любила преданно, довольствовалась скромной жизнью» [5, с. 129]. По сюжету произведения (после злополучной покупки) Олечка Розова перестала управлять собственной жизнью: превратилась в развратную даму, проводила жизнь в вихре сомнительных удовольствий и бесцельно тратила семейный бюджет. Для нее воротник стал чем-то вроде внутреннего голоса. Он все время заставлял героиню совершать поступки, на которые ранее она была неспособна. Однажды Олечка вернулась домой только под утро. И тут произошло следующее: «Двери ей открыл сам честный муж.

Он был бледен и держал в руках ломбардные квитанции, вытащенные из Олечкиного стола.

– Где ты была? Я не спал всю ночь! Где ты была?

Вся душа у нее дрожала, но воротник ловко вел свою линию.

– Где была? Со студентом болталась!

Честный муж пошатнулся.

– Оля! Олечка! Что с тобой! Скажи, зачем ты закладывала вещи? Зачем занимала у Сатовых и у Яниных? Куда ты девала деньги?

– Деньги? Профукала!

И, заложив руки в карманы, она громко свистнула, чего прежде никогда не умела. Да и знала ли она это дурацкое слово – “профукала”? Она ли это сказала?

Честный муж бросил ее и перевелся в другой город» [5, с. 132]. И неизвестно чем бы закончилась вся эта история для героини, если бы в один прекрасный день воротник не потерялся в стирке. Но произошло это, к сожалению, только после того, как Олечку бросил муж. После чего все в ее жизни стало на свои места: «Кроткая Олечка служит в банке.

Она так скромна, что краснеет даже при слове “омнибус”, потому что оно похоже на “обнимусь”» [5, с. 132].

Вот так приобретение воротника в корне изменило жизнь главной героини. Первоначально житейские прикрасы в одежде представлены неким противовесом обыденной жизни, а затем вещь у Тэффи начинает подчинять себе человека, меняя его внешне и внутренне. Детализация предметного мира становится не украшением, а сутью образа. Помимо юмористического сюжета, основанного на широком использовании образов вещного мира, для создания комического эффекта Тэффи употребляет слова с ярко выраженной экспрессивной окраской («дурацкое»), просторечные выражения («профукала»), не свойственные литературной речи. К тому же, автор в лучших смеховых традициях использует «говорящую» фамилию *Розова*, то есть относящаяся к розовому цвету или к цветку, являющимся символом красоты, любви, нежности. Но у Олечки Розовой, как и у розы, есть шипы, которыми она может колоться...

Мир вещей используется писательницей (и довольно успешно) неоднократно. В рассказе «Брошечка» именно недорогое женское украшение сыграло роковую роль в жизни всех персонажей. Основным приемом для создания юмористического эффекта служит комизм ситуации и сюжетная деталь. Супруги Шариковы поссорились из-за того, что жена узнала об адюльтере мужа с актрисой Крутомирской. Спустя несколько дней Шариков нашел на полу возле дивана маленькую брошечку с красноватым камешком. Он решил, что эта вещь принадлежит его пассии, и решил отнести ей эту брошку. Увидев «подарок», актриса оскорбилась: «Я вас не понимаю! Это, очевидно, шутка! Подарите эту дрянь вашей горничной. Я не ношу серебряной дряни с фальшивым стеклом.

– С фальшивым стекло-ом? – удивился Шариков. – Да ведь это же ваша брошка! И разве бывает фальшивое стекло?

Крутомирская заплакала и одновременно затопала ногами – из двух ролей зараз» [5, с. 188]. После чего она выгнала Шарикова вон. Здесь сказалось умение Н. А. Тэффи: через действия персонажа вывести характерный тип. Неспособная на истинные чувства, даже в жизни актриса продолжает играть различные роли, иногда

путая их или совмещая. Естественно, Шариков решил помириться с супругой: «Милая! Я знаю, что святая, а я подлец. Но нужно же понимать человеческую душу!

– Ладно! – сказала жена. – Я уж четыре раза понимала человеческую душу! Дас! В сентябре понимала, когда с бонной снюхались, и у Поповых на даче понимала, и в прошлом году, когда Маруськино письмо нашли. Нечего, нечего! И из-за Анны Петровны тоже понимала. Ну, а теперь баста!» [5, с. 188]. Не веря словам мужа, Шарикова предъявила ему вещественное доказательство его измены – злополучную брошку, найденную в его же сюртуке. Далее следует водоворот событий, которые разворачиваются так быстро, захватывая героев, что они уже не успевают ими управлять. На следующий день супруги заговорили о разводе: «Я все понимаю, – сказал он. – Вы хотите развода. Я согласен.

– Я тоже согласна! – неожиданно обрадовалась жена.

Шариков удивился:

– Вы любите другого?

– Может быть.

Шариков засопел носом.

– Он на вас никогда не женится.

– Нет, женится!

– Хотел бы я видеть… Ха-ха!

– Во всяком случае, вас это не касается.

Шариков вспылил:

– По-озвольте! Муж моей жены меня не касается. Нет, каково? А?» [5, с. 188]. Супруг захотел узнать, кто заходил в гости к Шариковой в пятницу вечером. Покраснев, супруга созналась, что это был Чибисов, которому могла принадлежать неизвестно откуда появившаяся брошка. Шарикова отправила брошку Чибисову с письмом, в котором написала о том, что ей все известно… Чибисов воспользовался случаем, чтобы откланяться. А непонятную брошку отдал швейцарихе. Прочитав письмо своего бывшего возлюбленного, барыня позвала горничную. Та была чем-то расстроена и заплакана. Оказалось, что эта брошка была подарком жениха Феньки, а из-за ее утраты он бросил девушку.

В конце произведения Тэффи приводит откровенные мысли госпожи Шариковой: «Так хорошо жили, все было шито-крыто, и жизнь была полна. И вот свалилась нам на голову эта окаянная брошка и точно ключом все открыла. Теперь ни мужа, ни Чибисова. И Феньку жених бросил. И зачем это все? Как все это опять закрыть? Как быть?» [5, с. 191]. Таким образом, крошечный предмет женского туалета по иронии судьбы вскрыл все семейные тайны супругов и расставил все по местам (т. е. обнаружил все скелеты в шкафу семьи Шариковых). Однако писательница делает рабами предметов не только женщин.

«Мужским» вариантом развития событий, где роковую роль сыграла обычная вещица, является рассказ «Трубка». В начале произведения Тэффи пишет: «Никогда мы не знаем, что именно может повернуть нашу жизнь, скривить ее линию. Это нам знать не дано» [3, с. 242]. Далее следует история о простом корректоре Василии Васильевиче Зобове, который «был плюгав, с черненькими обсосанными усиками и сношенным в жгут ситцевым воротничком» [3, с. 243]. Жил он, как многие люди его социального положения, традиционно: «вечно вертелся в редакции, в типографии,

перехватывал взаймы у кого попало и вечно что-то комбинировал» [3, с. 243], иногда дрался со своей сожительницей Сусанной, которая его почему-то ревновала. Вот так и текла бы жизнь Василия Васильевича, но однажды в витрине табачного магазина Зобов увидел трубку «старого моряка английских романов» [3, с. 244]. После приобретения трубки Зобов внезапно стал джентльменом, кардинально изменил свою внешность (он сбрил усы) и даже поведение: «В редакции, уже наголо бритый, сидел тихо, иронически, "по-американски", опустив углы рта, попыхивая трубочкой. Когда при нем поругались два журналиста, он вдруг строго вытянул руку и сказал назидательно:

– Тсс! Не забудьте, что прежде всего надо быть джентльменами.

– Что-о? – удивились журналисты. – Что он так брешет?

Зобов передвинул свою трубочку на другую сторону, перекинул ногу на ногу, заложил пальцы в проймы жилетки. Спокойствие и невозмутимость.

В этот день он у товарищей денег не занимал» [3, с. 245–246]. Итак, мы видим, что Зобов полностью преобразился. Как и в рассказах «Жизнь и воротник» (Олечку Розову бросил муж) и «Брошечка» (супруги Шариковы развелись, а горничную бросил жених) история закончилась печально: «Возвращаясь с работы, потерял трубку. Долго искал ее под дождем. Промок, продрог, схватил воспаление легких» [3, с. 248]. А через три дня умер.

Для Тэффи важна каждая художественная деталь. Она не скрывает, что люди становятся зависимыми от своих вещей, у которых появляется свой «голос», раздающий команды и помыкающий ими. Как воротник Олечки Розовой «требовал» новую кофточку, затем «круглую юбку с глубокими складками» [5, с. 130], новых башмаков и т. д., так и трубка способствовала изменению гардероба героя: «Он стал носить высокие крахмальные воротнички и крахмальные манжеты, столь огромные, что они влезали в рукава только самым краешком. Он брился, мылся и все время либо благодарил, либо извинялся. И все сухо, холодно, с достоинством» [3, с. 246]. К сожалению, такая зависимость от предметов не может принести счастья их обладателям. Мораль рассмотренных рассказов такова: нужно всегда оставаться тем, кем ты есть, и не впадать в крайности, иначе это может плохо закончиться.

Но иногда мир вещей превращается в портретную характеристику. Например, в рассказе «Выслужился» занимательно используется описание внешности тетки главного персонажа Лешки («мальчика для комнатных услуг»), разговаривающей с кухаркой. Оно выполнено через восприятие ее образа племянником. В данном случае передается субъективное впечатление от увиденного. Сначала Лешка воспринимает тетку как какое-то рогатое чудовище: «На стене колебался большой темный круг, увенчанный двумя рогами. Лешка догадался, что этот круг не что иное, как тень от головы его тетки с торчащими вверх концами платка» [5, с. 17]. И далее: «Переговоры носили характер неприятно-тревожный, тетка сильно волновалась, и рога на стене круто поднимались и опускались, словно какой-то невидимый зверь бодал своих невидимых противников» [5, с. 17]. Выходит, концы платка могут «испытывать» те же чувства, что и тетка: «Рога на стене волнуются, и тетка стонет, как эолова арфа» [5, с. 17] и «закрутила тетка рогами» [5, с. 18]. Этот прием «очеловечивания» предметов женского гардероба Тэффи с успехом применяет и в других произведениях. Вещи, способные «испытывать те же

чувства», что и их обладательницы, вызывают комический эффект и говорят многое об их носителях. Писательница по-чеховски великолепно использует художественную деталь – мир вещей, характеризующий поведение, сознание и раздумья человека.

Развивая в своем творчестве тему двуличия людей, Тэффи пишет рассказ «Два естества». Обратимся к его фабуле. Действие происходит в лазарете. Героиня произведения – главная патронесса Анна Павловна – с ужасом узнает о том, что среди новых раненых есть еврей. Но есть и хорошая новость: секретарь сообщает, что также им прислали георгиевского кавалера, которого Анна Павловна решает лично устроить как положено. Вдруг патронесса узнает, что долгожданного героя зовут Иосель Шнипер, то есть он и является евреем. Тотчас же меняется отношение к георгиевскому кавалеру:

«– Иосель Шкипер… Иосель… вероисповедания иудейского. Господа, что же это? Что за ерунда? Как вы смели сюда Шкипера положить? Кто распорядился?

– Как кто? Да вы же сами.

– Я? Вы с ума сошли! Я сказала Георгиевского кавалера, а вы…

– Так он же и есть Георгиевский кавалер! – испуганно лепетал санитар.

– Он? Шкипер?

Анна Павловна беспомощно развела руками и вытерла вспотевший лоб.

– Ну, это мы там, потом разберем. Нам тоже симулянтов не надо» [4, с. 37]. Писательница блистательно использует в рассказе «говорящую деталь», и в этом явно просматривается чеховская традиция. Замечательно описание корсета героини, вернее, как он «реагирует» на изменение настроения патронессы. В начале рассказа: «Анна Павловна волновалась. Подведенные спичкой брови сдвинулись трагическими запятыми под взбитой челкой. И корсет скрипел от тяжелых вздохов» [4, с. 34]. Позднее, узнав о присутствии в ее госпитале георгиевского кавалера, «Анна Павловна размякла. Скрипела корсетом тихо и благостно» [4, с. 35]. И в конце рассказа, узнав национальность героя, она «опустилась на стул, закрыла лицо руками и жалобно заскрипела корсетом» [4, с. 38].

Вещи в произведениях Тэффи часто играют сюжетообразующую роль. В рассказе «Два естества» корсет как бы «оживает», он «испытывает» те же чувства, что и главный персонаж рассказа. Можно сказать, что Анна Павловна способна на истинные чувства не более, чем предмет ее туалета. Ее естество постоянно мимикрирует. Ну чем не хамелеон, как у А. П. Чехова? С одной стороны, может показаться, что Тэффи подсмеивается над своими героями, но с другой – явно жалеет, показывая их маленькие радости и горести. Например, изменения в настроениях героини из рассказа «Потаповна» юмористка передает, мастерски используя «стреляющую» деталь. Влюбленная пять лет назад в безбровую солдатскую харю, «еще недавно, глядя на эту фуражку, вдохновлялась Потаповна и рубила котлеты с настоящим темпераментом», а узнав, что у ее теперешнего жениха в прошлом году был ребенок, кухарка стала яростно тереть стол мочалкой, «как бы давая понять, что с поэзией любви на сегодняшний день покончено, и суровый разум вступил в свои права» [6, с. 22]. Вот так женские образы, «высвеченные» художественной деталью, помогают Тэффи показать реальную картину жизни, подлинную ситуацию, в которой ничто человеческое герою не чуждо. Отметим, что

Надежда Александровна с успехом использовала в своих произведениях прием «очеловечивания» предметов женского и мужского гардеробов. При этом вещи изображались способными «испытывать те же чувства», что и их обладатели. Это неизменно вызывало комический эффект у читателя. Мы видим, что «героями» произведений Тэффи могут быть предметы, способные коренным образом повлиять на изменение характера или даже образа жизни своих хозяев. Следуя чеховским традициям, писательница великолепно применяла «вещную» деталь, а та уже выразительно характеризовала поведение, сознание и мысли человека. Надежда Александровна решительно пользовалась деталью-заглавием, тем самым делая ее символической, центральным звеном словесной ткани. Следует признать, что во многих ее юмористических произведениях именно вещи составили существенную грань человеческой реальности, сыграли важную роль не только для создания комичных ситуаций, но и для характеристики персонажей.

Библиографические ссылки

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.
2. Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей / Собр. Ф. Ф. Фидлер. – М. : тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. – 268 с.
3. Тэффи. Ведьма: Рассказы / Тэффи. – М. : Эксмо, 2007. – 640 с. – (Русская классика XX века).
4. Тэффи. Контрреволюционная буква: Рассказы, фельетоны. – СПб.: Азбука-класссика, 2006. – 256 с.
5. Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Юмористические рассказы; И стало так…: Сборники рассказов / Сост. И. Владимиров. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2008. – 480 с.
6. Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Карусель; Дым без огня; Неживой зверь: Сборники рассказов / Сост. И. Владимиров. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. – 432 с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821. 111

Т. Н. Потницева
г. Днепропетровск

О ПУШКИНЕ, О ЗАЙЦАХ, О СУДЬБЕ… (ДИПТИХ О ПУШКИНСКОМ ЗАЙЦЕ САШИ ДАГДЕЙЛ)

Розглядається поетичний диптих сучасної англійської поетеси на тему відомого біографічного факту з життя А.С.Пушкіна.

Ключові слова: диптих, поетичне ціле, творча інтерпретація, адекватність.

Рассматривается поэтический диптих современной английской поэтессы на тему известного биографического факта из жизни А.С.Пушкина.

Ключевые слова: диптих, поэтическое целое, творческая интерпретация, адекватность.

The poetic diptych of the modern English poetess on the theme of the famous biographical fact from the life of A. S. Pushkin is investigated.

Key words: diptych, poetic whole, the creative interpretation, adequacy.

Любовь к творчеству и личности А. С. Пушкина в Англии – факт, не требующий особого доказательства. Однако стоит упомянуть об одном из ярких

© Т. Н. Потницева, 2011

проявлений этой любви последних лет – ежегодном конкурсе поэтов и переводчиков «Пушкин в Британии», который проходит в пушкинские дни в Лондоне!

Поэтесса, о которой пойдет речь, – давно и преданно любит русскую литературу, творчество Пушкина, популяризируя их у себя на родине. Имя этой поэтессы под стать увлечению – Саша Дагдейл (Sasha Dugdale, 1971). Творчество ее отмечено в Великобритании многочисленными премиями, да и в России Дагдейл хорошо известна: здесь она жила и работала на протяжении 5 лет (с 1995 по 2000). У себя на родине поэтесса инициировала создание Русского театра, где осуществляется постановка пьес, переведенных с русского на английский язык ею самой. Из последних работ – перевод «Вишневого сада» А. П. Чехова. И сейчас С. Дагдейл пристально следит за тем, что происходит в России. После взрыва в Домодедово 25 января 2010 г. на стенах Русского театра было вывешено пространное извещение, написанное С. Дайгдейл, о гибели Анны Яблонской с информацией о ее творчестве.

Два стихотворения современной английской поэтессы «Zaits» и «The Hare» представляют собой своеобразный диптих – «два одновременных взгляда на одну ситуацию» [4, с. 11]. Ситуация хорошо известна из биографии А. С. Пушкина. Речь идет о декабре 1825 г., когда поэт сделал попытку тайно уехать из Михайловского в С.-Петербург, где назревали события, приведшие к восстанию на Сенатской площади. От участия в восстании вместе с друзьями-декабристами и от его трагических последствий Пушкина, как известно, спасло суеверие: при выезде из Михайловского дорогу перебежал заяц. На этот счет есть много уточняющих версий: кроме зайца упоминают еще и священнослужителя, встреча с которым тоже не сулила ничего хорошего[1]. Все это, безусловно, воспринимается как составляющая легенды, мифа о великом русском поэте, которого могло остановить от дерзновенного поступка только что-то сверхъестественное. Но это есть и реальное проявление «русского колорита», «русского духа», который определял многое в характере, поступках и чувствах людей. Александра Сергеевича Пушкина, в том числе[2]. Пушкинский заяц-спаситель увековечен в памятнике, который сооружен в Михайловском по инициативе писателя Андрея Битова и при поддержке директора пушкинского музея-заповедника Георгия Василевича. И вот сегодня легендарный заяц воспет современной английской поэтессой!

Первое стихотворение диптиха «Zaitz» – версия события с точки зрения зайца, но в процессе его (события и рассказа) осмысления носителем чужой культуры. Отсюда такое странное название – по сути, транслитерация того, как звучит слово «заяц» в устном варианте – «заиц» («Ну, за-и-и-иц, погоди!»). И слово, и само существо для англичанина не только «инoприродное» (тут согласимся с Г. Кружковым [4, с. 12]), но прежде всего инокультурное. В семантику русского фольклорного образа зайца входили те смыслы, которые не были распространены за пределами славянского мира. Кроме того, что традиционно заяц воплощал трусость и осторожность, он символизировал и «молодую, яркую силу, мощь нарождающейся жизни…». Нередко в нем находили олицетворение « нравственных категорий» и даже «персонификацию образа души, явившейся с «того света»…» [5]. Именно этими смыслами наполнен образ «zaitza» Саши Дагдейл, замершего в

ожидании того, кого он должен упредить и кому он не должен дать отправиться в далекий и опасный путь.

В напряженном внутреннем монологе зайца (такова форма стихотворения) нет ни одного упоминания «кого» и «почему». Что и не требуется не только тем, кто воспитан на русской культуре, но и любому образованному человеку. Вместе с тем, все детали месторасположения и времени происходящего с удивительной точностью воссоздают Михайловское в декабрьскую пору. Поэтический взор С. Дагдейл выхватывает все памятные детали заповедного пушкинского места, в котором она бывала[3]: дорогу, ведущую из поместья в Святые Горы. А дальше – то ли в Псков, то ли в С.-Петербург. Вдали – сияющие под полуденным зимним солнцем леса, чуть в стороне – озерцо Каменец, речка Луговка (где-то тут сидит на льду согбенный рыбак), а на подъеме, у деревни Бугрово, виднеется мельница, построенная в 1764 г., мимо которой и должен проехать тот, кого ждет заяц.

Zaitz
Noon, and the woods are still bright
With the sun, the snow that fell last night.
The birds, the few that haven't gone
Are watched by a fisherman, crouching alone.
I've been here a while by the lake
Where the ice is marbled, opaque.
I've been here a while, sniffing about
Wondering if he will come riding out
Knowing that he must come riding by
Past the dark mill on the rise.
As he approaches through the snow
I will prick my ears and I will know
And then when he draws close at last
I will throw myself across his path.

Полдень, леса стоят все еще яркие
От солнца и снега, который выпал прошлой ночью,
Птицы, те немногие, которые не улетели,
Под охраной рыбака, который сидит одиноко, сгорбившись.
Я пробыл здесь недолго, у озера,
Где мраморный, опалового цвета лед.
Я пробыл здесь недолго, принюхиваясь,
Беспокоясь о том, будет ли он проезжать верхом,
Зная, что он должен проезжать верхом
Мимо темной мельницы на подъеме.
И как только он приблизиться ко мне по снегу,
Я навострю свои уши, я услышу.
А когда он подъедет, наконец, поближе,
Я брошусь наперерез по его дороге.*

Психологический рисунок напряженного ожидания создается через своеобразный прерывистый ритм, заставляющий замереть и с обостренным

* Подстрочный перевод, где не указано специально – мой. Т.П.

вниманием вглядеться[4], вслушаться в знаки-сигналы окружающей природы – лес, озеро, птицы, рыбак, лед, мельница, дорога. Все как бы замерло на мгновение, глаз выхватывает только границы той картины, которая через секунду будет приведена в стремительное движение. Эмоциональное напряжение усилено и повторами, как бы заговорами-заклинаниями («я пробыл», «я ведь пробыл какое-то время», «я услышу», «я узнаю»), в которых отражен внутренний страх, но страх другого, не «заячьего», рода. Этот страх происходит от боязни пропустить какой-то очень важный момент, не смочь, не успеть совершить свой отважный, самоотверженный бросок на дорогу.

Успел, смог! Спас!

Об этом второе стихотворение С. Дагдейл «The Hare».

The way it lept along
As if the ground was several miles below
As if it grasped the air in every paw
Arrowing its way across the forest floor
Towards us over the melting snow
My horse was fast and strong
But at this creature's sudden flight
It stopped and swayed and pawed the slippy track
And showed its teeth and stepped back
Slid and recovered itself in its great fright.
There's nothing wrong
Still I turn the horse into a cloud of our breath
I will not pass through its little prints –
I cannot cross this line: and since
I cannot, there may be hope yet.

Заяц

То, как он взметнулся в прыжке,
Как будто земля была ниже на семь миль,
Как будто лапами крепко ухватился за воздух,
Стрелой промчался через глубину леса,
К нам, над тающим снегом.
Мой конь был быстрым и сильным,
Но при неожиданном полете этого существа
Он остановился, покачнулся и забил копытами по скользкой дороге,
Обнажил свои зубы и отступил назад,
Заскользил, но удержался на месте, сильно испугавшись.
Ничего не случилось
И все же я поворачиваю лошадь в облако нашего дыхания,
Я не буду переступать его маленькие следы-
Я не могу перейти эту линию: и поскольку
Я не могу, еще может быть есть надежда.

Признавая, вслед за Марией Фаликман – переводчицей стихотворения «The Hare» на русский язык, «особую свежесть взгляда Саши Дагдейл» [2, с. 492] , отметим, однако, очевидную и удивительную перекличку манеры, проекции этого стихотворения и даже буквальное совпадение его начальной строки со стихотворением американского поэта первой половины XX века Роберта Фроста «Dust of Snow»:

The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree
Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued

То, как ворона
Стряхнула на меня
Снежную пыль
С дерева болиголова,
Дало моему сердцу
Перемену настроения
И спасло какую-то часть
Дня, который печалил меня [7, с. 90].

Оригинальность и «свежесть взгляда» современной английской поэтессы видна только через призму двух стихотворений[5].

Определенный артикль в названии второго стихотворения – важный указатель того, что речь идет о том самом зайце, *случайном*, казалось бы, спасителе поэта, о котором знают все. Это узнавание общеизвестного делает возможным вариант названия, где использовано привычное для англичанина слово «hare». Само по себе стихотворение воспринимается как вполне законченное произведение о происшествии с А. С. Пушкиным. Но в связи с первой поэтической историей диптиха возникает некий метасюжет со смыслами, выходящими за пределы одного стихотворения. Среди них оппозиция «случайное» – «неслучайное», «великое» – «незначительное».

Смысловая и эмоциональная связь двух стихотворений – в своеобразном приеме анжамбемане – переносе заключительной части одного стихотворения в начало другого. То, чем закончился «Zaitz» – напряженным ожиданием прыжка, становится началом «The Hare» – стремительный бросок совершен, заяц останавливает лошадь и ездока. Здесь те же детали ландшафта – зимняя дорога, «лесное поле», тающий снег, скользкий путь, по которому приближается к месту действия ездок на коне. Но все показано через восприятие того, кого желают упредить и остановить. И самое главное в том, что здесь другая сущность изображаемой картины. Статика первого стихотворения сменяется описанием момента стремительного движения: полет зайца, резкие проявления испуга лошади и решительная смена намерений ездока. Без первого стихотворения не было бы того эмоционально-смыслового подтекста, который привносит особый драматизм в описание происшедшего. Этот особый драматизм и возникает от предварительного знания того, что предшествовало прыжку, казалось бы, случайного зверька через путь поэта. Для ездока он – не персонифицированное существо, «it» («оно»), происшедшее – просто случай на дороге («ничего страшного»), удивила всего лишь мощь и стремительность заячьего рывка (прыжок – «как полет стрелы над землей»), необычный испуг коня (он «встал на дыбы в страхе»), которые отмечены в сознании поэта. Но читатель сопоставит это первое эмоциональное восприятие поэта с

пониманием неслучайности происшедшего. А дальше – соотнесет суеверные страхи ездока с фатальной неизбежностью «дурного знака». Процесс осмысления всего увиденного сойдется в той точке, когда и лирический герой стихотворения, и читатель, благодаря воображению Дагдейл, осознают, сколь иллюзорна граница случайного и предписанного свыше: линию предупредительных заячьих следов поэт уже «не сможет», «не посмеет переступить». И поворачивает назад с верой в свою надежду.

Несколько слов о «старинной забаве» (формула Леонида Ситника [6, с. 84]) – сравнении переводческих версий этих стихотворений на русский язык, сравнении, которое помогает ближе «подвести к созерцанию существа поэзии» [4, с. 13]. Сегодня общеизвестно, что рифмованный стих англоязычной поэзии воспринимается на родине не так, как у нас. Рифма нередко ассоциируется с юмористически-пародийным жанром или с детской литературой. Сама Саша Дагдейл подчеркивала особое отношение английских поэтов к рифме – столь важной примете русского стиха. И все же русская тема, Пушкин, обусловили, думаю, ее обращение к рифмованной форме. Но, безусловно, со своей особой мелодией, связанной с содержанием, и с заметным стремлением «обойти полнозвучную рифму и слишком правильный размер» [3, с. 31] . Выверенность каждой «ноты» в музыке ее стихов очевидна, ведь малейшее изменение в переводе мелодии, интонации, ритма приводят к смысловому искажению. Даже переход от характерного для английского стиха ямба на «удобный» пушкинский хорей в переводе стихотворения «Zaitz», выполненным Е. Третьяковой[6] («Зимний полдень, снег искрится, / Лес под солнцем серебрится / Под тоскливый крик ворон / Рыбаки впадают в сон»), нарушает ощущение сиюминутности происходящего – главного в оригинале. Это напряжение настоящего момента хорошо воспроизведено в переводе А. Щетининой не только в совпадении размеров, но и в воссоздании контраста статики и динамики происходящего: «Полдень. Снегом опушку укрыло, / Все вокруг неподвижно застыло / Смотрит, ежась, рыбак одинокий / На сорок у замерзшей осоки...»; «Чу! Он едет. Все ближе и ближе / Я замру. И как только увижу / Тень его на слепящем снегу, / Перед ним по тропе пробегу». По-своему этот поэтический смысл стихотворения воплощает и М. Виноградова. В ее варианте заметно то самое «стремление обойти слишком правильный размер», о котором писала С. Дагдейл: «Полдень, солнце ласкает лес, / Снег искрится – он падал всю ночь с небес. / Рыбак одинокий в снегах / Глядит на зимних – немногих птах». Но есть здесь моменты, которые расшифровывают то, что в оригинале остается в подтексте и от чего собственно и возникает чрезвычайный эмоциональный эффект. В варианте перевода М. Виноградовой узнаем о том, что некто «поскачет на свою беду, что заяц «несет дозор».

Любопытны совершенно разные, но адекватные по эмоциональной наполненности, русскоязычные варианты перевода самого начала второго стихотворения:

Дж. Катар – «Вот это был прыжок!

М. Фаликман – «Мой бог, как он бежал…»

А. Круглов – «Скачками несся он».

Вопрос о том, у кого из переводчиков получилось лучше, у кого хуже, – праздный. Каждый идет своим путем, помогая открывать глубины поэтического произведения. А вместе с этим – помогая лучше понять творчество современного нам британского поэта, дерзнувшего воспеть «наше все».

Примечания

[1] Случай с зайцем подробно описан уже современниками Пушкина. Например, Владимир Даль называет точную дату этой «встречи – 12 декабря. Подробно об этом случае в биографии А.С.Пушкина пишут Сергей Соболевский («Таинственные приметы в жизни Пушкина»), Мария Осипова, дочь владелицы Тригорского П. А. Осиповой, декабрист Н. И. Лорер со слов брата поэта, Льва, Алексе Вульф («Рассказы о Пушкине»), Вера Нащекина («Рассказы о Пушкине»). См.: http://copy-prof.clan.su/index/ob_a_pushkine/o-5

[2] По поводу суеверий А. С. Пушкина есть целый корпус специальной литературы. См., к примеру, сайт: Парнас РУнета – Суеверия в жизни А. С. Пушкина (http://copy-prof.clan.su/index/ob_a_spushkine/o-5. Здесь подробно описаны страхи поэта по поводу цифры 13, пожатия руки через порог, просыпания соли, зуда в правом глазу и т. д. Известно из многих источников, что Пушкину была предсказана смерть либо от лошади, либо от беловолосого человека.

[3] Визуальный аспект, в целом, преобладает в творчестве С. Дагдейл. См., например, ее поэзию в указанном сборнике «В двух измерениях….», монологическую драму «Радость» («Иностранная литература», 2011. №3), где доминирует глагол «вижу» («see»), ассоциативно связанный с главным жанром творчества У. Блейка – видением.

[4] В Михайловском были проведены два выездных семинара переводчиков при Британском Совете. С. Дагдейл была одним из руководителей семинаров.

[5] Такой принцип проекционной вариативности, создающей целое, воспроизведен в последнем произведении С. Дагдейл «Радость», впервые опубликованном в журнале «Иностранная литература» (№ 3, 2011) в переводе на русский язык, выполненным М. Фаликман. Произведение представляет собой три монолога, три взгляда на судьбу и творчество английского романтика Уильяма Блейка: жены поэта Кэтрин Блейк, знаменитого биографа Блейка Александра Гилхриста и его жены Энн. Полифония повествования по-романтически создает одну мощную мелодию во славу творчества Уильяма Блейка.

[6] Все переводы даны по указанному изданию: В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Библиографические ссылки

1. В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. – М. : Новое литературное обозрение, 2009.
2. Вместо послесловия. Говорят участники семинара // В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – с. 492.
3. Дагдейл С. Британская поэзия сегодня / Саша Дагдейл // В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – с. 31.
4. Кружков Г. Современная британская поэзия на русском языке: опыт переводческого семинара / Григорий Кружков // В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – с. 11.
5. Кружков Г. Цит. изд., с. 12.
6. Набокова И. «Заинька, поскачи, серенький, попляши…» / Ирина Набокова // Газета «Кижи». – №11 (73 декабря 2010. Режим доступа: // http://kizhi.karelia.ru/info/about/newspaper/80/1992.html
7. Ситник Л. Вступление. Роберт Фрост. Стихи / Леонид Ситник // Иностранная литература. – 2011. – №1 – с. 84.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 89.09.140.8

Н. М. Раковская
г. Одесса

АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ АП. ГРИГОРЬЕВА

Розглядається особливості міфокритики Ап. Григорьєва. Акцентується увага на стилістиці тексту критики, визначуваному його чуттєво-поетичним авторським світом.

Ключеві слова: критичний текст, міфокритика, авторський світ, стилістика тексту, ментальність.

Рассматривается особенности мифокритики Ап. Григорьева. Акцентируется внимание на стилистике текста критики, определяемом его чувственно-поэтическим авторским миром.

Ключевые слова: критический текст, мифокритика, авторский мир, стилистика текста, ментальность.

The main features of mith criticism of Ap. Grigoriev are examined. Attention is paid on the stylistics of the critics of the text. It is determined by his perceptibly-poetic authorial world.

Keywords: critical text, mith criticism, authorial world, stylistics of text, mentality.

В последнее десятилетие явственно обозначился интерес к изучению критического текста. Об этом свидетельствуют исследования Р. Громяка, М. Зубрицкой, С. Яковенко и др. Вместе с тем, ряд аспектов указанной проблемы еще остались недостаточно изученными, в частности, рассмотрение особой модели критического текста. С нашей точки зрения изучение модели мира и человека требует постановки вопроса о системности, целостности критической рефлексии, включающей в себя целый ряд факторов историко-культурной традиции. Актуализация проблемы заключается в том, что модель мира и человека в критическом тексте является определяющей и неразрывно связана с интерпретацией авторского «я» критика и читателя.

Литературная критика Ап. Григорьева складывалась под воздействием философских и эстетических поисков славянофилов. Вместе с тем ощутимо влияние романтической философской мысли, в частности, Шеллинга. В связи с этим, существенное место в своей концепции искусства Ап. Григорьев отводит идее, понимаемой как материалъно-телесно-вещественная явленность. Эту материальную вещественность нельзя осознавать как традиционные логические категории. Свою эстетику Ап. Григорьев называет «чувственной», ибо духовное реализуется здесь как живая материальность. «Все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального» [1, т. 2, с. 81]. Идеальное представляется не только как телесно-вещественное, ощутимое, видимое, но даже как обоняемое. Для критика важным является рассмотрение искусства как «органического продукта жизни». Он убежден в тождестве органических форм жизни и форм эстетических. «Органический» взгляд, по концепции критика, признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные жизненные силы [1, т. 2, с. 143]. Рационалистичность, аналитичность критиком не принимается. С его точки зрения, творчество начинается с благоговейной художественной религиозности, т. е. с уважения к жизни и смирения перед нею. Творчество представляет «синтетическое, цельное, непосредственное, интуитивное разумение жизни» [1, т. 2, с. 114]. Естественно, что при таком понимании искусства, художественные произведения с

© Н. М. Раковская, 2011

точки зрения критика «идут от образов, не от идей» [1, т. 2, с. 6], и всякая истинно-художественная деятельность оказывается в разрезе с теориями, каковы они ни были [1, т. 2, с. 42].

На взгляды Ап. Григорьева-критика безусловно оказывало влияние его поэтическое творчество. Для теоретика и поэта в органическом мире нет ничего мертвого. Все тела, все вещи и предметы наделены, по мнению критика, психичностью. В синкретизме духа и материи, в диффузной сцепленности тела и психики им видится удивительный феномен жизни как нераздельной целостности. «Я ничего не искал и не ищу, – писал он, – как указать на тождество законов органического творчества в явлениях мира психического (духовного) и соматического (материального)» [1, т. 2, с. 81]. Думается, что такое восприятие мира можно назвать мифологическим. Метод Григорьева, в таком случае, является мифотворческим [3]. По Ап. Григорьеву, литературное произведение – это всегда и непременно живое произведение, стройный и живой мир. О художественной деятельности можно говорить лишь в том случае, если эта деятельность ощутима физически, если она не идеальна, но вещественна и предметна. Все, что не находит своего форменного, телесного воплощения, оказывается иллюзией. Ап. Григорьев размышляет о том, что если жизнь и ее формы есть нечто органическое, природное, чувственное, вещественное, а искусство – продукт жизни, то и оно есть такая же чувственность, такое же тело, вещь или предмет. Научное и поэтическое сливаются в размышлениях критика. Очевиден синкретизм Ап. Григорьева.

Мифотворчество, заставляющее «органическую критику» одухотворять художественный образ и отождествлять его с жизненной материальной предметностью, вызывалось весьма своеобразным стилем мышления, который так характерен для творческой индивидуальности Ап. Григорьева. Стиль этот является причиной противоречий критика, которые часто принимаются за «несообразности». Существенной особенностью всего мифотворческого стиля мышления Ап. Григорьева, базирующегося на методологическом принципе «все – во всем», следует признать текучесть тех категорий, которыми оперирует критик. Справедлива мысль исследователя В. Ракова о том, что, представить и понять содержание рассуждений критика можно только уловив, постоянно присутствующий в них момент перехода, перелива и текучести категорий [5, с. 90]. Ап. Григорьев часто нагромождает категории бытия на понятия об искусстве, в связи с чем жизнь и произведения искусства предстают как некое характерологическое целое. Осмысляя размышления критика, трудно определить, где жизнь, где произведение, где эстетическое воплощение. Это еще раз подтверждает мысль о мифологическом истолковании искусства как нераздельной целостности. Принцип «все во всем» лежит в основе мифологической логики критика и определяет его стиль. Многие сущностные понятия и категории, такие как действительность – жизнь, искусство, художественный образ, не имеют четких определений и границ. Стиль Ап. Григорьева можно назвать сущностно-текучим или понятийно-диффузным. «Текуче-сущностный стиль заключается в постоянном перекрытии одного понятия другим или одного образа, или символа, другими образами или символами. Это ни в коем случае нельзя считать ни каким-нибудь недостатком писательской манеры, ни какой-нибудь путаницей. Это есть только

результат того, что всякая сущность у него берется не только сама по себе, но почти всегда еще и в своем совпадении с явлением, то есть с проявлением сущности» [2, с. 107]. Вместе с тем Ап. Григориев иногда отходит от понятийно-диффузного стиля. Так, у него есть рассуждения о том, что «не все реальное есть идеальное, и в этом-то суть различия» форм художественного отражения от пантеистической, одухотворяемой действительности [1, т. 2, с. 202]. Ап. Григорьев размышляет и о том, что «нельзя смотреть на искусство как на нечто жизни подчиненное, даггеротипно-бессмысленное» [1, т. 2, с. 334]. В определенной степени Ап. Григорьев признает условность искусства. У истинного художника, пишет Ап. Григорьев, образы «рельефны, но не до такой степени, чтобы прыгать из рам; за ними есть еще что-то, что зовет нас к бесконечному, что их самих связывает незримою связью с бесконечным» [1, т. 2, с. 12]. Идеальное в таком случае выступает как нечто большее, чем его образная форма, т. е. речь идет об одном из семантических свойств искусства.

Очевидным отказом Ап. Григорьева от привычных для него принципов мышления можно считать и «почастное», разделъно-морфологическое восприятие проблемы творческой индивидуальности писателя. Так, в статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» критик пишет, что оригинальность художественного облика драматурга складывается из:

1) новаторского содержания его произведений;

2) «новости отношения автора к изображаемому им быту и выводимым лицам»;

3) новаторства «манеры изображения»;

4) своеобразия языка «в его цветистости, особенности» [1, т. 2, с. 114].

Все это как те морфологические элементы художественных произведений, изучением которых занимается поэтика.

Ведущим тезисом его статей было положение о том, что «художник всегда выражает в творении внутреннее бытие свое» [1, с. 89]. Бесспорно, эта теоретическая посылка противоречила «смиренческому» пафосу «органической критики», стремившейся растворить индивидуальность художника в телесной предметности бытия. Подобных отступлений от теоретических канонов у Ап. Григорьева много. И если даже он и не занимается специальным изучением морфологических аспектов искусства, то его научная память отлично знает такую эстетическую категорию, как мера [1, т. 2, с. 178]; не теряет из виду классификацию искусств, произведенную в свое время Лессингом [1, т. 2, с. 138]; оперирует понятием о родовых и жанровых образованиях (суждения критика об эпосе, лирике, трагедии, комедии и проч.) [1, т. 2, с. 201]. Тут же найдем и вполне смелые для Ап. Григорьева высказывания об исторической динамике художественных форм, их изменчивом и прихотливом переосмысливании в различные эпохи. Интересна мысль и том, что критик «должен идти таким путем..., что обязан помнить, как технические требования, требования вкуса в разные эпохи изменялись, как многое, что современники считали у великих мастеров ошибками, потомки признали за достоинство, и наоборот» [1, т. 2, с. 205]. Таким образом, внимание к конструктивной стороне искусства не чуждо «органической критике». И эта тенденция заявлена Ап. Григорьевым вполне внятно и выразительно, хотя в различных случаях выявлена она по-разному: в одних – четко, в других –

сдержанно, а иной раз оказывается и вовсе подавленной совсем другим стилем мышления. При всем этом Ап. Григорьев успевает прийти к мысли о необходимости отличать критику искусства и ее задачи от самого искусства. «Одно, – пишет он, – есть отражение идеального, другое – разъяснение отражения» [1, т. 2, с. 229]. Этот вывод был пределом тех возможностей, которыми обладали дифференцирующие тенденции в мышлении Ап. Григорьева. Бесспорно, структурно-морфологические наблюдения не были системными и не имели в «органической критике» программного содержания.

Романтическая интуитивность, стихийность отражались не только в идеях Ап. Григорьева, но и в формах его статей. Принцип построения статей критика характеризуется отсутствием плана, логики. Н. Страхов писал, что «начиная свою статью, он никогда не знал ее конца» [4, с. 28]. Так, например статья о И. Тургеневе («И. С. Тургенев и его деятельность») была задумана в двух частях, ибо после второй части было написано «окончание», но затем появились еще две части, которые были написаны экспромтом, переходы от одной части к другой неожиданны, части несоразмерны. Ап. Григорьев как бы «забывал о задачах статьи, и размышлял о явлениях, не имеющих отношения к теме. Статья превращалась в «бесконечную беседу или речь». Такова, например, работа «О комедиях Островского и их значение в литературе и на сцене» (где изложен не имеющий отношения к теме статьи трактат Посошкова). Мысль критика развертывается по концентрическим кругам, с частными повторами, риторическими вопросами. Этими особенностями отличается статья «Горе от ума». Работа представляет сложную конструкцию, подчас хаотическую, где наличествуют множественные повторения (например, об отношении В. Белинского к произведению «Горе от ума», нравственная оценка «большого света», о героизме Чацкого и т. д.).

Особенность метода и стиля Ап. Григорьева воплотилось в его лексике. Частыми являются такие эпитеты как «живорожденный», «допотопный», которые применялись при оценке социальных и эстетических понятий. Оригинальными были сравнения критика. Как известно, сравнения широко использовал В. Белинский, превращая их в развернутые картины, целые аллегории, У Ап. Григорьева есть сравнения как традиционные для литературной критики середины XIX в., например, библейские образы или русские поговорки, так и совершенно оригинальные. Например, характеризуя героя романа Писемского «Тюфяк», Ап. Григорьев пишет: «Человек умный и не бездарный, хоть и медведеватый как Павел Бешметов, человек, которого коснулись, и даже не поверхностно, а основательно наука, искусство, современное развитие идей, – живет со своим старым наследственным звериным хвостом, лелеет и холит его, даже нет-нет да обмокнет его, этот драгоценный пушистый хвост, в грязную лужу и мазнет им ближнего по физиономии» [1, т. 2, с. 431].

Иногда сравнения Ап. Григорьева занимали несколько страниц текста. Таковыми являются сравнения, связанные с оценкой романа И. Тургенева «Дворянское гнездо» (сравнение романа с незавершенной картиной). Однако есть у критика и краткие ироничные сравнения. Так, например, особенности мужских и женских характеров в комедии Грибоедова «Горе от ума» сравниваются с кошачьими и собачьими повадками; фигуры на картинах Фра Беато – с «селедками»

и т. д. Ап. Григорьев склонен к повторяемости сравнений. Есть у него сравнения, которые переходят из статьи в статью. Например, «гомункулус Вагнера», «змея, кусающая свой хвост», «Сатурн, пожирающий своих детей» и т. д. Склонен Ап. Григорьев к повторяемости своих суждений, образов, им же созданных. Особенно это связано с рассуждением о соотношении народного и национального (они полностью переходят из статей о творчестве Островского, созданных в 1855-1860-х годах, в статью «Развитие идеи народности в нашей литературе после смерти Пушкина» (1861). Размышления о критике Гегеля и исторической школе, содержащиеся в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858), оказываются затем в статье о Пушкине и т. д. Таким образом, мифологичность метода критика, бесспорно, оказала влияние на его стиль, статьи критика остаются незавершенными, составленными из разных фрагментов. В их основе интуиция критика, культ «непосредственности», чувственности восприятия. Перспективы изучения связаны с решением общих задач исследования критического текста в контексте парадигм различных эпох.

Библиографические ссылки

1. Григорьев Ап. Сочинения : в 2-х т. / Ап. Григорьев. – СПб., 1876. – Т. 1–2.
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1980. – 661 с.
3. Стеблин-Каменский М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.
4. Страхов Н. Воспоминания об Ап. Григорьеве / Н. Страхов // Эпоха. – 1864. – Т. 9.
5. Раков В. П. Характеристика «органической критики» Ап. Григорьева / В. П. Раков // Филологические науки. – 1979. – № 6. – С. 28–32.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 82(1-87)

Н. О. Сенчило
м. Київ

ГЕНЕАЛОГІЧНІ ЗВ'ЯЗКИ ТУРЕЦЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУР У МЕЖАХ СОЦІАЛЬНОГО РЕАЛІЗМУ

Зроблено спробу визначення основних генеалогічних зв'язків у турецькій літературі кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: генеалогічні зв'язки, реалізм, соціальний реалізм, зовнішні зв'язки.

Предпринята попытка определения основополагающих генеалогических связей и их разновидностей в турецкой литературе конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: генеалогические святи, реализм, социальный реализм, внешние святи.

In the article an attempt is made to determine the main genealogical relations and their variety in the Turkish literature at the end of the 19th century and beginning of the 20th century.

Keywords: genealogical relations, realism, social realism, external relations.

У процесі літературного розвитку тієї чи іншої національної літератури подібні літературні напрями, жанри чи індивідуальні твори можуть розвиватися в різних національних літературах не лише незалежно один від одного, а й за допомогою літературного контакту. Вплив літератури на літературу є закономірним явищем. Літературні міжнаціональні впливи можуть існувати на рівні окремих творів,

© Н. О. Сенчило, 2011

творчих індивідуальностей, національних літератур, стильових напрямків, жанрових форм тощо. Метою даного дослідження є виявлення основних генеалогічних зв'язків та їх різновидів у турецькій літературі з європейськими літературами у межах художнього напрямку соціального реалізму. Серед дослідників, які займалися проблемами генеалогії в літературі важливе місце займають О. Діма, Т. Бенфей, Ф. Вольман, В. Жирмунський, Д. Дюришин, В. Будний, М. Ільницький, В. Кулешов, Мукаржовський та ін.

Розвиток кожної національної літератури обумовлюється перш за все фактами національного життя, особливостями культурних традицій, внутрішньою логіко літературного процесу. Але ми не можемо заперечувати факт впливу однієї літератури на іншу, який в неоднаковій мірі відображається на розвитку літератури-реципієнті. Розглядаючи питання літературних впливів А. Липатов наголошує на впливі попередніх літературних епох на наступні. На думку дослідника, подібні процеси відбуваються у літературах, починаючи з середньовіччя. і, закінчуючи романтизмом, до того часу, коли письменники для побудови фабули почили використовувати матеріал з реального життя. «У середньовіччі використовувалися біблійно-агіографічні та рицарсько-екзотичні мотиви. В епоху Відродження присутній значний вплив античних мотивів; Ф. Рабле, Д. Бокаччо, М. Сервантес та інші письменники використовували мотиви середньовічної літератури та фольклору. В епоху Бароко і Класицизму Шекспір звертався до Д. Бокаччо, К. Марло тощо, так, як Трісо де Моліна, Лопе де Вега, Корнель, Расін, Мольєр, Вольтер запозичували сюжети з попередніх епох і творів» [10, с. 391]. Але обмежитися в дослідженні впливів лише у площині переходу літературних сюжетів і мотивів на сьогодні не є достатнім, тоді як у літературознавстві вже неодноразово порушувалося питання впливів цілих літературних напрямків на різні національні літератури.

Досліджуючи цю проблему, В. Жирмунський дійшов висновку, що «будь-який літературний вплив є закономірним і соціально зумовленим. Така обумовленість визначається внутрішньою закономірністю національного суспільного і літературного розвитку, який відбувається. Щоб вплив став можливим, мусить існувати потреба у такому ідеологічному імпорті, необхідне існування аналогічних тенденцій розвитку, більш чи менш оформлених, в даному суспільстві і даній літературі» [10, с. 74]. Тому літературні зв'язки, як правило, залежать від логіки літературного процесу, який існує у межах конкретної національної літератури. За В. Будним та М. Ільницьким в основі літературної комунікації, яка виникає внаслідок налагодження одно- чи двосторонніх стосунків, лежать контактні зв'язки, які дослідники поділяють на синхронні (безпосередня взаємодія двох письменників, наприклад, І. Франко – Я. Каспрович тощо) та несинхронні (письменник користується літературними здобутками попередників, наприклад, звернення Лесі Українки до біблійних джерел). Крім того, на думку дослідників, контактні зв'язки можуть виникати незалежно від генетичної спорідненості, тоді як генетичні зв'язки, як правило, ґрунтуються на контактних, які бувають двох видів: безпосередні (виникають внаслідок ознайомлення одного письменника з творчістю іншого письменника, наприклад, байронізм у М. Лермонтова) та опосередковані (вплив на творчість письменника модної для певного часу літературної течії, наприклад, «вертеризм Гете» у «Зівялому листі» І. Франка) [7, с. 56]. Д. Дюришин виділяє два

основні типи літературних зв'язків: зовнішні зв'язки, які не відображаються на структурі твору чи літературі-реципієнтові, та внутрішні зв'язки, які виявляються на різних структурних рівнях твору-реципієнта (тематичному, композиційному, сюжетному, стильовому, жанровому тощо), шляхом порівняння його з твором-донатором, в процесі якого виявляється залежність, яка може виражатися через цитати, алюзії, наслідування, стилізації, продовження сюжету тощо [8, с. 103]. За словами В. Жирмунського, «…кожний великий напрям літератури, котрий становив етап у процесі літературного й суспільного розвитку, супроводжувався свого роду відкриттями нового сприйняття й художнього витлумачення дійсності» [9, с. 357]. У XVIII ст. у зв'язку з розвитком жанру роману автори для побудови оригінальної фабули твору почали брати матеріал з актуальної дійсності. З розвитком романтизму у літературі поступово утверджується конкретне зображення дійсності з характерними ситуаціями та типовими для неї персонажами. Такий літературний розвиток зумовлював новий тип художнього зображення, який створювався на матеріалі тих явищ і ситуацій дійсності, які були доступні авторові. Наступною після романтизму значною філософсько-естетичною категорією став реалізм, що розумівся як правдиве зображення дійсності.

Турецька література досить довгий час не зазнавала впливів європейської літератури, розвивалася незалежно від неї, тобто в силу відповідних історичних умов, була позбавлена безпосередніх контактів з європейськими літературами. Передумови до змін з'явилася лише в епоху Танзімату XIX ст., коли Туреччина робить спроби відійти від старих літературних традицій, вступаючи з Європою в економічні та культурні зв'язки. В історію Туреччини Танзімат увійшов як епоха реформ. Важливою галуззю реформування на той час була турецька мова, переобтяжена арабською та іранською лексикою, яка потребувала спрощення та перебудови задля її доступності ширшим прошаркам населення. Старе літературне об'єднання, утворене навколо «поетичного комітету», члени якого всю увагу зосереджували на формі та звучанні вірша, повторювали одні й ті ж образи. Така література була нецікавою для молодих перспективних авторів, які мали можливість спілкуватися з європейцями, переважно французами, про європейські літературні напрямки, книги, поезію тощо. У зв'язку з розширенням світогляду, письменники створюють власні групи, які відповідають їхнім інтересам. До таких груп належали група «Молодих», «Книжкова організація», «Османське товариство просвіти», останнє згуртовувалося навколо «Наукового журналу» і згідно статуту переслідувало виключно просвітницько-наукові цілі. Питання оновлення мови та літератури порушуються на сторінках газети «Чисті думки». В одній зі статей Н. Кемаля говориться, що «у нас не існує жодної книги, яка могла б подобатися, якщо з неї забрати словесні прикраси. Народ не в змозі розуміти існуючу літературну мову. Жоден твір не написаний просто; багатство фарисейський перебільшень лише сприяє псуванню звичаїв; зміст постійно є жертвою форми. Крім того не існує навіть усталених літературних прийомів та правил. Між літературною та розмовною мовами існує глибока прірва, що іноді здається, що це два різних чужих один одному діалекти. Тому наша література не стала в пригоді нашим зв'язкам з народом» [13, с. 36]. Намик Кемаль виніс вирок старій літературі, висловивши судження, що книги повинні писатися для всього народу. Газети «Чисті

думки» та «Тлумач подій» жорстко критикували стару літературу, їх автори (І. Шінасі, Н. Кемаль, А. Мідгат) намагалися укоренити ідею непотрібності та некомпетентності такої літератури. Знайомство із західною культурою внесло свої корективи: для більш точного висловлювання думок, письменники відмовляються від східної пишномовності. Запозичені у іранців теорії стилістики та естетики руйнуються, головну роль вже відіграє не форма твору, а його зміст. У другій половині XIX ст. турецька література шукає нові шляхи розвитку. Ці пошуки призводять письменників до запозичення нових жанрових форм та художніх напрямків, які широко розповсюджені у Європі: романтизм, реалізм; драма, роман, новела тощо.

Дослідник Кенан Ак'юз наголошує, що в період Танзімату саме жанр європейського роману (французького) мав великий вплив на розвиток турецької літератури [1, с. 67]. В. Смірнов писав, що «допитливі турки накинулись на французькі книги з однаковим запалом, як на нові, так і на старі, бо для них на той час все було новим, навіть і те, що для французів застаріло. Результатом такого літературного ажіотажу була поява великої кількості перекладів та переробок з французької на турецьку мову різних творів, як хороших, так і незначних, як белетристичного, так частково і наукового змісту» [12, с. 99]. Серед відомих перекладів – романи В. Гюго «Знедолені» рік перекладу (1862), Д. Дефо «Робінзон Крузо» (1864), А. Дюма «Граф Монте-Крісто» (1871), Шатобріана «Атала» (1872), Бернарден де Сен-П'єра «Поль і Вірджині» (1873) та ін. У 1859 р. у книжкових крамницях Стамбула з'явилися «Віршовані переклади». Ібрагім Шінасі представив на розсуд турецьких читачів твори Жана Расіна, Луї Ламартіна, Альфреда Мюссе, Нікола Буало та ін. Вірші відрізнялися від традиційної турецької поезії новими сміливими образами та гнучкою формою. В історії турецької літератури Шінасі став «батьком нової літератури», відкривши турецькому читачеві європейську літературу. У літератури, яка все більше відходить від диванних традицій, виникає потреба нових форм, нових засобів зображення та змісту. У центрі уваги турецьких письменників стає західна література. Ахмет Вефік-паша перекладає прозу Мольєра, Зия-паша – Жан-Жака Руссо, А. Расім уклав збірник, до якого увійшли уривки з творів Рене Шатобріана, Жака Руссо, Віктора Гюго тощо. Протягом 60–70 рр. XIX ст. переклади творів з французької літератури відігравали велику роль у культурному житті Туреччини. Вольтер, Жан-Жак Руссо, Шарль Луї де Монтеск'є, Александр Дюма, Віктор Гюго стають ідейними наставниками молоді. Тому саме переклади у XIX ст. стали одним зі шляхів проникнення ідей класицизму, романтизму та реалізму у турецьку літературу з європейських літератур. Досвід французьких романтиків та реалістів виявився актуальним для турецької літератури, коли в ній з'явилися потреба і передумови для змін. Французький романтизм, пройнятий демократичним пафосом та прагненням свободи, мав значний вплив на турецьких письменників. Такі тенденції прослідковуються, наприклад, у творчість Абдулгака Гаміта та Намика Кемаля. Інтенсивне збагачення турецької літератури переважно завдяки досвіду французької літератури призвело до прискореного її розвитку. Ті художні напрямки, які у європейських літературах утверджувались протягом трьох століть, починаючи з XVII ст., у турецькій літературі з'явилися у XIX ст. Саме тому у літературі вцілому чи навіть у творах одного автора

зустрічаються елементи різних художніх напрямів: класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму тощо. У романтичному творі Н. Кемаля «Бідна дитина» відчувається сентименталізм, у драмах А. Гаміда «Нестрен», «Ешбер» наявний вплив класицизму.

У 30 рр. XIX ст. у Франції та Росії виникає новий літературний напрям – реалізм, який пропонує принцип життєво-правдивого зображення світу. Напрям швидко утверджується в європейських літературах. До представників реалізму у Росії належали Ф. Достоєвський, Л. Толстой, А. Чехов; у Франції – П. Меріме, О. Бальзак, Г. Флобер; у Німеччині – Г. Гайне, Т. Фонтане; у Польщі – Б. Прус. У турецькій літературі спробу охопити явища соціальної дійсності і показати умови життя простої людини вперше зробив просвітницький реалізм, запозичений у європейських мислителів. У своїх висловлюваннях та у творчості письменники-просвітники пропонували принципи, які наближували літературу до життя. Їхня боротьба зі старою літературою, їхні вимоги створювати літературу «для суспільства» відкривають шлях для розвитку соціального реалізму. Г. Діно у книзі «На шляху до реалізму у літературі після Танзімату» («Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru») починає дослідження з творчості Намика Кемаля (1840–1888 рр.), якого вважають одним із перших романтиків у турецькій літературі. Проте у творчості Намика Кемаля не можна не помітити стрімкого прагнення поєднати мистецтво з правдою життя. Він змальовує реальні і правдоподібні образи. Г. Діно не вважає Н. Кемаля реалістом, але вона наголошує на тому, що «Намик Кемаль пропонує терміни і поняття, які є підготовкою шляхів до реалізму» [3, с. 1].

Дослідник творчості Н. Кемаля Мегмет Каплан також не залишає поза увагою використання письменником терміну «правдива література». Зазначаючи, що «розшифровка цього терміну дає право широко говорити про реалізм. Література, яку відстоював Кемаль, як уявляв її, була пов’язана з суспільством, з життям, з природою, з навколишнім середовищем. І з цього погляду ми називаємо її реалістичною» [4, с. 132]. Російська дослідниця Наталія Айзенштейн вбачає у літературі періоду Танзімату передреалістичні риси. «Визрівання реалістичних тенденцій іде по лінії зближення літератури з життям, звернення до соціальної тематики, демократизації героя і мови. Вже на першому етапі літератури Танзімату відбувається накопичення реалістичних тенденцій. Прогресивний романтизм готує підґрунтя для реалізму» – пише дослідниця [6, с. 33]. Говорячи про основні передумови турецької реалістичної літератури, враховуємо важливу роль взаємовідносин Туреччини з передовими в економічному, політичному і культурному відношенні країнами у другій половині XIX ст. Шлях розвитку нової реалістичної літератури Туреччини в таких умовах був непростим. З одного боку, література була змушена долати міцні усталені традиції феодальної культури, з іншого – ще занадто слабка література потрапляла під вплив вже сформованої розвинутої західної літератури.

Неможливо заперечити геополітичний чинник, який спонукав до міждержавних взаємин (з Францією, Німеччиною), внаслідок чого взаємодія культур породила явища нової естетичної якості у турецькій літературі, зокрема, з’явився інтерес до життя звичайної людини, поглибився психологізм. У 80-х рр. XIX ст. почали розвиватися нові жанри європейського зразка: роман (Н. Кемаль «Пригоди Алі бея»,

Саміпашазаде Сезаі «Пригода»), коротке оповідання (Саміпашазаде Сезаі «Дрібниці»), драма (А. Тевфік «Фатум», Н. Кемаль «Батьківщина, або Сілістра», А. Гамід «Донька Індії»), комедія (Ібрагім Шінасі «Одруження поета») тощо. Навчаючись у європейських літераторів, турецькі письменники не копіювали і не запозичували сюжети (за винятком незначної групи авторів), а, як правило, у творчості переслідували мету розвивати національну літературу, використовуючи для побудови художнього твору матеріал з тієї дійсності, яку мали можливість спостерігати, яка була доступною і зрозумілою їм самим.

Наприкінці 80-х – початку 90-х рр. XIX ст. у турецькій літературі почали з'являтися реалістичні твори. До них відносять романи «Пристрасть до фаетонів» (1887) Реджаізаде Екрема, «Зегра» (1893) Набізаде Назима; оповідання «Дрібниці» (1890) Саміпашазаде Сезаі, де автор прагнув зобразити людину свого часу та її стиль життя. Герої новел – прості «маленькі» люди, за образами яких стоять реалістичні картини життя. Слід зауважити, що творча манера С. Сезаі могла зазнати впливів творчості Альфонса Доде, твори якого перекладалися в Османській державі, починаючи з 1880-х років.

В оповіданні Набізаде Назима «Карабібік» (1890) чи не вперше у реалістичній манері розповідається про життя села. «Почуття, мова і думки персонажів у оповіданні – автентичний продукт середовища, в якому розгортається дія», – писав Н. Назим [2, с. 17]. Під впливом популярної на той час теорії «експериментального роману» Еміля Золя жанр свого твору автор визначає як роман. На цьому факті наголошують літературознавці Селім Ілері та Наталія Айзенштейн. Крім того, на думку С. Ілері, оповідання «Карабібік» відповідає реалістичному розумінню твору запропонованого Е. Золя [5].

Важливим фактором зовнішніх зв'язків у турецькій літературі стало знання мов. За словами В. Будного, це той чинник, що безпосередньо визначає інші форми зв'язків і міжкультурний діалог узагалі [7, с. 60]. Текст однієї літератури, здатний впливати на іншу літературу, засвоюється саме через мову. Наприклад, поширення в українській літературі ідей модернізму наприкінці XIX – початку XX ст. відбувалося через польську та російську літературу або через безпосереднє знайомство з французькою та німецькою, про що свідчать переклади І. Франка і Лесі Українки. Схожа ситуація, пов'язана із запозиченням романтичних та реалістичних ідей, відбулася в турецькій літературі. Турецькі письменники запозичували із французькою літератури загалом чи творчості окремого письменника не сюжети, теми, мотиви чи прийоми зображення, а ідейно-художній досвід. Літературні взаємодії Туреччини, зумовлені культурними контактами з європейськими країнами, породили явища нової естетичної якості у турецькій літературі, зокрема, посилилося зацікавлення життям звичайної людини, поглибився психологізм, почали розвиватися жанри роману, новели, комедії тощо. До основних генеалогічних зв'язків турецької літератури з європейськими літературами в межах художнього напрямку соціального реалізму належать зовнішні безпосередні зв'язки, які не впливали на структуру твору. Зв'язки турецької літератури з європейськими літературами показують, що літературні впливи відіграли важливу роль у розвитку нових художніх напрямків – романтизму та реалізму. Серед різновидів зовнішніх контактів у турецькій літературі найбільш чітко виокремлюються геополітичні

чинники (міждержавні взаємини з Францією) та знання мов, завдяки якому реалістичні ідеї через переклади творів провідних європейських письменників та мислителів поширювалися в турецькій літературі, впливаючи на формування та розвиток у ній нового літературного явища соціального реалізму.

Бібліографічні посилання

1. Akyüz K. Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri. – İstanbul, 1995.
2. Akıncı G., Türk Romanında Köye Doğru. – Ankara, 1961, s.17.
3. Dino G. Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru. – İstanbul, 1955.;
4. Kaplan M. Namık Kemal, Hayatı ve Eserleri. – İstanbul, 1948.
5. İleri S. Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri [Електронний ресурс] / S. İleri. – // режим доступу: http://www.gezenbilir.com/index.php?PHPSESSID=8gnh483kdv 4l2ne5fdkl105ph4&topic=20505.msg154157#msg154157.
6. Айзенштейн Н. Из истории турецкого реализма / Наталья Айзенштейн. – М.: Наука, 1968. – 284 с.
7. Будний В. Порівняльно-історичний (генетично-контактний) підхід//Василь Будний, Микола Ільницький. Порівняльне літературознавство. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 230 с.
8. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Дионис Дюришин – М.: 1979. – 221 с.
9. Жирмунський В. Літературні течії як явище міжнародне / Віктор Жирмунський // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 345–370.
10. Жирмунський В. Проблемы сравнительно-исторического изучения літератур / В. Жирмунский // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л. «Наука», 1979. – С. 66–83.
11. Липатов А. Литературные влияния и типологическая общность / А. В. Липатов // Сравнительное изучение славянских литератур. – М. «Наука», 1973. – С. 391–409.
12. Смирнов В. Очеркъ истории турецкой литературы / В. Смирнов – Спб., 1891. – 130.с.; 13. Стамбулов В. Намык Кемаль / В. Стамбулов. – М.: «Журнально-газетное объединение», 1935. – 110 с.

Надійшла до редколегії 27.04.11

УДК 821.161.1-2

О. В. Сидорчук
м. Львів

САТИРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ СУЧАСНОСТІ У П'ЄСІ СЕРГІЯ ЖАТІНА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА: ВОРОНЕЖСЬКІ СТРАЖДАННЯ»

На прикладі п'єси Сергія Жатіна – ремейку шекспірівської трагедії – розглядаються художні засоби зображення сучасної соціокультурної ситуації.

Ключові слова: ремейк, травестія, пародія, сатира.

На примере пьесы Сергеем Жатиным – ремейка шекспировской трагедии – «Ромео и Джульетта: Воронежские страдания» рассматриваются художественные способы изображения современной социокультурной ситуации.

Ключевые слова: ремейк, травестия, пародия,сатира.

The source of investigation is remake of Shakespearian «Romeo and Juliette» performed by contemporary writer Sergey Zhatin.

Key words: remake, travesty, parody, satire.

© О. В. Сидорчук, 2011

Специфіка відображення реалій сьогодення як предмет наукового дослідження привертала увагу літературознавців. У своїх роботах М. Арнаудов «Психология литературного творчества», М. Бахтін «Вопросы литературы и эстетики: исследования разный лет», «Литературно-критические статьи», Л. Вигодський «Психология искусства» зверталися до цього питання. Цей інтерес спричиняється роллю, яку відіграє ця категорія у сприйняті художнього твору реципієнтом, розумінні авторських інтенцій та концепції. Інноваційні літературні процеси сьогодення ґрунтуються на філософії постмодернізму і сучасній філософській герменевтиці, яка визнає плюральність. Протиріччя духу культури постмодернізму руйнують традиційну уяву про гармонію, художню ілюзію, цілісність, трактування та зрозумілість твору. Саме у цей період з'являється найбільша кількість переспівів, стилізацій, пародій, так званих літературних ремейків, що провокує інтерес у мовознавців до міжтекстовоі взаємодії, гіпертекстуальності, «вторинних текстів».

Поняття «вторинний текст» охоплює широкий спектр літературних творів. Під вторинним текстом розуміємо такий твір художньої творчості, який в «лінгвостилістичному та композиційному планах є відтворенням іншого художнього твору». Говорячи словами Умберто Еко, «письменники знали завжди і завжди твердили нам, що в усіх книгах йдеться про інші книги, що будь-яка історія переказує історію вже розказану» у вторинному відтворенні тексту-джерела має місце деформація старого коду та перерозподіл деяких елементів: старий код пристосовується до виконання нового комунікативного завдання [11, с. 489]. Подібну позицію займає Ю. М. Лотман: «Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [6, с. 130]. Таке «пристосування старого коду до виконання нового завдання» найчіткіше проявляється в пародійних творах.

Перш за все треба зазначити, що існує декілька трактувань поняття «пародії», зокрема літературознавство послуговується перекладом слова «παρωδία», переспів – вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності; наслідування художнього твору, що має на меті створення комічного ефекту; останній може бути заснований на невідповідності теми і стилю: висока тематика в поєднанні з низьким стилем (травестія, бурлеск); навпаки, висока стилістика у поєднанні з низькою темою. Висміюватись може як неналежний стиль, так і негідна дійсність. В. Л. Новіков у своїй праці виокремлює наступні прийоми: зниження стилю, введення нового матеріалу, заміна поетичної лексики прозаїчною, гротеск, перевернення сюжету, утворення пародійного персонажу, відсторонення композиції [8, с. 56]. Саме реалії сьогодення, соціальні зв'язки, стан культури постають об'єктом висміювання у п'єсі «Ромео и Джульетта: Воронежские страдания» сучасного російського письменника

Сергія Жатіна. Жанрове визначення «ремейк» (англ. *remake*, букв. *переробка*) – у сучасних кінематографі та музиці – нова версія чи інтерпретація раніше виданого твору (фільму, пісні, будь-якої музичної композиції або драматургічного твору [1, с. 527] є експлікованою вказівкою для читача, так само, як авторське маркування твору – «культовий ремéйк популярного блокбастеру» – пояснює збереження фабули та незмінності власних імен дійових осіб. Але персонажі трагедії Шекспіра з-під пера Жатіна виходять «омолодженими», нашими сучасниками: «Эскал, генерал, начальник ГУВД города Воронеж. Парис, молодой человек, метросексуал, родственник начальника ГУВД. Монтекки, Капулетти, главы двух конкурирующих фирм “Таблеточка” и “Пилюлька”. Старик, родственник Капулетти. Ромео, сын Монтекки,бренд-менеджер КМС по боксу. Меркуцио, родственник начальника ГУВД, друг Ромео, падонок. Бенволио, мерчандайзер сети “Пилюлька” племянник Монтекки, друг и двоюродный брат Ромео. Тибальт, супервайзер сети “Таблеточка”, племянник Капулетти, чертов псих. Лоренцо, популярный ворорнежский психотерапевт, пламеннный оратор… Гражданка Монтекки, жена Монтекки. Гражданка Капулетти, жена Капулетти, современная особа. Джульетта, дочь Капулетти, умница, спортсменка и просто красавица. Кормилица Джульетты, циничная, расчетливая особа... Граждане Воронежа, сотрудники обеих фирм, милиционеры, омоновцы, маски, хор медсестер. Место действия – Воронеж и Липецк». Отже, функції первинного шекспірівського тексту у структурі вторинного жатінського тексту – це композиційна та сюжетна функції.

Ім’я В. Шекспіра, «залученого у співавтори» Сергієм Жатіним не є репрезентацією художньо-естетичної доби, напрямку, стилю, а виступає індикатором інтелектуальної атмосфери і культури. Закріплення денотатів у колективній пам’яті зумовлюють трансфер літературних джерел з художньо-естетичної сфери у міфо-ідеологічну, де той, чи інший літературний герой перетворюється на знак певного образу та почуття. Наприклад, Отелло – знак ревнощів, Яго – знак підступності, Ромео та Джульєтта – знак високих чистих почуттів, нерозважливих вчинків. Ці значення закріплюються у колективній пам’яті реципієнтів, провокують асоціативні ряди, формують напрямок думок, виступають кодами культурної пам’яті за Ю. М. Лотманом, що організовують, дають можливість безперервного розвитку культури, як пам’яті колективу.

Заголовок первісно апелює до фонових знань реципієнта. Сергій Жатін, заохочуючи читача стати учасником гри, партнером, співрозмовником, вже на текстуально-екстернальному рівні, зазначає співавторство: Вильям Шекспиир & Сергей Жатин, де наявність англійського запозичення – амперсанду (the ampersand (&)) примушує читача сприймати фігури двох окремих осіб, як дихотомічну унітарну структуру. Автор у незвичний спосіб – введенням непритаманної знакової одиниці – інтригує читача. На перший план автор виносить імена героїв – Ромео и Джульєтта, – що виконують функцію символізації, та підзаголовок– «Воронежские страдания», – символічний сенс заголовка формується впродовж усього процесу прочитання. Функціональне наповнення такого початку розглядається як проектована комунікативна гра, у якій читач отримує запрошення до утворення значень. Звернення автора до вічних образів за словами І. Бернштейн свідчить про занурення в філософську та етичну проблематику та стурбованість долею культури:

«Вечные образы появляются в тех произведениях, авторы которых тяготеют к условности, к жанру причти параболы, эссе и способствуют развитию этой тенденции. Их появление сопутствует погружению в философскую и этическую проблематику, а так же круг проблем, связанных с судьбами культуры» [3, с. 6]. Поява твору-ремейку з «вічними образами» пов'язується «із кризою цивілізації взагалі, з розчаруванням у позитивістському раціонализмі, в еволюціонізмі, в різних концепціях прогресу» [3, с. 8]. Літературні ремейки керуються принципом відтворення готової моделі побудови твору. Відтворена модель використовує кліше, штампи, застиглі формам, які легко розпізнаються. У ремейку ці кліше по суті є атрибутами нової вигаданої дійсності. При чому, обставини, у яких використовуються кліше, змінені. Таким чином, «перенесення художнього твору на новий мовний ґрунт означає співвіднесення, співставлення його з іншою культурою, яка, приймаючи твір, надає йому "свого" розуміння через іншу мовну організацію» [9, с. 120]. Розбіжність між пародією та ремейком на сьогоднішний день прийято вбачати в тому, що пародия містить, за Бахтиним, іронічне зниження первинного объекта-оригіналу, а ремейк позбавлений іронічного зниження объекта-оригінала. Однак «зміст ремейків коливається від а) чистої маніпуляції, гри заради гри, до б) претензії на переосмислення вічних сюжетів, що приховується за грою» [4, с. 158–159].

Місцем розгортання історії кохання нащадків двох неприязно налаштованих кланів автор трагікомедії обрав сучасний Воронеж, у якому майже усі дійові особи зацікавлені лише питаннями матеріального збагачення «срубить бабки». Сучасна система «разборок и понятий» примушує закоханих протидіяти обставинам. На відміну від класичної шекспірівської трагедії, історія сучасних Ромео та Джульєтти редукує трагічний модус – герої, скоївши спробу самогубства, опиняються в реанімації. Традиційна пародійна стратегія трансферу «високе»–«низьке», яку використовує автор ремейка, не спроможна скомпрометувати літературний прототип та істинні людські почуття. У невідповідності прямого смислу висловлювання його прихованому значенню, спрямованому на розщеплення патетичної завершеності, розпізнається прийом іронії, до якої звертається автор для того, щоб піддати критиці реалії усіх рівнів сучасного життя – від загально державного до особистого. Автор відображає стан занепаду суспільства, вкладаючи в уста персонажів звинувачувальні промови:

Лоренцо:
Когда народ без всяких госструктур
Права осознает интересы,
И четко знает он и есть основа,
Фундамент государства своего, –
Тогда мы можем общество гражданским
Спокойно называть, и достиженья
Свои оно сумеет защитить.
Но наш народ, процентов девяносто
Ограблен, нищ, бесправен и ослаблен,
А демократий нищих – не бывает!
Процентов десять, захвативших верх
И есть сегодня граждане России.
С их мнением не может не считаться
Напыщенная власти вертикаль.

У них есть все – дворцы, заводы, яхты,
И армии с оружием – охрана.
Все остальные – пролетариат,
Продажный по своей природной сути.
И пашут на дельцов они крутых,
А разница в зарплатах лишь у них [6, с. 77].

Створюючи пародію, літератор-пародист керується власною зацікавленістю: відштовхуючись від першоджерела, він моделює у власному доробку саме те, що він вважає вагомим та суттєвим, утворюючи мовну картину світу. Мовна картина світу, за словами Телія є сумою значень та уявлень про світ [10, с. 176–177]. Характерно, що Сергій Жатін, керуючись прагненням втілити свої задуми, виражає як свою власну мовну особистість, так і мовні особистості своїх героїв у спосіб, притаманний багатьом комедійним творам доби постмодернізму, –створюючи аутентичну мовну картину світу, використовуючи мовну гру, принцип імітації, послуговуючись молодіжним сленгом та стилізацією жаргонізованої мови, що «включає сленгізми на фоні нейтральної або фамільярної лексики» [2, с. 34]. І водночас демонструє неприйнятність цієї форми комунікації.

Меркуцио:
Ты прав, порою трудно распознать
Значение словечек новомодных
Неологизмов столько равелось,
Что кажеться – ты где то за границей.
Английского не зная, трудно жить!
В бутик и шоп мы вместо магазина
Идем на шоппинг, а не за покупкой.
А там в ассортименте контрфакт,
Который им сливает дистрибьютор!
Промоушен проводит мерчандайзер,
А в холле гастарбайтер подметает.
Риелторы вам впарят таун-хауз,
Хедлайнеры на сейшн зазывают,
Фронтмены синглом пипл зажигают,
Пиаршики дурят електорат!
Гламурный SPA-салон проводит кастинг,
И помогают лизинг и франчайзинг
Нам парадигму бизнеса развить,
Биллборды презентуют нам блокбастер,
И все это под крики «Упс!» и «Вау!» [6, с. 81].

С. Жатін, оперуючи семантичними категоріями, відтворює мовну поведінку сучасників, характерними рисами якої є агресивність та негативне світосприйняття. Ці концептуально зумовлені категорії, що втілюються у мовній семантиці та формують мовний образ світу, називають семантичними категоріями. Тобто, ми можемо констатувати, що проаналізованому творі-ремейку вибір ужитку негативно контамінованих певних семантичних одиниць для вираження негативних явищ зумовлено чинним мовним образом світу. Гротескна кількість мовних одиниць найнижчого і пейоративного рівнів у п'єсі С. Жатіна виконує функцію утворення гумористичного та сатиричних ефектів.

Гражданка Капулетти:
Ах, дарлинг, ты не позиционируй

Себя как быдло завтра на банкете.
Там будут сливки общества, и нужно
Нам сделать тюнинг для твоїй харизмы[6, с. 160].
Капулетти:
Прикинь, шеф ГУВД – моя родня!
Есть шанс рассширить бизнес у меня.
Когда идет о рынке сбыта речь –
Приличиями можно принебречь…
Чтоб имидж поддержать на высоте,
Но выгодны вложения все те,
Что бренд свой позволяют раскрутить,
И бабки в перспективе нарубить [6, с. 29].

В цьому ключі гумор постає не тільки зброєю (висміювання), але і засобом прищеплення читачеві (глядачеві) «вічних цінностей», норм моралі, захистком, де можна відчути свободу. Перенесені у сучасне життя, розгорнуті в нових обставинах інтенції минулого століття зберігають свій первинний глибинний смисл і тим самим набувають філософського підтексту. «Как жаль, что не коснулась перестройка Отдельных несознательных людей. Несется Русь, по-прежнему, как тройка, Лишь черный “бумер” вместо лошадей» [6, с. 199]. Цей пасаж звучить в унісон з філософськими питаннями з «Мертвих душ», які турбували М. В. Гоголя, ще у 19-му столітті (!) «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади… Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа»[5, с. 235]. Вочевидь, наш сучасник, автор «Воронежських страждань», пишучи про «чорний бумер», як колись класик про «трійку» мав на увазі концептуальну невизначеність шляхів подальшого розвитку держави, що підкреслює безперервність літературних традицій рефлексії проблем буття, державотворення, досягнення високих цілей в умовах корумпованого світу перверсій.

Критика у жанрі сатири та вищезазначені засоби гумору служать не тільки для авторської оцінки певних явищ, але і для усунення недоліків. П’єса Сергія Жатіна «Ромео і Джульєтта: Воронежские страдання» розкриває засобами внутрішнього (динаміка рефлексій) та зовнішнього (ланцюг подій) сюжету теми екзистенціального вибору, детермінованості життя, зміни культурних орієнтирів. Саме ці позиції дають можливість відмежувати твір Сергія Жатіна від примітивно-розважальної тривіальної літератури.

Бібліографічні посилання

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [ред.-упоряд. Николюкин А.Н.] М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.
2. Береговская Э. М. Молодежный сленг: формирование и фунционирование / Эда Моисеевна Береговская / Вопросы языкознания – 1996 – №3.
3. Бернштейн И. А. Вечное и актуальное / Инна Абрамовна Бернштейн. Вечные образы и сегодняшние проблемы в Литературах Центральной и Юго-Восточной Европы. М.:Наследие,1997. – С.5–32.
4. Богуславская О. Римейки как «зеркало» литературного процесса. / Богуславская/ ВМУ, сер. 9, 2003, № 5, с. 158–159.
5. Гоголь Н.В. Мертвые души / Николай Васильевич Гоголь. – М.: Хужод.лит.,1985. –368 с.

6. Жатин С. Ромео и Джульетта: Воронежские страдания. – М.:АСТ.: СПб Астрель – СПб,2007. – .221с. [2]с (Классика.net).
7. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. / Юрий Михайлович Лотман. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 129–132
8. Новиков В. И. Книга о пародии / Владимир Иванович Новиков – М.: Советский писатель, 1989. – 544с.
9. Олійник І. Інтердисциплінарність дослідження, чи маргінес науки? (до питання літературознавчого статусу критики художнього перекладу) / Ірина Олійник – Вісник Львів.ун-ту-2008. – Вип.44. – Ч.1. – С.117–125
10. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / Вероника Николаевна Телия. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: 1988 – 243с.
11. Эко У. Имя розы/Умберто Эко – М.: Книжная палата, 1989. – 496с.

Надійшла до редколегії 24.04.11

УДК 82-30

Г. С. Скуртул
м. Запоріжжя

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ЗАРОБІТЧАНСТВА В СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ

Визначаються основні тематичні аспекти сучасної жіночої прози в її емігрантській рефлексії в контексті виявлення її культурно-історичної, міфологічної й мовної парадигм.

Ключові слова: еміграція, жіноче письмо, психолого-економічна рефлексія.

Определяются основные тематические аспекты современной женской прозы в её эмигрантской рефлексии в контексте выявления её культурно-исторической, мифологической и языковой парадигм.

Ключевые слова: эмиграция, женский стиль, психолого-экономическая рефлексия.

The main subject aspects of the modern feminine prose in its emigrant reflection in the context of revelation of its cultural, historical, mythological and linguistic paradigms are defined.

Key-words: emigration, feminine style, psychological and economical reflexion.

Історія української еміграції в її сучасному, постколоніальному уявленні знаходиться в центрі уваги національної літератури кінця XX – початку XXI століть. Проте особливо вона актуальна в жіночій прозі – художньому відображенні неоднозначного, інколи психологічно суперечливого, емоційно яскравого світу в умовах еміграції. Література останніх десятиліть дає можливість реконструкції жіночого погляду на історію людей, які залишили Батьківщину в пошуках кращої долі, у томі числі й у вирішенні своїх матеріальних проблем. Подібну, трагічно меркантильну в своїх джерелах емігрантську хвилю – четверту, – часто називають «заробітчанською». Вона охоплює людей, які залишили свою Батьківщину в епоху великих змін і великих негараздів. Сучасне літературознавство приділяє достатню увагу емігрантській проблематиці в контексті жіночого письма – С. Андрусів, Л. Горболіс, М. Крупка. Однак історія людини, яка опинилася на чужині з метою вирішення матеріальних труднощів, ще не отримала свого повного, системного висвітлення в літературознавстві й критиці. Між тим зростаючий масив літературних творів, які відтворюють будні українських заробітчан за кордоном – С. Пиркало («Не думай про червоне»), Г. Тарасюк («Острів зимового мовчання»),

© Г. С. Скуртул, 2011

«Янгол з України», «Козацька корчма» та ін.), О. Галич («Хочемо раю на землі») та інші – змушують з більшою увагою розглядати цей соціально-економічний і психологічний феномен у контексті художнього слова. Саме тому мета статті – визначити основні тематичні аспекти сучасної жіночої прози в її емігрантській, переважно психолого-економічній рефлексії в контексті виявлення її культурно-історичної, міфологічної й мовної парадигми на прикладі творів Єви Гати, О. Драчковської, І. Роздобудько, Л. Таран, Г. Тарасюк.

Притаманний сучасному українському письменству стиль «постмодерної бездомності», який, на думку Т. Гундорової, є наслідком різних міграційних процесів, детериторізації і явного безгрунтярства [2], особливо яскраво представлений у творах, що відображають трудові будні українців за кордоном. При цьому, в основі цього достатньо больового здвигу лежать не лише труднощі соціально-економічного ґатунку, але і, як показують художні твори, більш глибокі, особистісні переживання, часто обумовлені міфологічними мотивами. Так, героїня «рунічної» книги Єви Гати – «З Варяг у греки, або історія, накреслена рунами», – Василина свої чужоземні митарства схильна виводити з міфології долі як такої, що визначена заздалегідь. Втілення часів, законів і справедливості, як долі, три сестри зі скандинавської міфології – пояснення історії людей та країн: «Адже минуле є основою будь-якої події» [1, с. 4], тоді як теперішнє визначає долю світу, а майбутнє вирішується за принципом причини й наслідку. Настільки чітке загальнозначиме міфологічне підґрунтя підсилюється і своєрідною особистісною міфологією, коли Василина, як будь-яка дівчина, культивує в собі мрію про ідеальний світ і своє місце у ньому: «Їй подобалося зображати на папері свої мрії – розкішні замки і принцес у коштовних сукнях, які володарювали у казкових державах» [1, с. 7]. Такий своєрідний екстремальний утопізм, накладений на ілюзорні уявлення про щасливе життя за кордоном став наче прихованою, не зовсім усвідомленою причиною від'їзду на заробітки аби здолати матеріальну невлаштованість, бідність. Тут, на нашу думку, спостерігається зв'язок двох віддалених одне від одного начал – індивідуального, екзистенційно наповненого світопорядку і соціально обумовленого прагнення залишити кордони держави, яке занурило особистість в умови мізерного існування. Верх і низ з'єднались, таким чином, в конгломерат інтенцій і прагнень, у центрі якого – нове, заможне життя і особиста стратегія подальшого освоєння комфортного, в дечому сакрального, як в історії з рунами, простору.

Необхідним в освоєнні нового життєвого простору є, як зауважує М. Еліаде, зведення захисних, часто умовних кордонів, проведення своєрідної демаркації, з одного боку, й усунення явної відмінності між собою і аборигенами, – з іншої [7]. Це дозволяє змушеному емігранту долати труднощі облаштування в новому світі, адаптуватися в ньому й успішно закінчувати вибудовування типово міфологічної тріади – світ, місто, дім, – одиниці котрої символізують грані успіху й рівні його досягнення: гармонія зі світом, згода з соціумом і побудова, як образно, так і фізично, будинку, рідного вогнища. Етапи облаштування на новому місці та рівні складності усюди різні й залежать від психоемоційного стану людини, країни еміграції, випадку, вдачі та інших, часто непередбачуваних факторів. Проте, типове для трудових мігрантів з України все-таки достатньо повно представлене саме в художній проекції. Це й страшне бідне існування на Батьківщині, що виштовхує на

заробітки на чужину, це й особиста, сімейна невлаштованість, характерні проблеми, що виникають за кордоном особливо на початку – це мова, ностальгія та ін. Проте особливо чітко проводиться в дечому трагічна констатація разючого розмежування українських чоловіків та жінок в умовах економічного занепаду й соціальної нерівності. Тоді як жіноча половина населення, залишаючи родину й дітей, на свій страх і ризик відправляється в невідоме, то «сильна» половина інколи вважає за правильне вирішувати проблеми вдома – в шинках та кав'ярнях. Тут гендерна складова явно жіночого емігрантського дискурсу помітно переважає. Так, в новелі Г. Тарасюк «Козацька корчма» чітко простежується розділення за принципом статевої приналежності. При цьому, чоловік як фізіологічна особина подається авторкою у відверто шаржованому, достатньо абсурдному ракурсі – він поміщений у ситуацію елегійно-хмільних рефлексій, незрозумілих суджень на тему війни й миру, козацької старовини, розмов про масові заробітки за кордоном тощо. У той час як відсутні, наче після спустошливої третьої світової війни, жінки втілюють неухильне прагнення за будь-яку ціну подолати труднощі, якось влаштуватись, налагодити особисте безпритульне життя і дати майбутнє своїм дітям. Комічно, а в дечому гротескно представлений образ жінки Іллі, що явилася в смутному маренні нетверезих відвідувачів корчми в ореолі «цариці» і «топ-моделі», яка сяяла «…закордонною вродою так імпортно-фудульно, мов по небу йшла» [6, с. 258]. Зрозуміло, що за зовні благополучним, і здавалось би, безхмарним існуванням в Італії, ця жінка заради своїх дітей поступилась можливо найголовнішим – свободою, моральними принципами, почуттям батьківщини. Не випадково, її новий чоловік, «…прогресивний в питаннях … кхи, кхи … як кажуть в Європі, сексу» [6, с. 258], носій відверто промовистого прізвища – Діаволуччі. Таке брутальне обігравання імен лише підказує яке нелегке, часто дискомфортне життя української жінки на чужині, що змушена заключати угоду з совістю й усупереч колись непорушним моральним переконанням.

На зламі епох, зі зміною ціннісних орієнтирів в умовах погіршеного рівня життя багато чоловіків були не готовими до різких змін. Звідси такі типові явища, п'янство, побої, розпад родини. І відпадає необхідність відтворювати збірний образ українського чоловіка, оскільки і в Г. Тарасюк, і у О. Драчковської, і у Єви Гати чоловіки, переважно, – нескладне втілення елементарних запитів і примітивна комбінація поведінкових стереотипів, що, власне, й спонукає жінку спочатку до розриву, а потім – розлучення з Батьківщиною. Ось він, достатньо прозорий, але і безумовно драматичний алгоритм чи не кожної заробітчанської історії, у витоках якої – невідбутній статевий антагонізм, спільна невлаштованість і взаємне нерозуміння. Не випадково, скажімо, героїні О. Драчковской Руслані взагалі важко «…повірити в існування такого біологічного виду, як добрий чоловік» [3, с. 24]. Симптоматично, що і за кордоном, на заробітках, українські чоловіки не залишають своїх «невинних» звичок – пити й буянити. Природу цього О. Драчковська схильна виводити з наступних, дещо поблажливих посилань: «1. Вони п'ють і вдома. 2. Вони дуріють від небачених досі заробітків. 3. Вони п'ють від туги. <…> 4. П'ють не тільки українці» [3, с. 46–47]. На цьому фоні – як виключення, що підтверджує правило, – помітно виділяється Михайло, герой «Ранкового прибиральника» І. Роздобудько. Як і більшість заробітчан, Михайло залишив не Батьківщину, а

злиденне у ній життя. При цьому він не схильний вирішувати свої проблеми традиційним для багатьох його співвітчизників способом – забуття в алкоголі. Перебуваючи далеко за межами України він зрозуміло й твердо ідентифікує себе українцем, ненав'язливо проявляючи (де це доречно) національний патріотизм і декларуючи свою приналежність державі, яка викинула його на узбіччя існування. Будучи інтелектуалом, людиною творчою, нехай і не цілком реалізованою, «ранковий прибиральник» не обтяжує себе думками про явну невідповідність рівня розумового і культурного розвитку з не найпрестижнішою роботою, яку він виконує. Він, як й інші українські робітники, одержимий нав'язливою і хворобливою фобією втратити роботу: «Я до безуму боюся тратити роботу. З цією думкою я прокидаюся щодня о п'ятій годині ранку» [4, с. 5]. Тут захоплюючі красоти середземноморської природи, розмірене благополуччя оточуючого світу лише відтіняють явно клінічні переживання персонажа з приводу можливої втрати заробітку. Так економічний аспект каузально сполучається з психічним, що провокує притаманний слов'янській душі критичний самоаналіз і передчуття можливої катастрофи.

Відомий дискомфорт викликає й чужа мова – незалежно від того, який освітній рівень і яка мовна підготовка у того чи іншого героя. І Михайло («Ранковий прибиральник»), який вільно володіє англійською, і Василина («З варяг у греки…»), що абсолютно не знає грецьку, зокрема відчувають певну втому й смуток в іншомовній звуковій сфері. Навіть цілком пристойні в чужому мовному середовищі співзвуччя викликають у наших співвітчизників достатньо вільні інтерпретації. Так, героїня «Няньки-Неньки» О. Драчковської Оксана говорить про вгадувані асоціації, що викликані колоритним іспанським словом: «Ну що таке, по вашому, "мухер" <…> Щось м'яке й пухнасте? Вгадали: мухер – це жінка <…> і всюди тільки й чути це, перепрошую, хекання» [3, с. 9–10]. Навіть відносно благополучна в іншій країні героїня Л. Таран Юля («Дзеркальне блудище») постійно рефлексує з приводу тотального звучання іноземних – чеських – слів: «І на вулиці почуєте, і по радіо, і в телебаченні – все зливається в суцільний мовний потік…» [5, с. 57]. Саме рідний мовний фон підштовхнув цю героїню звернутися до українських дорожніх працівників і гірко потім про це шкодувати: «Українців, ремонтників доріг, що длубалися в асфальті, виконували *найчорнішу* (курсив наш – *Г. С.*) ручну роботу, вона бачила частенько. І все хотілося підійти поговорити. Поки одинний не загнув. Наш. Сердитий, озлоблений. Мовляв, ти тут панянкою, а я гарую, *вкалую*…» [5, с. 58]. Тут, як бачимо, спостерігається достатньо відвертий антагонізм тепер вже не за статевим, а за соціоментальними ознаками. Виявляється, «там», як і «тут», на батьківщині, людей розділяють не мова, не національність і не стать, але головним чином так званий соціальний статус і розділення це носить більше психоемоційний і по суті своїй алогічний характер – споконвічна ворожнеча змучених і неповноцінно думаючих пролетарів, людей важкої фізичної праці до своїх більш щасливих і навіть не на багато більш успішних співвітчизників.

Інша авторка, Г. Тарасюк, звертаючи увагу на заробітчанську еміграцію, наводить яскраві приклади доль українських жінок, які відчули подвійне приниження і подвійне розчарування – чужиною та батьківщиною. В новелі «Острів зимового мовчання» своє й чуже набуває рис неприємної схожості: «тут» і «там»

наче поєднуються, утворюючи постійний біль і відчуження. Якщо на чужині й у себе в країні героїня з красивим колоритним українським іменем Оксана була і проституткою, і дружиною нелюба, то в Греції вона, як і героїня «З варяг у греки…» Єви Гати Василина, відчула всі принади заробітчанської долі – важкі умови праці, ностальгію, принизливий і прискіпливий контроль, абсолютне безправ'я. Проте повернення додому й побачене ще більше схиляють героїню до стану похмурої безвиході: «…мати спала п'яна, пацани немиті-нечесані, борюкалися на розтроченому дивані з прилиплими до писків целофановими пакетами з клеєм…» [6, с. 418]. Такий натуралізм картини не може не викликати природного бажання якомога швидше залишити Україну і знову пуститися в мандри у пошуках кращого життя, якомога скоріше забути цей жах, цей страх перед майбутнім, перед безнадійно деградуючими дітьми, перед життям. Такий поворот, на нашу думку, актуалізує відому сентенцію: весь світ – в'язниця – особливо для тих, хто не може знайти душевного прихистку і соціальної справедливості як у себе на батьківщині, так і поза нею. І тут, наче репродукуючи долю Оксани на долі багатьох українок, що опинилися в полоні часу й обставин, Г. Тарасюк наділяє свою героїню іншими, наче «робочими» іменами – Тамара, Ольга, Наташа. Останнім іменем називають усіх дівчат з країн СНД, що торгують за кордоном своєю красою. Відносно благополучний фінал новели – перевтілення Оксани-Ольги шляхом трагічних переживань і своєрідного катарсису поетично співвідноситься з дивовижно чистим і відкритим морем, яке було «…незвичайно синє й привітне як на цю зимову пору» [6, с. 420], що тільки підсилює катастрофізм долі жінки-заробітчанки своїм стражданням, яке досягло абсолютного, глибокого спокою і вирішення усіляких лих. Проте наперекір труднощам працевлаштування, легалізації та адаптації на нових місцях, українці, як бачимо з літератури емігрантського дискурсу, неухильно прагнуть устаткуватись у більш благополучному світі, ніж сувора їх Вітчизна. Тотальне прагнення порядку й достатку емігрантів-заробітчан викликане, можливо, і високим уявленням про ідеал. Українкам, що настраждались у приниженнях і злиднях, притаманна дещо романтична, в чомусь утопічна рецепція здійснення: мрії про високе кохання і пристойне, красиве життя «там» – тому що рідна вітчизна особливо не викликає ідилічних думок. Такий умонастрій багато в чому визначається одним з найбільш розповсюджених топосів – міфологічної й біблійної природи – «землею обітованною» / «царством небесним». Так, намір вперше виїхати за кордон супроводжується у Василини «З варяг у греки…» ледве не рефлексивною констатацією абсолютно високих стандартів західного життя: «Поживу трохи в раю, а там побачу. Всі ж їдуть і не поспішають повертатись» [1, с. 43].

Утім, у реальності будні «наших» за кордоном прозаїчні. В «Няньці-Неньці» О. Драчковської – тексті, витриманому в скупому, лапідарному стилі, – з суворою простотою і професійним знанням розгорнута, можна сказати, панорама життя трудових мігрантів з України в Європі. Перелічення видів робіт, тлумачення особливостей тієї чи іншої праці, виявлення певних нюансів, у тому числі й психологічного, комунікативного порядку, конкретизація й деталізація типової заробітчанської долі – ось, на нашу думку, головне призначення щоденникових записів. Авторка не прагне занадто драматизувати, патетично згущувати фарби існування на заробітках. Проте саме ця стриманість, цей художній аскетизм

спонукає багато чого додумувати, провокуючи рецепцію співтворчості. У цьому сенсі книга О. Драчковської подібна до графічного живопису, витриманого в тонах оголеної, позбавленої красивих покровів природи.

Подібна стилістична оснащеність притаманна більшості творів української літератури емігрантського дискурсу. І це закономірно. Адже сам тематичний спектр і можливі форми адекватного його вираження диктують відому скупість у виборі засобів та способів активування зробленого. Показово, що ця тенденція простежується і в жанровій специфіці: щоденникові записи («Нянька-Ненька»), роман з елементами психологічної документалістики («Ранковий прибиральник»), новели з фрагментами особистісних вражень («Дзеркальне блудище») або з мінорними побутовими замальовками («Козацька корчма»), тексти з «плаваючою» жанровою приналежністю, майстерно прикрашені історичною й культурно-міфологічною канвою. Все це тільки демонструє можливості художнього вирішення достатньо суперечливого, різнопланового й актуального явища, визначеного як заробітчанство, заробітчанська еміграція або еміграція четвертої хвилі. Виявлення нижчої побутової складової цього феномену до найвищих, екзистенційно-онтологічних – завдання, що вимагає багатогранної, різнобічної підготовки. Звідси – прагнення художньо ефектного і достатньо продуктивного перетворення згідно з названою тематикою міфологічних, історичних і мовних аспектів, які у різний мірі демонструють долю й сутність заробітчанства, що, власне, цілком наочно презентують названі авторки.

Бібліографічні посилання

1. Гата Єва. З варяг у греки, або історія, накреслена рунами / Єва Гата. – Львів : БаК, 2008. – 208 с.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
3. Драчковська О. Нянька-Ненька. Зі щоденника заробітчанки / Оксана Драчковська. – Львів : Кальварія, 2009. – 192 с.
4. Роздобудько І. Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері / Ірен Роздобудько. – К. : Нора-Друк, 2007. – 312 с.
5. Таран Л. «Артеміда з ланню» та інші новели / Людмила Таран. – Львів : Срібне слово, 2010. – 184 с.
6. Тарасюк Г. Янгол з України. Маленькі романи, новели / Галина Тарасюк. – К. : Либідь, 2006. – 432 с.
7. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде. – К. : София; М. : Гелиос, 2002. – 224 с.

Надійшла до редколегії 25.04.11

УДК 821.161.1-3.09+929 Даль

Т. В. Старецкий

г. Луганск

ОСОБЕННОСТИ КОМИЗМА В СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В. И. ДАЛЯ «БЕДОВИК»

Розглядається комічна грань літературної творчості В. І. Даля. У повісті «Бедовік» за допомогою сатиричного осміяння письменник зображає різні явища життя у суспільстві.

© Т. В. Старецкий, 2011

Ключові слова: сатира, засудження, доля, покірність.

Рассматривается комическая грань литературного творчества В. И. Даля. В повести «Бедовик» посредством сатирического осмеяния писатель изображает разные явлений общественной жизни.

Ключевые слова: сатира, осуждение, судьба, покорность.

In the article the comic verge of V. I. Dal' literary creation is examined. In «Bedovik» story the writer represents different sides of social life.

Keywords: satire, conviction, fate, obedience.

Повесть «Бедовик» была опубликована В. И. Далем в журнале «Отечественные записки» в 1839 г. Действие в произведении сосредоточено вокруг человека, который занят нелюбимым делом. Герой стремится избавиться от угнетающего его окружения, размышляя над жизнью человека в обществе. В. Белинский отозвался о повести как о произведении, в котором «…так много человечности, доброты, юмора, знания человеческого и, преимущественно, русского сердца…» [1, т. 3, с. 189]. В современном литературоведении повесть неоднократно становилась объектом исследования. Так, В. П. Царёва, анализируя организацию повествования, сравнивает идеологические основы «Бедовика» и «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева [11]. Автор статьи подчёркивает «беллетристичность» повести В. Даля по сравнению с А. Радищевым и перемещение внимания с окружающего мира на главного героя, через которого изображается завуалированная действительность. Повесть – «продолжение на новом этапе радищевско-пушкинских вольнолюбивых <…> традиций» [12]. Идейно-нравственная и психологическая сторона произведения исследованы в статьях С. И. Равиковича [7] и М. М. Радецкой [8], в которых прослеживается развитие персонажа в процессе становления реализма, а также обобщение общественного и психологического человеческих опытов. Об истории написания и о переплетении реалистического и символического начал в повести «Бедовик» [9], а также о «мифическом провинциальным городе» и символическом разрыве героя с «замкнутым пространством» [10] пишет М. В. Строганов. При всей исследованности художественного мира повести комический пафос остаётся неизученным. Цель статьи – исследовать средства комизма, используемые автором повести. Тематика «Бедовика» охватывает разные сферы жизни человека (отношения между людьми в сфере чинопроизводства, общество провинции). Главная тема повести – изменение мировоззренческих основ человека, который постоянно терпит лишения и невзгоды из-за собственной нерешительности. Проблематика произведения представляется тяготеющей к романной, социокультурной, философской. Посредством путешествия создаётся условие, при котором проявляется нежизнеспособность мировоззрения, мешающего полноценной жизни. Этот жанр явился универсальным средством панорамного изображения, объединив в себе особенности других жанров. «Приём этот будет повторяться в рассказах и повестях Даля: дорожные похождения и встречи заменяют увлекательный сюжет…» [6, с. 222]. В более поздних произведениях («Вакх Чайкин», «Похождения Виольдамура») В. Даль использует этот жанр для разработки новых тем, ставших злободневными в российском обществе.

Главный герой повести – Евсей Стахеевич Лиров – мелкий чиновник гражданской палаты губернского города Малинова, символизирующий любой

российский город, в котором есть представители власти и высшее общество. По мнению М. Строганова, город Малинов также олицетворяет «миф, знак провинциальности» [3]. Евсей Лиров «необыкновенно честный и трудолюбивый человек», в чём он «не мог отдать ни себе, ни другим отчёта» [4, с. 29], одновременно является «бедовиком» (неудачником). Этим словом автор обозначил человека, буквально притягивающего к себе неудачи, и которое в то же время вводится В. Далем в обиход русского языка посредством неоднократного использования в последующих литературных произведениях. «Я просто бедовик; толкуй всяк слово это как хочет и может <…> этим словом, могу сказать, обогатил я русский язык, истолковав на деле и самое значение его!» [4, с. 79]. В. Даль, обозначая своё отношение к явлению, знакомит читателя со своим героем: «Есть же такие бедовики-неудахи на свете! Мелочные отношения суетной жизни, обычаев, обрядов и приличий беспрестанно сталкивались с Евсеем – или он с ними…» [4, с. 31]. Помимо профессионального долга, у Евсея есть неписанное (но не менее важное) обязательство – по выходным развозить карточки с приглашениями и поздравлениями «по всем лакейским и передним». Это занятие считалось знаком уважения начальства. Не делать этого значило ссору с руководством. При этом Лиров непрестанно думал о бесполезности и бессмысленности таких походов. Во время этих поездок герой размышляет о собственной жизни в окружении людей, которым адресованы карточки. Автор даже назвал своего героя «мастером своего дела, <…> то есть мыслей и думы» [4, с. 20]. Так осмеиваются некоторые особенности общественных устоев. Например, важна очерёдность разноса карточек по признаку чинопроизводства, и это важно знать человеку, который, кроме того, что вручает их, не поддерживает связи с адресатами. Лиров решает уехать из Малинова в Москву для того, чтобы изменить собственную жизнь. Принятое решение изменяется героем несколько раз, и он оказывается на дороге между Петербургом и Москвой, неспособный выбрать между двумя столицами. На его решение влияют люди и обстоятельства, пока он сам не начинает управлять своей жизнью. Встретив будущую невесту, герой решает вернуться в родной город.

Начало знакомства читателя с Евсеем происходит в период его жизни, когда он, в очередной раз убедившись в бессмысленности собственного существования в окружающем его обществе, решает уехать в Москву для того, чтобы начать жить иначе. «Можно ли вынести равнодушно весь этот бессмысленный быт, эту убийственную жизнь нашего женского круга, этот великолепный житейский пустозвон и пустоцвет!» [4, с. 23]. Оценка героя пересекается с будничными событиями: например, «вновь приезжая барыня, или как её называют, дама, а почему бы не краля? – обязана объехать все 38 домов, составляющие высшее общество города; младшие по чину, званию, богатству и значению в обществе, спешат на другой же день засвидетельствовать ей своё почтение и готовность служить, на первый случай, столиком, парою стульев, ухватом, кочергой…» [4, с. 23]. Иронизируя по поводу заискивания людьми перед вышестоящими по чину, автор подчёркивает простоту, с которой он смотрит на подобного рода явления – строгость названия социального статуса, поставленного в один смысловой ряд с простоватым пониманием слова «дама», подвергается таким способом сомнению. «Краля» в Словаре толкуется как слово, шуточно используемое для названия

игральных карт. Краль и краля – «король и королева» [2, т. 2, с. 184]. Подобным способом писатель шутил и над использованием заимствований в русском языке. В этнографической повести «Бикей и Мауляна» (1836), описывая феномен видений, являющихся путникам в пустынях, автор называет разные варианты слова: «<…> у Арабов *сараб*, у Кайсаков *мунар*, у Французов и Русских *мираж*, а у, извините, – простолюдина, марево» [3, т. 7, с. 288]. Ироническое увязывание неграмотного простолюдина с родным языком – сатира на светскую русскую речь, изобилующую «чужесловами» как данью моде. Свои языковедческие наблюдения В. Даль излагал позже в очерках, посвящённых заимствованиям и лексическому обеднению языка. Решившись ехать в Москву на поиски новой жизни, Лиров сталкивается с решением Горюнова, который настоятельно «рекомендует» ехать в Петербург. В конце концов на вопрос Евсея, куда они всё-таки едут, Власов спокойно отвечает: «Разумеется в Питер». Оказываясь на станциях между Москвой и Питером, Лиров проявляет безволие и рассеянность (препятствия, которые мешают герою воплотить своё желание, нематериальны; происходящие события – лишь подспорье, дающее возможность убедиться в истинной причине). Единственной преградой на пути к цели является он сам. Авторская оценка действий и мыслей Лирова всегда носит иронический оттенок и не подразумевает сожаления о неудачах героя. Ирония относится к психологическому портрету Евсея. Такого рода комизм высмеивает определённые человеческие качества, представляя их в невыгодном свете, но не задевает достоинства самого носителя, оставляя за ним роль объекта симпатии. К комизму образа можно отнести убеждения Корнея, который одновременно представляется как «честнейший человек, благороднейшая душа и плут, и мошенник» [4, с. 37]. Кого он «…признавал другом, приятелем, товарищем или начальником своим, того берёг и стерёг пуще, чем себя самого и своё добро; но зато всех прочих признавал он неприятелями, в военном смысле, куда причитались некоторым образом и все чужие и незнакомые ему люди» [4, с. 38]. Этот персонаж явился прообразом денщика Якова, героя физиологии «Денщик» (1841), по убеждениям которого человечество делится на тех, кто «с нами», и тех, кто «против нас». Писатель развивает эту философию, развеивая миф о возможности её применения.

Приводя примеры из протокола, В. Даль даёт возможность посмеяться над неспособностью построения мысли: «Такой-то противозаконно застрелился, от чего ему от неизвестных причин приключилась смерть…» [4, с. 30]. Приводя выдержки из документов, автор смеётся над глупостью и невежеством, развлекая читателя вычурностью синтаксиса. В данном отрывке В. Даль делает сноски, в которых отмечает подлинность приведённых примеров. Слова Евсея – отражение авторского мнения насчёт народной грамотности: «Создатель мой! для чего люди не пишут запросто, как говорят» [4, с. 31]. Мысли героя – частичное отражение не только языковой картины России XIX ст., но и социальной: «Отчего не только люди маленькие и тёмные, а порядочные, неглупые и деловые, не только заседатели, которых бог простит, а, например, и сам даже…», – размышляя таким образом, Лиров увлёкся и, опомнившись, «оглянулся и продолжал думать тише прежнего» [4, с. 31]. Будучи занятым на государственной службе, В. Даль с иронией смотрит на

место «порядочных» заседателей в социальной лестнице, для которых религия уже не такое действенное средство контроля, как для более низких ступеней.

Психологический портрет главного героя предстаёт в форме его собственных размышлений. Сатирическое высмеивание общепризнанных нравов и устоев основано на наблюдениях Евсея за окружающим миром, а так же его осмыслении собственного пребывания в этом мире. При этом решений герой изначально не принимает, полагаясь на судьбу – некий источник перипетий и жизненных событий в целом. «Разве и солнце и луна не для всех нас равно светят...?» [4, с. 53]. Потерявшись в очередной раз, Евсей, опомнившись, убеждается, что «…норовистая судьба <…> снова так жестоко и неотвязчиво преследовала свою игрушку» [4, с. 69]. Обвиняя судьбу, герой как бы снимает вину с себя за всё происшедшее. В подобном случае нечто отвлечённое (ситуация, судьба, нюансы, например) выступает в форме источника возникших сложностей и обретает форму виновника. Евсей Лиров, размышляя, изменяет своё мировоззрение. Иногда он, бездумно глядя вдаль, начинает осмысливать действительность. Автор предлагает своё видение мира и понятия судьбы в человеческой среде. Сравнив земной мир с механизмом, устроенным для человеческого существования, где от нас мало что зависит, Евсей заключает, что свобода заключается в выборе жизненного пути, поэтому «судьба – пустое слово; моя свободная воля идти туда, сюда, куда хочу, и соображать, и оглядываться, чтобы не подставлять затылка коромыслу» [4, с. 79]. Таким образом, главный герой приходит к выводам, из которых следует, что его модель жизни – ложна, и что подобное явление в обществе – источник истинной беды в отличие от обвинений бестелесной «судьбы». Абсурдность ситуаций в повести иллюстрируется народной поговоркой о том, что «русский человек бывает крепок задним умом…» и делает вывод о сказанном в повести словами: «вот, что называется по-русски: простота хуже воровства» [4, с. 71]. Автор отмечает, что Евсей применил бы эту присказку к себе. В более поздних произведениях («Колбасники и бородачи», «Русак», «Находчивое поколение» и др.) В. Даль осмысливает поговорку, представляя вниманию светлые и тёмные стороны вопроса о том, хорошо ли это и действительно ли эта черта должна жить в народах России.

Обозначив тему самоуничижения в сказке «Об Иване молодом сержанте», В. Даль развил её в повести «Бедовик», а также в физиологии «Русский мужик» (1846), в котором на примере крестьянского быта комически изобразил покорность и доверчивость русского человека. Интересно, что тема эта не утратила своей злободневности и сегодня. Например, В. Пелевин в романе «Числа» (2003) предложил свой взгляд, который мало отличается от мнения В. Даля: «Откуда в русском человеке это низкопоклонство, это генетическое холопство перед властью? <...> Непонятно. И ведь самое забавное, что мы хорошо эту свою особенность знаем. Даже слово «ментальность» научились говорить. Только куда девается то, что мы понимаем про свою ментальность, когда эта самая ментальность включается по первому ментовскому свистку?» [5]. Таким образом, комизм повести «Бедовик» проявляется в иронической форме и основывается на смехе, возникающем в обстоятельствах, образах и языке повествования. Комизм составляет весомую долю пафоса произведения. Помимо этого писатель прибегнул к философскому осмыслению установленных правил жизни общественного строя, законы которого

оставляют небольшой выбор между покорностью и бунтом, что в обоих случаях не позволяет человеку оставаться самим собой. Писатель также изображает отторжение человеком безраздельной веры в фатализм или предопределённость судьбы. Наряду с сатирическим осуждением социума в пафосе повести имеет место юмористический смех, который неразрывно связан с действиями главного героя.

Как и в большинстве своих произведений, в «Бедовике» В. Даль приводит примеры искажения и обеднения родного языка, а также использует языковые средства для иллюстрирования собственных суждений в смеховой форме. Языковой комизм основан на внедрении простонародной речи, которая не требует глубокой художественной обработки для создания смеха, так как он возникает на стыке несоответствия норм. Средством языкового комизма явились также доказательства народной безграмотности, не исчезнувшей при осуществлении просветительских реформ. Так, наряду с развлекающим юмором возникает осмеивающая сатира, выраженная в виде авторской иронии и риторических вопросов. Иронизируя по поводу неспособности героя справляться с насущными делами, а также приводя примеры нелепостей в официальных документах, писатель создаёт добрый смех, располагающий к развлечению читателя. Сатирический, надменный смех возникает на более глубоком уровне – осмысляющем, когда представляются целые поколения людей, которые стали носителями идеологии подчинения, а также неспособные к самостоятельным решениям. Такое явление в общественной жизни изображено посредством иносказания (оксюморон, сравнение). Прослойка управленцев и их интересы и в дальнейшем творчестве В. Даля (наряду со многими писателями-современниками автора) отразится в зеркале сатиры, дополнив одну из основных тем литературы «натуральной школы».

Библиографические ссылки

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : В 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : В 4 т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык, 1991.
3. Даль В. И. Собр. соч. : В 10 т. / В. И. Даль. – СПб. ; М. : М. О. Вольф, 1898.
4. Даль В. И. Избранные произведения / Сост. Н. Н. Акоповой, вст. ст. Л. П. Козловой, примеч. В. П. Петушкова; В. И. Даль. – М. : Правда, 1983. – 448 с.
5. Пелевин В. Числа [Электронный ресурс]. Сайт творчества Виктора Пелевина. – Режим доступа к разделу: http:// pelevin.nov.ru / romans / pe-chisla / index . html.
6. Порудоминский В. И. Даль / В. И. Порудоминский. – М. : Молодая гвардия, 1971. – 384 с. – (Жизнь замечательных людей).
7. Равикович С. И. О своеобразии психологизма прозы В. И. Даля. (На материале повести «Бедовик») / С. И. Равикович, Н. С. Кратинов // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности: Тез. докл. и сообщ. Четвертых Далевских чтений. – Ворошиловград: Изд-во ВГПИ, 1988. – С. 49 – 51.
8. Радецкая М. М. Особенности психологизма и характерологии в повести В. И. Даля «Бедовик» / М. М. Радецкая // Далевский сборник. – Луганск : Альма-матер, 2001. – С. 37 – 42.
9. Строганов М. В. О повести В. И. Даля «Бедовик» / М. В. Строганов // Шестые Международные Далевские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля (20 – 26 нояб. 2001 г.). – Луганск : Изд-во Восточноукр. нац. ун-та, 2001. – С. 97 – 105.
10. Строганов М. В. Мифологизированный хронотоп в повести В. И. Даля «Бедовик» / М. В. Строганов // Далевский сборник. – Луганск : Альма-матер, 2001. – С. 27 – 30.
11. Царёва В. П. Литературные традиции в «Бедовике» В. И. Даля / В. П. Царёва // Далевский сборник. – Луганск : Альма-матер, 2001. – С. 31 – 36.

12. Царёва В. П. Трансформация жанра путешествия в творчестве В. И. Даля / В. П. Царёва // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности: Тез. докл. и сообщ. Четвертых Далевских чтений. – Ворошиловград : Изд-во ВГПИ, 1988. – С. 28 – 30.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 821.111 (73)

В. С. Старцева
м. Черкаси

РОЗВИТОК АФРО-АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ ДОБИ ГАРЛЕМІВСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

Аналізується особливості виникнення та формування афро-американського літературного канону у період Гарлемівського Ренесансу.

Ключові слова: афро-американська література, національна традиція, канон, етнічний фемінізм, мейн-стрім.

Анализируются особенности возникновения и формирования афро-американского литературного канона в период Гарлемского Ренессанса.

Ключевые слова: афро-американская литература, национальная традиция, канон, этнический феминизм, мейн-стрим.

The article determines the principal peculiarities of Afro-American Literature discourse establishment in the period of Harlem Renaissance.

Key-words: afro-american literature, national tradition, canon, ethnic feminism, mainstream.

Афро-американська література уособлює собою складний синтез різних культур та традицій. Літературна традиція афро-американських письменників останніх десятиріч є однією з провідних ланок нової епохи мультикультуралізму у культурі США. У контексті мультикультурного проекту піднімаються такі важливі питання для афро-американської літератури, як проблема співвідношення єдності – відмінності – різноплановості американських культур, переоцінка національної традиції та канону, криза національної, культурної та особистісної ідентифікації [3, с. 147–148]. Мультикультуральний дискурс поєднує між собою різносторонні концепції та теорії літературознавства США XX–XXI століть, серед яких теорія «постколоніальних досліджень», ідеології «плавильного тиглю» та «інаковості» з альтернативними моделями: «веселка», «чудова мозаїка», «лоскутна ковдра», концепції «етнічного фемінізму», «мейнстріму» та «культурного пограниччя», без яких дослідження складного явища афро-американської культурної парадигми є неможливим.

Афро-американський літературний текст виник ще у XVIII столітті. Першими афро-американсткими літературними творами стали автобіографії поневолених африканських рабів. Найпоширенішими автобіографіями є «Історія життя Олауда Еквіано, або Густава Васси, африканця, написана ним самим» (The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, The African, Written by Himself, 1789), «Розповідь про життя Фредеріка Дугласа» (A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself, 1845), «Розповідь про життя та втечу Вільяма Вельса Брауна» (Narrative of the Life and Escape of William Wells Brown, 1852), «З рабства» Букера Ти Вашингтона (Up from Slavery, 1901). До

© В. С. Старцева, 2011

початку ХХ століття автобіографія продовжувала залишатися провідним жанром афро-американської літератури. ХХ століття стало новою ерою розквіту афро-американської літературної словесності. В епоху Гарлемівського Ренесансу (Harlem Renaissance) в афро-американській культурі відбувся надзвичайний підйом.ДобаГарлемівського Ренесансу зумовила новий поштовх розвитку культурологічних перетворень в афро-американській спільноті, що зародилися та еволюціонували починаючи з часів аболіціоніського руху. Передумовою виникнення Гарлемівського Ренесансу були наслідки Першої світової війни, які призвели до грунтовних соціальних та культурологічних змін у СШАпочатку ХХ століття. Розвиток промисловості привабив притік людей з сільських місцин до великих міст, що у свою чергу сприяло зародженню «масової» культури Америки. Остаточним поштовхом початку Гарлемівського Ренесансу стали часи «великої міграції» (Great Migration), коли амбіційний прошарок афро-американського населення СШ почав масово мігрувати з Півдня на Північ у пошуках кращої долі [2, с. 77–79].

Добу Гарлемівського Ренесансу можна умовно поділити на 3 періоди, що характеризуються еволюцією розвитку афро-американської літературної та культурної парадигми. Перший період датується 1920–1930-ми роками. В цей час афро-американські письменники та діячі мистецтва починають робити свої перші кроки в культурну сферу життя Америки. Однак перші літературні твори афро-американських письменників цієї доби не апелювали саме до темношкірої аудиторії чи до актуальних проблем раси. Це явище було більше схоже на натяк непокірності перед «білим» расизмом, на загальнонаціональний бунт темношкірих перед установленими культурними канонами та заборонами. На культурну арену США виходить ідеологія «нового негра» (New Negro), котрий завдяки своєму інтелекту та неординарності у сферах літературознавства, мистецтва та музики здатен кинути виклик повсемісному расизму та існуючим стереотипам, задля переосмислення і подальшого розвитку прогресивної соціалістичної політики та расистської інтеграції, стираючи тим самим межі між расовими протиріччями. Тогочасна афро-американська культурна традиція не мала чітко сформованих характеристик та критерій, а більше нагадувала «міжкультурний експеримент», що включав у себе широке коло набору різноманітних етнічних елементів та стилістичних прийомів, поєднання «високої»–«низької» культур, синтез традиційних музичних форм з блюзом та джазом, експериментування та поєднання різних літературних форм, таких як модернізм та «джазова поезія». Тематикою тогочасного афро-американського мистецтва були наслідки рабовласництва та інституту расизма, створення афро-американської національної традиції заснованої на особистості африканця, дилема представлення та написання творів для елітарної «білої» аудиторії, питання передачі проблематики сучасного життя темношкірих у великих містах Півночі. Підтримка афро-американського мистецтва та публікація літературних творів була можлива лише за грошової підтримки самих афро-американців, або ж залежала від так званого «патронажу» «білих» американців, лише за допомогою яких «чорне», або, за тогочасним маркуванням, «примітивне» мистецтво могло вийти за рамки своєї спільноти [2, с. 113–115]. Представниками першої культурної хвиліГарлемівського Ренесансу були Джин Тумер, Джесі Фосет,

Клод Маккей, Зора Ніл Херстон, Джеймс Велдон Джонс, Алан Лок, Ерік Д. Валронд та Ленгстон Хьюїз. Проміжним етапом між першою та другою декадою Гарлемівського Ренесансу стала доба «Великої депресії» (Great Depression), що припала на 1940–1950 роки. Однак саме ці роки стають знаменними появою визначних імен, таких як Річард Райт та Ральф Еллісон.

Другим періодом Гарлемівського Ренесансу вважаються 1960–1970 роки. Афро-американська література цього часу була відкрито заангажована у політичну боротьбу. Творчість афро-американських письменників доби Другого Гарлемівського Ренесансу виражає невдоволенність, відчай, розчарування тогочасної «чорної» Америки, піднімається тематика ідентифікації та цілісності особистості африканця, ці мотиви стають рушійною силою для мотивації «Чорного Руху» (Black Movement). Цей період афро-американської культури відзначився боротьбою за громадянські права темношкірих, демонстрацією масової незгоди афро-американців зі своїм становищем у суспільстві, що поступово вилилося у масові повстання «чорних» комун, бунти в «чорних» гетто, рух «Чорних Пантер» та «Антивоєнний рух мільйонів чорних». Письменники доби другого Гарлемівського Ренесансу розвинули літературну традицію своїх попередників, амальгуючи різними жанрами та стратегіями, вдосконалили маніпуляції з наративом, комбінаціями прози та поезії, реалізму і фантастики, введенням інтертекстуальності, що зумовлювала водночас зв’язок з існуючим літературним каноном та його руйнування, зображуючи особливі взаємини автора з читачем [4, с. 123–125]. Роки другого Гарлемівського Ренесансу позначені превалюванням письменників-чоловіків у політичній та культорологічній боротьбі з принизливим становищем афро-американця у тогочасній Америці. Афро-американські письменники-чоловіки другого Чорного Ренесансу взяли на себе місію «промовляти» своє бачення навколишньої дійсності від усього «чорного» населення США. «Чорні» жінки, представлені на сторінках тогочасних романів афро-американських письменників-чоловіків, були зображені у стандартно-типовій ролі «чорної» матері або жертви, яка при цьому не мала власного глибокого характеру. В романах афро-американських письменників цього періоду не було місця для жіночої самоекспресії, проте необхідність у голосі «чорної» жінки у негритянській літературі ставала дедалі відчутнішою [6, с. 116–128]. У центрі афро-американської літературної еліти опинилися письменники-речники «чорних», творчість яких була сповнена гніву, насичена інтенсивними пошуками індентифікації та відзначалася великою художньою майстерністю: Джеймс Болдуїн, Амірі Барака (Лерой Джонс), Ральф Еллісон та інші. Активні політичні та культурологічні дії представників афро-американської інтелігенції зумовили зростання ролі афро-американської діаспори в економічному житті США, виокремивши соціальну чуттєвість та свідомість «чорних» американців, а також висвітливши мультикультуральну єдність американського суспільства. Це призвело до росту популярності афро-американської культури, фокусуючи уваги світової літературної спільноти на проблематиці афро-американської літератури, що у свою чергустало рушійною силою для створення підґрунття наступної доби Гарлемівського Ренесансу.

Третій Чорний Ренесанс припадає на 1980–1990-ті роки. Ця доба Гарлемівського Ренесансу є кардинально відмінною від двох попередніх, перш за

все зростанням інтересу до етнічних культур, особливо генезису афро-американської спадщини, зв'язків афро-американців із Африкою, Карибським басейном та переосмисленням історії «чорних» в Америці. Нова соціальна реальність та активність «чорних» комун створила нову генерацію письменників афро-американців. Різниця між представниками третього та інших двох епох Гарлемівського Ренесансу полягає у тому, що більшість з літературної інтелігенції третього Чорного Ренесансу є професорами із науковими ступенями з найпрестижніших університетів США [5, с. 123–125]. Письменники цього покоління вже не акцентують увагу на цінностях спільноти та особистісному відоклемленню від цих цінностей, у їх творчості домінує віра у силу індивідууму, вони роблять акцент більше на приватному житті, аніж на «великих» питаннях політичних і расових протиріч. Фокусуючи основну свою увагу на приватному як такому, що протистоїть спільноті та класу, представники третього Чорного Ренесансу ніколи не підкреслюють цього ані у змісті, ані у формі, адже не можливо абсолютно однозначно відокремити персональне з суспільним та політичним. Надзвичайної значимості в афро-американській літературі набуває творчість жінок, яка є безсумнівною щодо різноплановості, маштабності та кількості. Письменниці афро-американки у своїй творчості піднімають питання відмінності власної сутності «чорних» жінок від інших ідентичностей, відкидають роль жінки як пасивної жертви, генеровану попереднім поколінням афро-американських письменників-чоловіків, чия функція у житті – родина та народження дітей. Актуалізація саморефлексії саме жіночої афро-американської літератури, зображення проблематики жіночого «чорного» «Я», розвінчування складності власне жіночих умов життя афро-американок, унікальність їх ситуації, релике розмаїття доль, виникає на фоні жіночих феміністичних рухів, особливо у контексті «кольорового» – «чорного» фемінізму, як ревізії сексистських та расистських норм суспільства США. Афро-американські письменниці цього періоду розвивають свою власну стратегію «жіночності» у поєднанні з майстерним використанням «чорного» фольклору, задля збереження унікальності «чорної» творчості [7, с. 97–99]. Найпомітнішими постаттям епохитретього Гарлемівського Ренесансу стали Тоні Моррісон, Еліс Вокер, Глорія Нейлор, Пол Маршалл, Тоні Кейд Бамбара, Джун Джордан.

Об'єднувальною рисою усіх трьох епох Гарлемівського Ренесансу є використання представникамиафро-американської літературниї спільноти експериментаторства над художньою формоюз повсемісним вживанням африканського фольклору, та фокусуванні на проблематиці «іншого» і на пошуках самоідентифікації. Епоха Гарлемівського Ренесансу зумовила той факт, що нині афро-американська література розглядається як органічна частина мультикультурального мистецтва США.

Бібліографічні посилання

1. Гусарова И.В. литературная традиция в творчестве афро-американских писателей последней черверти XX века: Тони Моррисон, Глория Нейлор, Элис Уокер: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2003. – С. 77–79.
2. Ильин И.П. феминистская критика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 113–115.

3. История литературы США / Под ред. М.М. Коренева, А.Ф. Кофман, Н.С. Павлова. – М., 1997. – Т. 1. Литература колониального периода и эпохи войны за независимость XVII – XVIII вв. – С. 147–148.
4. Тлостанова М.В. Посткультурные исследования // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 323–324.
5. Beauvoir, Simonde. ThesecondSex. – N.Y., 1974. – P. 123–125.
6. Christian, Barbara. But Who Do You Belong to – Black Studies or Women's Studies? // Across Culture: The Spectrum of Women's Lives / Ed. Emily K. Abel. – N.Y., 1989. – P. 116–128.
7. Harris M.T. Beloved. Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison: Modernist Authenticity and Postmodern Blackness / J.N. Duval. – Basingstoke: Palgrave, 2001. – P. 97–99.

Надійшла до редколегії 25.04.11

УДК 821.161.1-1Цветаева"19"

С. А. Фокина
г. Одесса

КОММУНИКАТИВНЫЙ СТАТУС ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ В ЦИКЛЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «СТИХИ К БЛОКУ»

У статті на матеріалі циклу «Вірші до Блока» аналізуються комунікативні стратегії М. Цвєтаєвої.

Ключові слова: комунікативні стратегії, феномен поета, лірична героїня, авторський міф.

В статье на материале цикла «Стихи к Блоку» анализируются коммуникативные стратегии М. Цветаевой.

Ключевые слова: коммуникативные стратегии, феномен поэта, лирическая героиня, авторский миф.

In the article on material of cycle «Verses to Block» are analysed communicative strategies of M. Tsvetaeva.

Keywords: communicative strategies, phenomenon of poet, lyric heroine, authorial myth.

Актуальность поставленной проблемы характеризуется интересом современного литературоведения к изучению различных авторских стратегий текстообразования. Цветаевский цикл «Стихи к Блоку» является одним из наиболее привлекательных для научного осмысления: достаточно вспомнить исследование С. Бройтмана «Кумулятивный и циклический принципы в цикле стихов» [1], статью Р. Войтеховича, в которой рассматривается включение в одно из стихотворений вагнерианского подтекста [2], идеи И. Шевеленко о том, что М. Цветаева обыгрывает тему имяславия выбирая, «поэта, которого она чтит и никогда не видела, – и *в этом* он подобен божеству…» [8, с. 124]. Но при обилии различных интерпретаций цикла явно мало внимания уделялось образу лирической героини и тем более ее коммуникативной позиции и коммуникативному статусу. Цель данной статьи – выявление коммуникативного статуса лирической героини моделируемого в цикле по отношению к образу Блока как символа эпохи. В соответствии с заявленной целью намечены следующие задачи:

- исследование коммуникативной стратегии лирической героини в акте воспевания Блока;
- анализ образа Блока в контексте цветаевского мифа;
- вычленение доминант образа лирической героини как парного образу Блока.

© С. А. Фокина, 2011

Цикл М. Цветаевой «Стихи к Блоку» показателен новым способом художественного самопознания лирической героини. По мнению И. Шевеленко, он принадлежит «к наиболее неортодоксальным образцам поэтических посвящений и приношений в поэзии модернизма» [8, с. 116]. Своеобразие этого произведения в том, что оно обращено к поэту, ставшему знаковой фигурой в формировании новой поэтической культуры. Создание цикла «Стихи к Блоку» позволяет М. Цветаевой интимизировать моделируемые отношения в авторском мифе посредством обращения-воспевания Александра Блока. Кроме того, «Стихи к Блоку» – первый именной цикл М. Цветаевой, обращенный к поэту. До этого были написаны стихи, посвященные О. Мандельштаму, С. Парнок, Т. Чурилину и др., но вышеназванные адресаты не были эксплицитно выражены. Можно предположить, что толчком к написанию цикла «Стихи к Блоку» стало посещение М. Цветаевой Петербурга зимой 1916 года. Петербург предстал перед ней городом поэзии: «О, как там любят стихи! Я за всю свою жизнь не сказала столько стихов, сколько там, за две недели» [6, с. 207]. М. Цветаева читала свои стихи в столичном литературном салоне – доме Каннегисеров, где присутствовали многие уже известные столичные поэты и литераторы – О. Мандельштам, С. Есенин, М. Кузмин, Г. Адамович, Г. Иванов и др. Поэтесса мечтала встретиться там с А. Блоком и А. Ахматовой, но их на вечере не было. А. Блок в восприятии М. Цветаевой знаковая фигура эпохи – и как поэт-символист и как личность. По словам дочери поэтессы Ариадны Эфрон, «Блок в жизни Марины Цветаевой был единственным поэтом, которого она чтила не как собрата по «струнному рукомеслу», а как божество от поэзии и которому, как божеству, поклонялась» [9, с. 89]. Но главное для М. Цветаевой, что А. Блок «такой же великий поэт, как Пушкин» [9, с. 87].

В 1923 году в письме к А. Бахраху М. Цветаева косвенно охарактеризует значение А. Блока для становления своего мифа: «После смерти Блока я все встречала его на всех московских ночных мостах, *я знала*, что он здесь бродит и – может быть – ждет, я была его самая большая любовь, хотя он меня и не знал, большая любовь, ему сужденная – и несбывшаяся…» [7, с. 278]. В реальной жизни поэты не были лично знакомы, что отмечает сама М. Цветаева, но именно поэтому моделирование подобных отношений в творчестве было привлекательно для поэтессы. По времени написания цикл можно разделить на две части: первая часть относится к 1916 году, вторая – к 1921. В каждой части по восемь стихотворений. Делит этот цикл девятое стихотворение, написанное 9 мая 1920 года после вечера А. Блока в Политехническом музее, на котором присутствовала М. Цветаева.

Смерть А. Блока, наступившая 7 августа 1921 года, потрясла М. Цветаеву. Три стихотворения, посвященные его памяти, положили начало второй части цикла. Как верно отмечает С. Н. Бройтман, «в результате такого двухэтапного продолжения цикл 1916 г., уже сам по себе завершенный и состоявшийся, обретает новую смысловую структуру» [1, с. 221].

В данной статье будет рассмотрена первая часть цикла, в которой коммуникативный статус лирической героини определяет воспевание А. Блока и обращенность к нему при жизни.

В цикле последовательно создается амбивалентный образ поэта, которому в равной степени придаются сакральные и инфернальные черты. Правомерно

предположение И. Шевеленко, что «в этом смещении или отождествлении Бога и Демона в одном лице М. Цветаева, впрочем, следует за самим Блоком, как и вообще за обширной символистской традицией [8, с. 124]». В соответствии с подобной амбивалентностью образа Блока определяется коммуникативный статус лирической героини и ее поведенческая стратегия. Цикл становится для М. Цветаевой наиболее адекватной формой создания своего мифа о А. Блоке и возможностью вступить в диалог с ним, что подчеркивает название, оформленное как обращение. Первое стихотворение начинается словами «Имя твое», но имя не называется. Мифологему поэта, создаваемую М. Цветаевой, образуют символические значения: крылатости («птица»), холода («льдинка», «бубенец во рту») и неуловимости («одно единственное движение губ», «мячик, пойманный на лету»). Значения снега и холода становятся доминантными в решении образа Блока. Следует отметить, что «снежная символика» встречается в творчестве самого А. Блока, в частности, в «Снежной маске». В цикле М. Цветаевой прослеживается тенденция отождествления снега и холода со смертью. В поэтической традиции этот семантический прием не нов и, видимо, имеет архетипический подтекст, достаточно вспомнить о холоде ада в «Божественной комедии» Данте: «И их глаза, набухшие от слез,/Излились влагой, и она застыла,/И веки их обледенил мороз» [3, с. 156].

Мотив смерти наравне с сакральностью координирует семантическое поле образа А. Блока. Сакральность противопоставляется инфернальному контексту («И назовет его нам в висок / Звонко щелкающий курок»), проявляясь в запрете на произношение имени поэта и ассоциации с посмертным благословлением и очищением: «Имя твое – поцелуй в глаза,/В нежную стужу недвижных век,/<…>/С именем твоим – сон глубок». Во втором стихотворении наиболее полно раскрываются демонические черты в образе А. Блока. Стихотворение строится как монолог лирической героини, повествующей о своей одержимости: «Голубоглазый / Меня сглазил / Снеговой певец». Герой определяется как «Нежный призрак», «Рыцарь без укоризны» и связывается не только с семантикой снега и смерти («Иду к двери, / За которой – смерть»), но и с образом лебедя – символа поэзии: «Длинным криком,/Лебединым кликом –/Зовет». Символика лебедя практически однородна у большинства народов мира. С этим образом связываются чистота, изящество, поэзия [4, с. 272]. Пение героя интерпретируется как способ околдовывания (ср. сирены, Лорелея, Орфей и т. д.). «Снеговой певец», находящийся в Иномирье («за синими окнами»), «зовет» туда лирическую героиню, приближая ее к пограничному состоянию: «То не ветер / Гонит меня по городу, / Ох, уж третий / Вечер я чую ворога». Стихотворение заканчивается заклинанием, обращенным к носителю демонических черт и призванным избавить лирическую героиню от наваждения: («Сделай милость: / Аминь, аминь, рассыпься!»).

Третье стихотворение, «Ты проходишь на Запад Солнца…», является перифразом молитвы «Свете тихий» [5, с. 39]. Развивается тема святости героя, страдания и отрешенности от мира. Сакральные черты поэта конкретизируются, и возникает аллюзия Иисуса Христа: «Божий праведник», «имя твое святое», «В руку, бледную от лобзаний, / Не вобью своего гвоздя» и др. Лирическая героиня, наделенная демоническими чертами, преклоняется перед божественностью героя: «Я на душу твою – не зарюсь! / Нерушима твоя стезя». Свою функцию она понимает

как ненарушение запретов: «И по имени не окликну,/И руками не потянусь./Восковому святому лику/Только издали поклонюсь». Образ лирической героини этого стихотворения имел значительное развитие в лирике М. Цветаевой. Мотив ученичества лирической героини, ее любви-преклонения приобретает эротическую окраску в интерпретации библейских мотивов («Даниил», «Иоанн», «Магдалина», «Вячеславу Иванову» и др.).

В четвертом стихотворении цикла мотив одержимости становится самоустановкой героини: «Мне – славить / Имя твое». Семантический центр пятого стихотворения – образ «зари». В контексте всего цикла очевидна и другая имплицитно выраженная оппозиция: заря утренняя / вечерняя. Первая связывается с пространством Москвы и лирической героини, вторая – с Петербургом и А. Блоком, дополняя осознание его сакральности: «И не знаешь ты, что зарей в Кремле / Я молюсь тебе до зари». Важным становится образ бессонницы – своего рода одержимости, дающей возможность перехода в Иномирье. Характерно, что до цикла «Стихи к Блоку» был создан цикл «Бессонница».

Тема любви-преклонения трансформируется в другую концептуально значимую в творчестве М. Цветаевой тему: любви-разминовения (Ср. «Провода», «Двое», «Но тесна вдвоем…» и др.). Оппозиция Москва / Нева, акцентирует противопоставленность пространств лирической героини и героя. Эти пространства взаимосвязаны и дополняют друг друга, но при этом утверждается невозможность встречи, что подчеркивают последние строки стихотворения: «Но моя река – да с твоей рекой,/ Но моя рука – да с твоей рукой / Не сойдутся, Радость моя, доколь /Не догонит заря – зари».

В шестом стихотворении тема сакральности опирается на мотив Воскресения. Поэт называется «мертвым ангелом», «солнцем», «мертвым певцом». Контекстуально эти номинации становятся равнозначными. Повторяется мотив вечерней зари (ср. III и V стихотворения). Создается оппозиция профаническое / сакральное, причем профаническое отчетливо враждебно сакральному: «И умереть заставили», «Крестятся руки праздные». Появляются черты мученичества и крылатости: «О поглядите, как / Крылья его поломаны!». Образ снега, постоянный символический атрибут образа А. Блока, переосмысливается: «Шли от него лучи – / Жаркие струны по снегу!». «Жаркие струны» можно рассматривать как одну из трансформаций сакральности, связанную, в данном случае, с солнцем, а «струны» – с понятием певец, что может быть имплицитной отсылкой к мифу об Орфее – одной из центральных идеологем в творчестве М. Цветаевой. Включение в семантическое поле образа А. Блока мотива смерти как некого переходного состояния было концептуально значимым для М. Цветаевой. В седьмом стихотворении цикла смерть связывается с мотивом пения, при этом в контексте стихотворения означая бессмертие поэта: «И проволока под небом / Поет и поет смерть».

В восьмом стихотворении создается картина мира, в которой гармоничность («и такое на всем сиянье») взаимосвязана с внутренне скрытой дисгармонией («И тучи оводов вокруг равнодушных кляч», «и толк о немце»). Завершает ряд фиксируемых впечатлений, возвышаясь над всем, имя героя, вновь не названное. Сравнением с ангелом подтверждается сакральность образа Блока («И имя твое, звучащее словно: ангел»).

Первая часть цикла, написанная при жизни Блока и ориентированная на возможность коммуникации с ним не только в поэтическом мире, начинается и завершается словами «имя твое». Кольцевая композиция связывает семантическое поле образа Блока и мотив молитвы. В цикле используются парафразы и реминисценции из произведений А. Блока, при переосмыслении в аспекте авторского мифа М. Цветаевой. Цветаевская мифологема поэта в этом цикле опирается на идею сакральности и демоничности, воплощением которой являются образы Снегового певца, Христа и Орфея. Аллюзии на ряд библейских сюжетов, связанных с образом Иисуса Христа и с античным сюжетом об Орфее имплицитно позволяют соотнести лирическую героиню идентичную Марине Цветаевой с Магдалиной и Эвридикой. Соответственно лирическая героиня, отождествляемая М. Цветаевой со своей личностью, по авторскому замыслу становится парным образом по отношению к Блоку. Она также наделяется амбивалентными чертами: одержимостью, жертвенностью, демоничностью, смирением, обусловившими своеобразие отношений связывающих ее с коммуникативным партнером. Но главной характеристикой, определяющей ее ролевое поведение, ценностную позицию, становится наличие поэтического дара, что позволяет сблизиться в поэтическом мире цикла с А. Блоком, воспеть его и даже, в определенном смысле, уравняться с ним. В данной статье продемонстрировано, как коммуникативный статус лирической героини определяется выбором коммуникативного партнера. Воспевая Блока, М. Цветаева моделирует в авторском мифе свое становление как поэта. Такой подход, предлагая определенный тип анализа, дает возможность исследования статуса лирической героини в различных коммуникативных стратегиях, реализованных в поэтической системе М. Цветаевой, что открывает перспективы дальнейшего исследования.

Библиографические ссылки

1. Бройтман С. Н. Кумулятивный и циклический принципы в цикле стихов / С. Н. Бройтман // Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15 – 17 ноября 2001 г. – М. : РГГУ, 2003. – С. 220–232.
2. Войтехович Р. Вагнеровский подтекст в «Стихах к Блоку» Марины Цветаевой [Электронный ресурс] / Р. Войтехович. – Режим доступа к ист. : http://www.ruthenia.ru/document/528719.html
3. Данте А. Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир / А. Данте; [пер. с итал.]. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 960 с.
4. Куклев В. Лебедь / В. Куклев, Д. Гайдук // Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Андреева и др.]. – М. : Астрель : МИФ : АСТ, 2001. – С. 272–273.
5. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 312 с.
6. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. – Т. 6. Кн. 1 : Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина]. – 1998. – 336 с.
7. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. – Т. 6. Кн. 2 : Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина]. – 1998. – 464 с.
8. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.
9. Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери / А. Эфрон. – М. : Советский писатель. – 1989. – 480 с.

Надійшла до редколегії 28.04.11

УДК 82 – 343 (410)

Л. В. Фомина
г. Днепропетровск

ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА В «ЭНДИМИОНЕ» ДЖОНА ЛИЛИ

Висвітлюються художні особливості інтерпретації традиційного міфологічного сюжету про Ендиміона в однойменній п'єсі Лілі.

Ключові слова: міф, Эндимион, богиня Місяця, бінарна опозиція, авторська інтерпретація, трансформація сюжету, алегорія, эвфуистический стиль.

Рассматриваются художественные особенности интерпретации традиционного мифологического сюжета об Эндимионе в одноимённой пьесе Лили.

Ключевые слова: миф, Эндимион, богиня Луны, бинарная оппозиция, авторская интерпретация, трансформация сюжета, аллегория, эвфуистический стиль.

The artistic peculiarities of interpretation of traditional mythological plot about Endymion in the play by Lyly are investigated.

Key words: a myth, Endymion, the goddess of the Moon, a binary opposition, the author's interpretation, the plot transformation, allegory, an euphemistic style.

В эпоху Возрождения античный миф об Эндимионе получил новую интерпретацию. Английский поэт и придворный драматург, один из предшественников Шекспира, *Джон Лили* (John Lyly; 1533/1534–1606) в образе Эндимиона воплотил героя своего времени – придворного аристократа, рыцаря елизаветинского двора. Этот литературный персонаж имел свой исторический прототип – Ро́берта Да́дли , графа Ле́йстера (Robert Dudley, 1st Earl of Leicester (24.06.1532 – 4.09.1588), английского государственного деятеля эпохи правления королевы Елизаветы I Тюдор, фаворита королевы. Сама пьеса в аллегорической форме отображает сложный мир личных взаимоотношений королевы Елизаветы и Роберта Дадли.

Пьеса «Эндимион»(1588) открывает цикл придворных комедий Джона Лили. До настоящего времени с этим произведением можно было ознакомиться только на языке оригинала. Нами предпринята попытка осуществить его первый перевод [4, с. 81–133]. Основу сюжета пятиактной комедии составляет история любви главного героя. Эндимион признаётся своему другу Эвминиду в своих чувствах к богине Луны, королеве Кинфии[1]. Покинутая Эндимионом, Телл клянётся Флоскуле в том, что она жестоко отомстит за свою поруганную честь, и вступает в сговор со старой колдуньей Дипс, которая погружает Эндимиона в вечный сон.Узнав о случившимся, Кинфия обращается за помощью к лучшим умам Греции, Фессалии, Египта. Однако, ни оракул Джипт,ни философ Пифагор не в силах избавить стареющего Эндимиона от смертельного сна. Эвминид убеждает королеву Кинфию поцеловать спящего Эндимиона. Поцелуй любимой разрушает чары колдовского сна. Герой спасён. К нему возвращается сила и молодость. На радостях королева прощает Телл и Дипс. Пьеса завершается празднеством в честь спасения Эндимиона и рядом свадеб: Телл

© Л. В. Фомина, 2012

[1] «*Cynthia*» – *КИНФИЯ* или *ЦИНТИЯ* – в Древней Греции одно из имен Артемиды. Кинфия – эпитет Артемиды от горы Кинф на Делосе, имя возлюбленной Проперция. [3, с. 78].

выдают замуж за Корсита, Дипс сватают Джерону, расколдованную Баго – сэру Тофу,а Эвминид жениться на Семели. Очевидно, что в пьесе Лили *античный миф претерпевает значительную трансформацию.* Очевидную связь сюжета с мифом демонстрирует лишь аллюзия в названии произведения, в имени главного героя и в мотиве сна. При всём очевидном следовании сюжетной структуре мифа (у Лили тоже доминирует мотив любви и красоты, наказание сном, присутствует бинарная оппозиция [6, с. 50], представленная в дихотомических персонажах возлюбленных Эндимион-Кинфия) внутренняя содержательная сторона каждого из этих слагаемых изменена коренным образом. В отличие от классического мифа, где богиня Луны страдает от неразделённой любви к спящему возлюбленному, в варианте Лили акцентирована активная позиция главного героя пьесы, который не устаёт признаваться в своих чувствах к своей королеве Кинфии.Так, пьесу открывает страстный монолог Эндимиона, в котором его верноподданническое отношение к королеве и любовь к женщине тесно переплетены. Историческим прототипом предмета страсти Эндимиона выступает сама королева Англии и Ирландии Елизавета (1558–1603). Сюжет пьесы в аллегорической форме отображает размолвку между Елизаветой и Робертом Дадли в связи с его женитьбой (1572) на богатой вдове английского барона Дугласа Говарда леди Шеффилд (по пьесе – образ Телл). Оскорблённая в своих чувствах, Елизавета заставила Лейстера развестись. Есть гипотеза, что пьесу Джону Лили заказал сам граф Лейстер [4, с. 83]. В таком случае, комедию Джона Лили можно рассматривать как попытку оправдать и смягчить то, что Лейстер нарушил свою клятву в вечной преданности и любви к Елизавете (Эндимиона к Кинфии). По всей видимости, Джон Лили совершил роковую ошибку, обратившись к реальной истории интимной жизни королевы, её связи с Робертом Дадли. Елизавета, которая больше всего гордилась своей девственностью и постоянно акцентировала внимание на своей целомудренности, вряд ли с восторгом приняла данную пьесу. Многочисленные обращения Джона Лили к королеве по поводу своего трудного материального положения так и остались без ответа. Не дождавшись заслуженного вознаграждения, английский драматург умер в нищете.

В пьесе Лили есть двойственность сюжета *(double plot* [10, с. 10]), знакомая по «Королеве Фей» (1589–1596) Эдмунда Спенсера (1552–1599) и обнаруживаемая в системе аллегорических образов. Если одни критики пытаются угадать в аллегорических персонажах их исторические прототипы [13, с. 18], то другие стремятся объяснить аллегории через их связь с христианскими образами [14, с. 107]. В предисловии самого последнего издания комедии «Эндимион» (1997) американские критики дифференциируют аллегорический план пьесы Джона Лили, выделяя аллегории власти [13, с. 35], политики и религии [13, с. 27], сна [13, с. 21], желаний [13, с. 24], космические и неоплатонические аллегории [13, с. 15], алегоризм самого сюжета [13, с. 37]. Античный миф о любви богини Луны и прекрасного Эндимиона в аллегорической форме олицетворяет мир чувств своих исторических прототипов. *Обращение к образу Луны* – художественная находка Лили, с помощью которой отображено непостоянство и «таинственные, ускользающие, эфемерные, сокрытые в ночной тьме» сложные взаимоотношения Елизаветы и графа Лейстера. Если в античном мифе разлучником возлюбленных

выступает Гипнос (сон), то в пьесе исход взаимоотношений героев детерминирован социально. Условности светского этикета, придворная иерархия делают невозможным счастливый союз возлюбленных. Монарший долг для Елизаветы превыше её личного счастья.

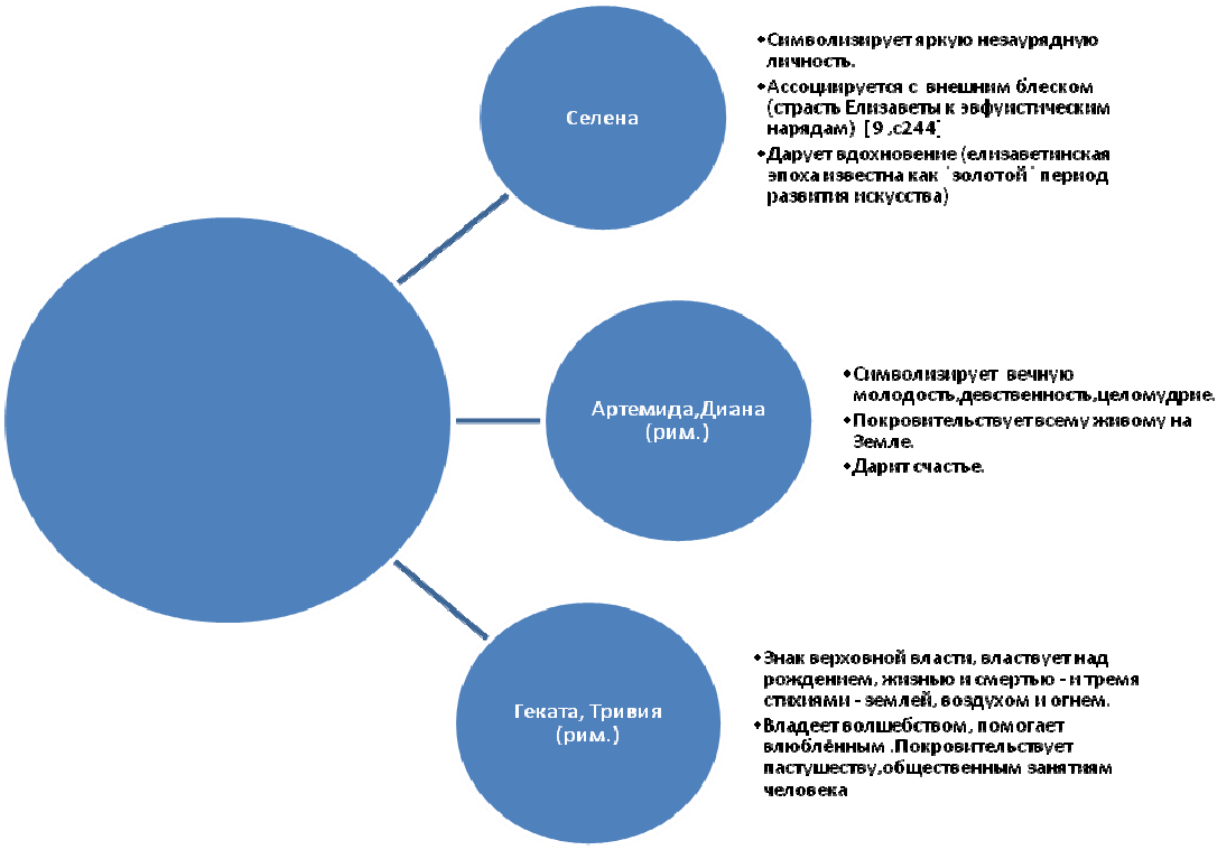
Лили трансформирует мотив «вечного сна», чтобы обнажить истинные чувства королевы к главному герою. Доказательствами любви Кинфии к Эндимиону служат её попытки спасти от неминуемой смерти своего возлюбленного. Главная героиня не только ищет спасения у лучших умов и чародеев Греции, Фессалии, Египта, но и сама идёт на отчаянный шаг – целует Эндимиона. *«I will not be so statelie (good Endimion) not to stoope to doe thee good, and if thy libertie consist in a kisse from mee, thou shalt haue it. And although my mouth hath beene heere tofore as vntouched as my thoughts , yet now to recouer thy life, (though torestore thy youth it be impossible) I will do that to Endimion which yet neuer mortall man coulde bost of heretofore, nor shall euer hope for hereafter»* [12, с. 64]. Невольно признавшись в любви, Кинфия сразу же исключает дальнейшее развитие отношений с Эндимионом. Она делает акцент на своей целомудренности «*my mouth hath beene heere tofore as vntouched as my thoughts»* [12, с. 65].

Как и в елизаветинском придворном спектакле-маске [7, с. 309], королева – центральная фигура пьесы «Эндимион». Лили был первым драматургом, который допустил изображение монарха в художественном прозаическом произведении. И как истинный елизаветинец, он следует традиции восхваления достоинств своей королевы. Ода красоте Эндимиона из античного мифа в пьесе заменена восхвалением *красоты Елизаветы.* Многочисленные повторы слова «beauty» в тексте произведения актуализируют внешнюю привлекательность королевы: «*Beauty diuine», «her greatest beauty», «the pride of beauty», «unspeakeable beauty»*. Восхваляя красоту королевы, драматург не скупится на эпитеты («fayre face», «sweet Cynthia») и метафоры (*«the flood Araris which at thy waxing is as white as the driuen snowe , and at thy wayning , as blacke as deepest darkness»*[12, с. 31]; «*whose fayre face , neyther the Summers blasé can scorch, nor Winters blast chappe, nor numbringof yeeres breede altering of colours*» [12, с. 22]). Спасение жизни Эндимиона и прощение виновниц всех его бед – Телл и Дипс, свидетельство *добродетельности* Елизаветы – её милосердия, незлопамятности и снисходительности. Следуя традициям придворного искусства, Лили усыпал текст комедии многочисленными комплиментами. Звучат не только хвалебные оды её красе, благородству, чести, но и явная лесть. В последних строках произведения Пифагор заявляет: «*I had rather in Cynthias Court spende tenne yeers , then in Greece one houre»* [12, p. 79]. А Джипт добавляет : *«And I chuse rather to liue by the sight of Cynthia,then by possessing of all Egipt.»*[12, p. 79]. Эпилог можно рассматривать как клятву в верноподданности королеве.

Если в поэме Спенсера «Королева Фей» Елизавета представлена в трёх образах: Глориана,Британмарт и Бельбефа, то у Лили в двух – Кинфия и Луна. В сцене, когда к пробудившемуся ото сна Эндимиону вновь возвращается молодость, появляется *сравнение королевы* с богиней Луны, олицетворяющей саму жизнь на земле. Так, Ендимион признаётся: «*Your Hignesse hath blessed mee, and your words haue againe restored my youth: mee thinkes I feele my ioyntes stronge, and these mouldy haires to*

molt, all by your virtue Cynthia, into whose hands the Balance that weigheth time… fortune are committed.»[12, p. 76]. Как отмечает И. А. Краснов, в елизаветинской придворной культуре одним из самых распространённых образов-символов королевы была царица ночи (Диана, Цинтия), окружённая нимфами и грациями [2, с. 217]. Лили не ограничивается сравнением Кинфии (Елизаветы) с Луной ,но и в каждом из известных её синонимических имён – *Артемида* (греч.) [5, т. 1, с. 107]; *Диана* (рим.) [5, т. 1, с. 269], *Селена* [5, т. 2, с. 424], *Геката* (греч.), *Тривия* (рим.) [5, т. 1, с. 269] – оттеняет достоинства своей королевы.

Схема 1: *Символика имени: достоинства Елизаветы (Кинфии), зашифрованные в синонимических именах Луны-Матери-Богини, Царицы Небесной.*



Сохраняя бинарную оппозицию героев античного мифа (Эндимион – Луна), английский драматург не только соотносит образы с завуалированными в аллегорической форме историческими прототипами (См. схему 2), но и привносит в них идею *гуманистического* начала. Джон Лили превращает Эндимиона и Кинфию в чувственных, глубоко страдающих от неразделённой любви людей.

Схема 2: *Специфика бинарной семантической оппозиции, отражённой в дихотомических персонажах пьесы Джона Лили «Эндимион»*

Лили демонстрирует интерес к внутреннему миру и других героев пьесы. Во всей противоречивости предстаёт образ Корсита. В нем борятся чувства долга и любви и побеждает стремление к личному счастью. Образ героини Телл также неоднозначен. Её проступок, обусловленный ревностью к главному герою, заслуживает осуждения. Однако, страсть, с которой она боролась за своего возлюбленного, вызывает восхищение. По мысли Е. Н. Чернозёмовой, в этих персонажах появляются приметы индивидуализации образа, хотя они ещё не являются собственно характерами [8, с. 11]. В отличие от ввергнутого в вечный сон античного Эндимиона, герой Лили олицетворяет в себе героя своего времени, придворного рыцаря. Автор *эвфуистического стиля* наделил своего Эндимиона высокопарной речью, свойственной представителям аристократических кругов Англии 16–17 в. Сложные по смыслу и построению предложения содержат распространенные авторские метафоры, включающие нередко несколько символов или двойных аллегорий (twofold or double allegory) [10, с. 4]. Нередко ключевая тема актуализируется с помощью нескольких синонимичных антитез. Для примера обратимся к первому монологу Эндимиона, посвящённому непостоянству Кинфии: «*There is nothing thought more admirable or commendable in the sea, then the ebbing and flowing, and shall the Moone, from whom the Sea taketh this virtue, be accounted fickle for encreasing , & decreasing?»* [10, p. 22]. Риторический диспут, диалог, построенный на антитезах и параллелизмах, полностью перешёл из «Эвфуэса»[1, с. 111]: «*What thing(my Mistris excepted) being in the pride of her beauty,& latter minute of her age, that waxeth young againe?...what is hee that hauing a Mistris of ripe years , & infinite virtues, great honors, and vnspeakeable beauty , but woulde wish that shee might grow tender againe? getting youth by years , and neuer decaying beauty by time»*[12, p. 22].

В образе Эндимиона показан идеал придворного, сочетающего дар красноречия, утончённую галантность, рыцарскую отвагу [1, с. 110–111].

Художественное своеобразие произведения определяет следующие *особенности* интерпретации античного мифа. Представим их в таблице:

Таблица 1. Отличительные черты трансформации античного мифа в пьесе Джона Лили «Эндимион».

Миф	Пьеса
Эндимион – пастух	Эндимион – герой своего времени, представитель английской аристократии, придворный рыцарь. Имеет свой исторический прототип (прообраз графа Лейстера).
Во всех известных версиях Эндимион пассивен – он погружён в глубокий сон. Его жизнь однообразна.	У Эндимиона активная жизненная позиция. Он страстно любит, невыносимо мучается и страдает от невозможности быть с любимой.
Сон разлучает богиню Луны и её возлюбленного.	Социальные предрассудки, сословные условности делают невозможным счастливый союз Эндимиона и Кинфии
Сон как образ жизни главного героя.	Сон как испытание – результат интриг и колдовства-аллегорическое изображение придворных козней.
Сон-вечный	Сила любви (поцелуй королевы) рассеивает чары сна. Эндимион вновь обретает молодость.
Объятого вечным сном Эндимиона любит богиня Луны, известная под именами: Цинтия, Селена, Диана, Артемида, Геката, Тривия.	Эндимион страстно любит королеву Кинфию, исторический прототип Елизаветы, олицетворяющую богиню Луны.Символика имен Луны отображает достоинства королевы.
Воспета красота юноши Эндимиона	Преклонение перед красой королевы, её культ.
В основу мифа положена история страстной любови богини Луны к Эндимиону.	Любовь Кинфии к Эндимиону показана *завуалировано*. О её истинных чувствах говорит её единственный поцелуй, спасающий Эндимиону жизнь.
История любви предстает в узнаваемой картине, где взаимоотношения возлюбленных имеют ***неизменный*** характер.	История любви, отображает ***развитие*** романтических отношений.
Место действия – статично – пещера (по другим версиям – луг)	Действие разворачивается во дворце и его окрестностях
Количество героев мифа по некоторым версиям от двух до четырёх: Эндимион, богиня Луны, Зевс (Юпитер), Купидон	В пьесе 30 действующих персонажей. Это – придворные их слуги, сказочные существа, художественные образы, созданные воображением драматурга. Однако в центре произведения королева и её придворный рыцарь Эндимион. Характеристика героев отличается индивидуальностью. Речь героев социально маркирована.

Миф – это притча.	Пьесу отличает глубокий символико-аллегорический смысл, социальная и гуманистическая направленность, обыгрываются темы ренессансного реализма (любовь, дружба, интерес к внутреннему миру человека).

Таким образом, Джон Лили стал первым писателем, который в античном образе Эндимиона воплотил черты исторической личности, своего современника.

Библиографические ссылки

1. Бартошевич А. Комедия предшественников Шекспира // «Шекспир» /.сб. под ред. А.Аникста-Всероссийское театральное общество: М.,1967, С. 103–127.
2. Краснов И. А. Английская придворная культура в кн. // Двор монарха в средневековой Европе: явление, модель, среда / Под. ред. Н.А. Хачатурян Вып. I. – М.: Спб: Алетейя, 2001. – 352 с.
3. Латинско-русский и русско-латинский словар // Сост. А.В.Подосинов, Г.Г. Козлова, А.А.Глухов, А.М.Белов. Под общ. Ред.. А.В.Подосинова. – М.:Флинта: Наука, 2004.– 744 с.
4. Лілі, Джон. Ендіміон / Л.В.Фоміна // Методичний посібник.-Дніпропетровськ: Видавництво «Федорченко О. О.»,2009 – 133 с.
5. Літературознавча енциклопедія: У двох томах // Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007.– т. 1 – 608 с., – т. 2 – 624 с.
6. Нямцу А. Е.Основы теории традиционных сюжетов.– Черновцы : «Рута», 2003.– 80 с.
7. *Самарин Р. М. Драматургия*: Английская литература XIV–XVI вв. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР.: Ин-т мировой лит.– 1985 – С. 307–313.
8. Чернозёмова Е. Н. Драматургия Джона Лили: проблема жанра. – Автореф. канд. дис.– М.– 1989. -16 с.
9. Эриксон К. Елизавета I / пер. с англ..– Н. А. Анастасьева. – М.: ООО «Издательство АСТ». – 2001. – 448 с.
10. Bryant, John A., Jr. "The Nature of the Allegory in Lyly's Endymion." Renaissance Papers (1956), pp. 4–11
11. Childs. John Lyly and Euphuism .L., 1894, pp. 27–28.
12. Endimion, The Man in the Moone. Playd before the Queenes Majestie at Greenewich on Candlemas day at night, by the Chyldren of Paules, 1591 – Режим доступа: http://www.archive.org/stream/endymionmaninmoo00lylyuoft/endymionmaninmoo00lylyuoft_djvu.txt
13. Endymion // John Lyly, David M. Bevington, Manchester University Press, 1997 – 206 p.
14. Williams N. The Life and Times of Elizabeth I – London,1972 – 336 p.

Надійшла до редколегії 23.04.2011

УДК 821.111 (73)

Г. М. Чепурда
м. Черкаси

ТВОРЧІСТЬ ЕННІ ПРУ В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

Розглядається виникнення та розвиток мультикультуралізму як культурного та літературного феномену американського суспільства, його вплив на формування творчого доробку письменниці.

© Г. М. Чепурда, 2011

Ключові слова: літературний радикалізм, трагікомедія, гендерний аспект, мультикультуралізм.

Рассматривается появление и развитие мультикультурализма как культурного и литературного феномена американського общества, его влияние на развитие творческого взгляда писателя.

Ключевые слова: литературный радикализм, трагикомедия, гендерный аспект, мультикультурализм.

The article deals with multiculturalism, its formation, progress and influence on American society. It is focused on characteristic features of the individual author's manner.

Key-words: literary radicalism, tragicomedy, gender aspect, multiculturalism.

В останні десятиліття стало зрозумілим, що у США не існує певної домінуючої літературної традиції. Поступово зникає постмодернізм і співіснує в особливому американському розумінні з реалістичними і натуралістичними тенденціями. Відбувається відтворення таких дещо забутих у кінці XX сторіччя явищ, як різноманітні регіональні традиції; і нарешті мультикультурний і ширше – маргінальний «бум» породжує хвилю «літературного радикалізму», якщо використати термін Річарда Руланда та Малькольма Бредбері[1], що пов'язували це поняття з етно-расовим, гендерним і сексуальним аспектами у формуванні сучасної літературної персони.

Якщо звернутись до сучасної літератури, то стане зрозумілим, що звичні імена, які раніше асоціювались з національною американською літературною традицією (Беллоу, Гарднер, Оутс), відійшли у царину «живої класики» на противагу менш канонічній «fiction» і тим паче «contemporary fiction», представницею якої є Енні Пру. Це стосується і фіналістів національних американських літературних конкурсів, і володарів премій в галузі літератури за останні два десятиліття. Слід відзначити, що Пулітцерівська премія, як і Пен-Фолкнерівська літературна нагорода не завжди дістаються дійсно найкращим письменникам, являючись більшою мірою політичними та ідеологічними акціями, як і вся сучасна культура. Так, серед нещодавніх пулітцерівських лауреатів поряд із добре відомим Філіпом Ротом, що знов отримав премію в 1998 році за роман «Американська пастораль», зустрічається менш відомий представник єврейсько-американської традиції – Том Кушнір з п'єсою «Ангели в Америці» (1991), що розвиває в контексті полеміки з відомою теорією «плавильного тигля» тему етно-гендерних і національних ідентичностей. Так було із Енні Пру в 1994, яка отримала Пулітцерівську премію за роман «Корабельні новини». Її наступний роман «Гріхи акордеону» – трагікомедія про крах бажань польських, німецьких та сіцілійських емігрантів, які займались виготовленням музичних інструментів, злитися з мейнстрімом американського життя, про ціну, яку емігранти попереднього покоління змушені платити за свою ідентичність, національну культуру, про конфлікт між представниками не тільки певних етнічних груп різних культурних регіонів США, але і серед декількох поколінь емігрантських родин. Творчість Пру у певній мірі співзвучна із творчістю американсько-кубинського прозаїка Оскара Іхуелоса, що написав роман «Королі

[1] Malcolm Bradbury, Richard Ruland. From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. – NY: Penguin, 1992. – 480 p.

мамбо співають пісні кохання» (1989), де відтворюється специфічний досвід і особливості акультурації кубинських емігрантів, які розігрівали клуби Нью-Йорка в середині ХХ сторіччя. У списку пулітцерівських лауреатів ім'я Енні Пру також стоїть поруч з ім'ям колишнього південця Річарда Форда, який опублікував в 1995 році роман «День незалежності» – гірку, цинічну і водночас ностальгічну медитацію на тему сучасної Америки, де втрачені моральні і філософські орієнтири. Серед фіналістів інших важливих національних літературних премій – Національної літературної премії, Національної премії критики та ін. – останнім часом також є письменники, імена яких не дали б змоги вважати їх суто американськими авторами. Мова йде про таких прозаїків, як індоамериканська письменниця Бхараті Мухері, домініканка Джулія Альварес, мексиканець Рон Аріас, франко-канадка Енні Пру та інші. І нарешті, протягом вже досить довгого часу у США існує унікальний феномен – письменники, імена яких не можна класифікувати однозначно за національним (або навіть мовним) зразком: наприклад, нобелівський лауреат І. Б. Зінгер, який емігрував з Польщі і писав твори, засновані на американському досвіді, мовою ідиш; або такого полімовного та полікультурного автора, який не піддається однозначним класифікаціям, як В. Набоков. Останні роки можуть бути доповнені іменами менш масштабними, але численними і дуже характерними для постсучасної (перш за все постколоніальної) літературної ситуації. Назвемо лише чотирьох: Мішель Кліфф, що народилась на Ямайці, довгий час була в Європі, а зараз живе в Каліфорнії (письменниця стверджує, що в неї взагалі немає національності); австро-єврейсько-американський автор Уолтер Ебіш, автор «Наскільки це по-німецьки?», що переосмислює німецький культурний досвід; мексикансько-американський прозаїк Роландо Іноxосу, що живе у Південному Техасі, і франко-канадка Енні Пру, яка живе у Вайомінгу [1, с. 24–25]. Американські та європейські літературознавці, такі як Карен Лейн Руд (Karen Lane Rood) [3, с. 10], Крістіан Хамельзунд (Christian Hummelsund) [2, с. 46], що досліджували доробок Пру, звертають увагу на регіональність творів письменниці, яка внутрішньо пов'язана з мультикультурним дискурсом. Це збірки оповідань «Пісні серця» («Heart Songs», 1988) та «Горбата гора» («Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories»,1999), роман «Корабельні новини» («The Shipping News», 1994) та роман «Гріхи акордеону» («Accordion Crimes», 1996).

У літературі мультикультуралізм нерідко ототожнюється з ідеологією постмодерну. Постмодерністський умонастрій символізує кінець західного панування у культурі. Різнорідність дискурсів, тотальне заперечення уніфікації світогляду, ствердження культурного плюралізму приходить на зміну класичній західноєвропейській філософії та естетиці. Саме у цей час, 80–90-ті роки ХХ сторіччя, стають помітними перші літературні спроби Пру в жанрі короткого оповідання. Постмодернізм задає орієнтацію на культурний поліцентризм в усіх його проявах: у єдиному просторі можуть співіснувати різноманітні культурні традиції. Закінчується ліберальна фаза розвитку американського суспільства, якій відповідала «плавильна» метафора, а неоліберальна стадія, що почалась у другій половині ХХ століття, потребувала іншої моделі переосмислення етнорасової, полікультурної і багатомовної проблематики, яка і знайшла вираження у суперечливій концепції мультикультуралізму. Етнічні групи не асимілювались і

етнічність стала новою соціальною формою. Охоронна стратегія стосовно культур меншин, сприяла збереженню самобутності народів. Енні Пру одразу відреагувала на ці зміни, оскільки вони стосувались її, як емігрантки у другому поколінні, особисто.

Спираючись на історичні джерела, на які посилається авторка у творах, найчастіше у збірках оповідань, Пру будує цикл оповідей, що висвітлюють життя вихідців з різних соціальних груп, наголошуючи на відмінностях етнічних, територіальних та психологічних у періоди міграційних хвиль у США. І хоча твори Пру сюжетно не є пов'язаними, вони зв'язані тематично. Тому авторка робить акцент на описі пейзажу та інтер'єру, речового оточення персонажів, на відтворенні побуту, що має певне значення в загальній змістовій організації оповідань та романів Пру. Так, дія першої збірки оповідань «Пісні серця» та романів «Корабельні новини», «Гріхи акордеону» відбувається у різні періоди міграційних хвиль. Слід згадати, що у 1640–1720 роках до Північної Америки прибули англійці, шотландці, валійці, які склали так звану першу емігрантську хвилю. Тоді ж у колонії була доставлена значна частина негрів-рабів із Африки. Другою хвилею, яку умовно можна поділити також на два етапи, був у період 1840–1924 років: прибуття у країну «старої» (ті, хто емігрував до початку Громадянської війни в Америку, 1861–1865 рр.) і «нової» (відповідно після війни) еміграції, яка включала представників з усієї Європи, Росії і Азії. Четверта хвиля скінчилась у 1960–1970 рр., і принесла у США, в основному, латиноамериканський і азіатський елемент. Усі хвилі супроводжувались зламом у свідомості американців та створенням нових культурних парадигм [2, с. 113].

Ці процеси зображені у романі «Гріхи акордеону», в якому прослідковується історія даного музичного інструменту та емігрантів з Європи, що привезли акордеон до Америки, протягом століть. Пру зображує перших поселенців, які мали спільні англосаксонські корені і стали зразком для наступних. На цьому грунті виникла англоконформістська модель – теорія домінантності білих англосаксонських протестантів, яка передбачала підтримання англійських інститутів (встановлених американською революцією), англійською культурою і мовою у якості панівних стандартів, що визначають американське життя. Тодішня англоконформістська модель походження американців, в основі якої лежав принцип переваги білої англосаксонської протестантської більшості (WASP), нащадків перших поселенців, над іншими етнічними спільнотами і конфесіями, не відповідала духу нового часу. «Нова» еміграція, більш різнопланова як у національно-етнічному, так і соціально-економічному відношенні загальмувала роботу «тигля». У ній виявились недоліки, виправити які прагла наступна теорія: культурний плюралізм. Відповідно новій ідеї, для формування американської спільноти не потрібно сплавляти різні етнічні елементи за уніфікованим зразком. Навпаки, збереження культурної своєрідності і самобутності, звичаїв і традицій збагачує націю. «Старі» емігранти, за рідким виключенням (євреї), сповідували католицизм або протестантизм (в останньому випадку вони швидше зближувались з нащадками перших американських поселенців), мали спільні цілі (нерідко шукали політичний притулок у Новому Світі, залишаючи рідні країни після європейських революцій 1848-х років); були освіченими; бажали селитися у сільськогосподарських районах. Уся ця схожість

створювала умови для полегшення їхнього злиття із сталим «ядром». Етнічне розмаїття представників «нової» хвилі обтяжувалось різницею культур, форм соціального життя вихідних країн, нижчим рівнем освіти, меншою кваліфікованістю. Більшість емігрантів кінця XIX – початку XX століть не сповідувало протестантизм і спілкувалось зовсім чужими для основи американського суспільства мовами. На відміну від «старих» емігрантів, що надавали перевагу життю у сільськогосподарських районах, «новачки» їхали у міста, де було більше можливостей знайти роботу, і були анклави відповідних національностей. Вони селились у дешеве житло, звідки попередні емігранти, які частково прилаштувались і американізувались, виїжджали у кращі райони. Виникав «еміграційний цикл, у якому з однієї сторони «новій» еміграції діставалось гірше місце, а її національна дискримінація була сильнішою; з іншої, її облаштування у нових умовах країни спрощувалось, так як було засновано на досвіді співвітчизників, які вже прибули сюди раніше» [4, с. 14]. Таким чином, «нова» еміграційна хвиля не тільки принесла «етнічне розмаїття і ускладнила шлях формування єдиного американського народу, вона викликала сумніви у можливості збереження того єдиного цілого, яким була американська спільнота на початок 1880-х років, коли частина представників «старої» еміграції успішно асимілювались з американським національним «ядром». У третьому поколінні, однак, інтерес до батьківщини повертався, але часто онуки вже не говорили мовою батьків, не знали їхньої культури і звичаїв. Пізніше такий феномен отримав назву «закону Хансена»: «Те, що син бажає забути, онук хоче пригадати» [3, с. 90–91]. Слід зазначити, що елементи релігії, побутові звички, традиції приготування страв зберігаються найдовше. А от взаємовідносини як різних емігрантських груп між собою, так і американців англосаксонського походження з новими поселенцями, не завжди відрізнялись доброзичливістю, що стало основою сюжетів оповідань збірок «Горбата гора» та «Пісні серця».

Перша збірка оповідань Енні Пру під назвою «Пісні серця» побачила світ наприкінці 80-х років XX ст. Її особливістю стала тематична організація оповідань: чотири з них знайомлять читача із мешканцями Нової Англії, що проживають на цій території покоління за поколінням протягом багатьох років, поступово ізолюючись від решти світу; наступні сім присвячені проблемі появи аутсайдерів, «інших», які приходять на землі цих людей і порушують природній баланс їхнього існування. На думку М. В. Тлостанової, регіональність, яка сприймається наряду з такими явищами як етно-расова «інакшість», ширше «пограниччя», здатна бути прикладом культурної пластичності і адаптивних якостей певної субтрадиції всередині зовнеішньо єдиної культури. Ключовим аспектом формування й функціонування північноамериканської моделі мультикультуралізму є проблема «культурного пограниччя» [1, с. 151]. США завжди були й залишились пограничною культурою (в плані негомогенності, симбіотичностиі, постійних пророцтв про набуття бажаного синтезу) в реальності, а не в офіційній ідеології, не дивлячись на намагання впевнити себе та інших в протилежному. Важливою рисою культурного пограниччя є амбівалентність, «погранична свідомість» людини, що застрягла на кордоні, й нерідко протистоїть не тільки «позамісцевості», але й новому укоріненню в одній, або двох і більше культурах. У сучасних західних

дослідженнях пограниччя пов'язується з концепціями «детериторизації», запропонованими Жилем Дельозом та Феліксом Гаттарі, а символічно-просторовий образ пограниччя переосмислюється через поняття культурної дислокації, тобто покидання культурної території, що все частіше позначає соціальне й психологічне занепокоєння, що лежить в основі національної, культурної, етно-расової ідентифікації [1, с. 13]. Герой письменниці – сучасний американець, який не позначений якою-небудь культурною маргінальністю, який не асоціює себе з певною субкультурною традицією, який нерідко неспроможний визначити свою ідентичність зовсім. Вона виявляється нульовою, пустою. Тому він й називає себе «нормальним», тобто відповідно до втраченого набору якостей національного характера, має лише особистісну ідентичність [3, с. 41]. На нашу думку, навіть герої ранніх творів Пру вже мають риси пограничної свідомості і специфічний американський індивідуалізм, який так ретельно культивувався протягом кількох століть. Письменниця порушує проблеми «іншого», культурної мімікрії, асиміляції, вигнання, відчуження, розщеплення свідомості. Для Пру «чужий» – не іноземець, що втратив зв'язок із давньою культурою, а, навпаки, людина, яка цей зв'язок зберегла. Пограниччя не дорівнює маргіналізму як периферійності по відношенню до суспільства, його культурним, соціальним й етнічним цінностям. Воно тісно з ним пов'язано, так що межа між ним і пограничною етикою розмита [1, с. 40]. На даний момент проза Пру як сучасна, мультикультурна, популярна зацікавлює все більше коло читачів завдяки соціальній активності авторки та актуальним для суспільства США темам.

Бібліографічні посилання

1. Тлостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века/ Тлостанова М. В. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 400 с.
2. Hummelsund, Christian. Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx's Fiction / Christian Hummelsund. – Norway: University of Bergen, 2006. – 468 p. – (Ph.D. dissertation. Göteborg: University of Göteborg).
3. Rood, Karen Lane. Understanding Annie Proulx / Karen L. Rood. – Columbia: Harper Collins, 2001. – 311 p. – (Understanding contemporary American Literature).
4. Werden, Doug. American Regionalism: The West, The Frontier, The Prairie, and The Plains / Doug Werden. – West Texas: University Press, 2007. – 55 p.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 82.09

Г. Д. Чивликлий
г. Днепропетровск

ФУНКЦИИ СИМВОЛОВ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЕ Б. АКУНИНА (ПЬЕСЫ «ЧАЙКА», «ИНЬ И ЯН»)

В статі розглядається трансформація традиційної символіки та зміни її функцій в постмодерністських п'єсах Б. Акуніна «Чайка» і «Инь и Ян».

Ключові слова: символ, алюзія, ремінісценція, семантичний код.

В статье рассматривается трансформация традиционной символики и замены ее функций в постмодернистских пьесах Б. Акунина «Чайка» и «Инь и Ян».

© Г. Д. Чивликлий, 2011

Ключевые слова: символ, аллюзия, реминисценция, семантический код.

The article is devoted to the transformation of the traditional symbols in the Akunin's postmodernist plays.

Key words: symbol, cue, reminiscence, semantics code.

Одной из характерных черт литературы постмодернизма является особый тип отношений между читателем и писателем. Речь идет не о том, что читатель вовлечен в авторскую игру – это явление, достаточно укорененное в истории литературы (вспомним блестящие мистификации Л. Стерна). Принципиальным становится изменение ролей в оппозиции «читатель – писатель». Не довольствуясь более пассивной ролью, читатель сам становится писателем, перекраивая по своему усмотрению классические тексты. Подобную возможность предвидел в 20-е годы прошлого века А. Белецкий: «…они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие читатели-авторы чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох <…>; они всегда могут возникнуть в культурной среде или группе, накопившей известный запас художественных приобретений и достигшей некоторой утонченности, ведущей обычно к эклектизму и упадку фантазии» [3, с. 103–104].

Думается, что феномен Б. Акунина, построившего коммерческий проект на игре с текстами русской классики, во многом объясняется именно принципиальной сменой ролей: профессиональный читатель, литературовед и переводчик, выступил в роли сочинителя. При этом он ревниво разграничивает тексты профессионала-япониста Г. Чхартишвили и развлекательную беллетристику дилетанта Б. Акунина. Массовый читатель детективных романов может вовсе не брать в расчет «этимологию» акунинских текстов, сконструированных из сюжетов, образов, стилевых и композиционных приемов классической литературы XIX века, памяти которой и посвящен фандоринский проект. Но пьеса с названием «Чайка» однозначно ориентирует читателя на конкретный текст, знаковость которого становится отправной точкой для игры другого ряда: читателю предлагается не угадать замаскированную цитату, узнать источник сюжета и т. д., а проследить за превращением тонкого, хрупкого, эксклюзивного творения искусства в крепкий детектив для массового потребления. Как текст акунинской «Чайки», так и последовавшие за публикацией постановки сразу стали предметом горячих обсуждений в литературной и театральной критике. Среди многочисленных рецензий в периодике 2000–2005 годов следует отметить статью М. Костровой-Панайотовой «"Чайка" Бориса Акунина как зеркало "Чайки" Чехова», где рассматриваются вопросы деканонизации классического текста в постмодернизме [5]. Как справедливо утверждает Н. Шром, «Акунин переводит элитарный чеховский "ничегонепроисходизм" (Д. Галковский) в массовый литературный детектив, в котором самое главное – ответить на вопрос "Чем кончилось?". "Чайка" Акунина – это восемь ответов на вопрос: "Кто убил Константина Треплева?"»[12, с. 101]. За свою сценическую историю чеховская «Чайка» знала столько парадоксальных интерпретаций, что литературная игра Бориса Акунина только на первый взгляд может показаться кощунственной. Особую роль в этой игре автор

отводит символам. Символика чеховского текста, соединяясь с символикой театральной судьбы пьесы, трансформируется в безусловно пародийном акунинском варианте «Чайки».

Символы в тексте А. Чехова присутствуют на трех уровнях: бытовом (Маша в черном), литературно-философском (мировая душа в пьесе Треплева, неожиданно нашедшая конкретное воплощение в генуэзской толпе) и мифологическом (чайка и «колдовское озеро»). Все три уровня взаимопроникаемы и объединены магистральной темой: соотношение искусства и жизни. Исследователи традиционно отмечают, что «Чайка» «как ни одно другое драматическое произведение Чехова полна литературных реминисценций» [4, с. 131], а «символический образ чайки, давший пьесе название, вбирает в особом преломлении темы искусства и любви, пересекающиеся в отношениях героев» [8, с. 37]. Переосмысление чеховской символики в тексте Б. Акунина нагляднее всего демонстрирует трансформация ключевого символа пьесы. Образ чайки при кажущейся простоте архетипического символа (убитая птица – погубленная душа) становится у Чехова точкой пересечения нескольких семантических полей. Выстрел Треплева, убившего чайку, - первый шаг на пути к самоубийству, знак беды, предупреждение, которого никто не хочет понимать. Подстреленная чайка – это «сюжет для небольшого рассказа», который Тригорин воплощает в жизнь. Наконец, в судьбе Нины это прочная ассоциативная цепь (я – чайка), которую ей удается разорвать в финале, превратившись из героини чужого текста в самостоятельного полноправного творца: «Я – чайка… Не то. Я – актриса»[10, с. 194]. Именно чучело, заказанное некогда Тригориным, становится главным символом акунинского пародийного текста. Более того, в первой же ремарке, предваряющей начало действия, внимание читателя привлекает акцент на нечеховской детали: «Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т. п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати – чучело большой чайки с растопыренными крыльями»[1, с. 5]. Важная в семантике чеховского текста деталь (чучело, не узнанное Тригориным) перерастает у Акунина в самостоятельный символ, что особенно подчеркнуто финалом. После слов Дорна: «Я отомстил за тебя, бедная чайка!» – следует завершающая ремарка: «Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец почти оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается» [1, с. 83].

Чучело чайки в тексте Акунина – подмена, знак окончательного разрыва искусства и жизни. Историю с бессмысленно подстреленной птицей А. Чехов, как известно, взял из жизни своего друга Левитана. В самой пьесе Тригорин на ходу сочиняет сюжет, который тут же воплощается в жизнь. Взаимопроникновение, взаимообусловленность жизни и искусства, тонкие, часто невидимые, но всегда прочные нити, связывающие мир реальный и вымышленный, искусственный, в котором человек соперничает с богом, – эта истина неоспорима в контексте чеховской «Чайки». В пьесе Б. Акунина, источник которой – литература, вторичность, несоотносимость с реальностью подчеркнута иной природой театральной условности. Если Аркадину раздражали «новые формы» театра

Треплева со сценой под открытым небом на берегу озера, то возвращение в замкнутое пространство акунинского варианта только на первый взгляд является возвращением к «старым формам».

Классический вариант герметичного детектива предполагает, что каждый из присутствовавших в данное время в определенном месте мог совершить преступление. Б. Акунин, дублируя одну и ту же сцену, превращает гипотетическую возможность в установленный факт. В роли убийцы Треплева поочередно предстают все без исключения действующие лица пьесы. Автор по возможности сохраняет психологическую характеристику чеховских персонажей. Исключение составляют такие мотивировки убийства, как гомосексуальная страсть Тригорина к Треплеву и экологический экстремизм Дорна, мстящего за погубленных «братьев наших меньших». Наименее убедительные с психологической точки зрения варианты убийства – не что иное, как пародирование расхожих стереотипов массовой культуры сегодняшнего дня. Одновременно эти наиболее условные версии убийства включают читательский опыт автора. Страстный монолог Дорна в защиту природы вызывает ассоциации с речами доктора Астрова о лесах, а патологическое пристрастие Треплева к охоте, заявленное в двух дублях (в одном из них, где убийцей оказывался дядя героя, истребление всего живого рассматривалось как симптом сумасшествия), для профессионального читателя, каковым, безусловно, является Б. Акунин, подразумевает поведенческие черты Левитана как одного из прототипов Треплева.

Перед нами не возвращение к старым уютным формам классического детектива, а явление постмодернистского миноритарного театра, представители которого, «деконструируя какой-либо прославленный классический текст, делают героями своих произведений его второстепенных персонажей, предельно отстраняют привычное, стремятся лишить каноническое значение авторитарности, активизировать сотворческий потенциал зрителей» [9, с. 353]. В пьесе Б. Акунина происходит глобализация игры, исходной установкой которой становится замена самоубийства героя убийством. Это особенно показательно, так как для автора фундаментального исследования «Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили версия убийства в заданных А. Чеховым условиях абсурдна. Чеховский Треплев – классический пример, подтверждающий один из главных постулатов монографии: «Люди творческих профессий относятся к так называемой группе высокого суицидального риска. Это объясняется обнаженностью нервов, особой эмоциональной незащищенностью и еще – опасной кощунственностью избранного ими ремесла. Человеческое творчество в известном смысле святотатственно; ведь с точки зрения большинства религий Творец только один, а земные творцы – узурпаторы, берущие на себя прерогативу Высшей Силы. В первую очередь это относится именно к писателям, создающим собственный космос. Чем писатель талантливей, тем эта бумажная вселенная правдоподобней. Но писатель не бог, и ноша, которую он на себя взваливает, иногда оказывается непосильной» [11, с. 12]. У Б. Акунина Треплев, утративший последнюю надежду на счастье в любви и недовольный своим творчеством, не кончает с собой, а становится жертвой убийцы. Игровая, театральная природа убийства героя задана, как и в случае с чучелом, в первой же ремарке: «Треплев сидит один за письменным столом. Рядом лежит

большой револьвер, и Треплев его рассеянно поглаживает, будто котенка»[1, с. 5]. В соответствии со знаменитой чеховской фразой о ружье, которое просто обязано выстрелить, если оно висит на сцене, этот револьвер и становится орудием убийства. Неспособность героя самому свести счеты с жизнью – из того же семантического ряда оппозиции «жизнь – искусство», которая в постмодернистском дискурсе превращается в противостояние разноуровневых текстов.

Ю. Лотман, разграничивая понятия «символ» и «реминисценция», писал: «Символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата – органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста вглубь памяти, а символ – из глубин памяти в текст» [7, с. 151]. «Чайка» Б. Акунина – не просто остроумная пародия. Наблюдаемая трансформация чеховской символики демонстрирует природу творчества читателя, взявшегося за перо. Перекраивая классические тексты, такой читатель со скальпелем в руке неизбежно перерезает невидимые нити между искусством и живой жизнью, наглядно представленные символами, свободно путешествующими «из глубин памяти в текст».

В следующей пьесе Б. Акунина, «Инь и Ян», продолжена театральная игра, предложенная в «Чайке», что подчеркнуто аналогичным полиграфическим оформлением «двусторонней книги». Тот же герметичный детектив сочетается с узнаваемым набором персонажей чеховской драматургии и ее внешними атрибутами. Действие происходит в усадьбе, героев связывают запутанные родственные и личные отношения. Среди действующих лиц есть и недоучившийся студент, мечтающий изменить судьбу человечества, и прогрессивная барышня, и молодящаяся дама средних лет, и спившийся прожигатель жизни. Особенно показателен в этом ряду мелкий чиновник Степан Степанович Слюньков с его отчаянным монологом о жизни, которая прошла мимо и не менее отчаянной попыткой вернуть молодость, украв волшебный веер. Явной аллюзией чеховских текстов выглядит ролевое поведение слуг из пьесы Б. Акунина: лакей Аркаша – активный соучастник преступления, старик Фаддей – хранитель традиций, преданный камердинер своего покойного хозяина.

Реминисценции из чеховских пьес соединены в пределах одного текста с цитированием самого себя – не только в сознательном повторе приемов, на которых строилась пародийная версия «Чайки». В пьесе «Инь и ян» Б. Акунин обращается к фандоринскому циклу, вводя в «чеховский» ряд героев самого сыщика и его верного слугу, а вместе с ними экзотическую символику восточной философии. Как в «Чайке» многозначный символ концентрировался в конкретном предмете – чучеле убитой птицы, так заданные названием всеобъемлющие понятия «инь» и «ян» представлены волшебным веером, вывезенным из Японии. Сложная символика понятий предельно просто толкуется знатоком востока Фандориным: «Ян» обозначает солнце, мужское начало и вообще все светлое, созидательное и, так сказать, позитивное.<…>А вот это (переворачивает веер черной стороной) – иероглиф «инь». Он обозначает луну, а вместе с нею женщину, то есть, по мнению китайцев, начало печальное и разрушительное» [2, с. 27–28]. Две версии пьесы-детектива строятся именно на этом противопоставлении двух символов и в

соответствии с цветом разных сторон веера названы «белой» и «черной» версиями. Как и в «Чайке» тексты двух пьес до определенного эпизода абсолютно идентичны, после чего начинаются разночтения, связанные с выбором преступника. Если в «Чайке» эту роль отыграли все без исключения персонажи, то «Инь и Ян» своим названием указывает читателю разгадку: Инга и Ян – главные герои. Все остальные примериваются на роль убийцы по законам детектива, в котором преступление происходит в замкнутом пространстве с ограниченным числом действующих лиц, каждое из которых имеет и повод и возможность совершить убийство. Две версии в пьесе Б. Акунина имеют еще один явный литературный источник – мужской и женский варианты «Хазарского словаря» М. Павича, инсценировка которых в одном из московских театров дается в соответствии с выбором самой публики, той самой публики, которой предназначена пьеса Б. Акунина.

Предельно упрощенное толкование понятий «Инь» и «Ян», озвученное Фандориным, усложняется и конкретизируется деталями двух версий. Мужское и женское преступления отличаются прежде всего разной природой вожделенной цели, для которой все средства хороши. Логический, рациональный мужской мир исключает присутствие волшебства. Веер для Яна – всего лишь рухлядь, за которую какой-нибудь безумный коллекционер отвалит миллион, столь необходимый герою для грядущих научных открытий. Инга верит в магическую силу веера, и чудо происходит именно в черной версии: нотариус Слюньков обретает молодость, сломанная нога Фандорина волшебным образом выздоравливает и т. п. Цель Инги по-женски иррациональна: «Сейчас я произнесу заклинания. Мир сделается немножко похуже (ну и черт с ним), зато я стану самой великой, самой прекрасной, самой могущественной» [2, с. 87]. По законам жанра зло и преступление раскрыты, но если логический мужской вариант «белой версии» очередной раз демонстрирует победу дедуктивного метода, то в волшебной «черной версии» счастливый финал случаен. Упрямый старый слуга Фаддей починил ветхий веер, попутно перепутав местами символические части, олицетворяющие добро и зло. Эта вольность в обращении с волшебной вещью не только спасает жизнь Фандорину, но и восстанавливает изначальный глубинный смысл главных символов пьесы – их нераздельность. «Рене Генон рассматривает инь и ян как сечение вселенского вихря, сводящего воедино противоположности и порождающего вечное движение <…> каждый из элементов содержит в себе зародыш противоположного: светлое ян содержит в себе темную точку инь и, наоборот, темное инь несет в себе светлую точку ян. Эти два начала объединяет неизменное третье, мистический центр, где нет ни движения, ни беспокойства, ни страдания» [13, с. 222].

Безусловно, выстраивая игровую конструкцию, рассчитанную на эффектную театральную постановку, Б. Акунин не собирался наполнить пьесу глубоким философским смыслом – восточная символика в тексте подчеркнуто декоративна и предельно упрощена. Но в итоге, когда все элементы пазла совпали и обе версии продемонстрировали нерасторжимость добра и зла, мужского и женского, логического и интуитивного, автор этой мозаики вернул читателю/зрителю исходный глубинный смысл символов, вынесенных в заглавие пьесы. Из-под множества цитат, аллюзий, игровых приемов пробился тот самый символ, который, по замечанию Ю. Лотмана, «существует до данного текста». И если чучело чайки –

подмена символа, то веер в пьесе «Инь и Ян» – возвращение к символу, ибо семантический код веера включает и значение лунного объекта, наделенного «пассивным или отражательным свойством» [7, с. 301] – предмет, меняющий свою форму, и одновременно тэссэн – железный веер, важный атрибут вооружения самурая. «Использование самураями веера в качестве меча привело к трансформации его значения: в эпоху Токугава веер служил метафорой меча – во время церемонии сэппуку перед главным участником события ставили поднос, на котором вместо меча лежал веер» [6, с. 242]. Эти нюансы семантики известны японисту Г. Чхартишвили, который в своей игре с читателем всегда придерживает главный козырь до финала, как того и требуют законы жанра. Театральный постмодернистский проект Б. Акунина не столь масштабен, как его романный цикл, и безусловно вторичен не только по отношению к классике, но и к собственным текстам. Роль символов в пьесах Б. Акунина чрезвычайно показательна. Символ может стать скрытой или явной цитатой чужого текста, превратившись в реминисценцию и утратив свою сущностную функцию – возвращение к истокам, к до-тексту, к «живой жизни» («Чайка»). И напротив, символ может выводить читателя за рамки театральной условности, помноженной на условность постмодернистской игры цитатами («Инь и Ян»). Но и в этом случае глубинный смысл, восстановленный всей зыбкой игровой конструкцией текста, не становится возвращением к непосредственной взаимообусловленности жизни и искусства.

Символ в постмодернистском тексте укоренен не в жизни, но в книге. И из книги, достойной называться искусством, он переносится в книгу, которую можно именовать лишь текстом – пусть сложным, многоуровневым, даже искусным, наконец. Б. Акунин, создавая проекты памяти великой литературы XIX века, всего лишь трансформирует «игру в бисер» для немногих посвященных в подобие современной компьютерной игры, способной одинаково увлечь ребенка и многоумного читателя текстов. Символ в этой игре – важнейший элемент, код, ключ. И никогда разгадка, указатель в «саду расходящихся тропок» не возвращает читателю то, что было до текста, но только помогает игроку перейти на новый уровень в путешествии от одного текста к другому.

Библиографические ссылки

1. Акунин Б. Чайка. // Чехов А., Акунин Б. Чайка. – Спб.: Нева, М.: Олма-Пресс, 2002. – С. 3–84.
2. Акунин Б. Инь и янь. – М.: Захаров, 2006.
3. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Наука на Украине (Харьков). – 1922. - №2. – С. 98–115.
4. Бердников Г. Чехов – драматург. – М.: Искусство, 1981.
5. Кострова-Панайотова М. «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ/ru/ra/2005/9/pa23/html. – Заголовок с экрана.
6. Культура классической Японии: Словарь-справочник / Сост. С. Б. Рыбалко, А. Ю. Корнев. – Ростов-на-Дону: Феникс; Харьков: Торсинг, 2002.
7. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – текст. – М.: Наука, 1996.
8. Паперный З. «Чайка» А. П.Чехова. – М.: Знание, 1980.
9. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Высшая школа, 1999.
10. Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 7. – М.: Правда, 1970.
11. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

12. Шром Н. Литература современной России. 1987 – 2003. Учебное пособие. – М.: Абразив, 2005.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 2000.

Надійшла до редколегії 24.04.11

УДК 821.161.1

Е. В. Юферева
г. Запорожье

«КОГДА МЕНЯ ХАНДРА ВНЕЗАПНО ПОСЕТИТ»: ДИНАМИКА ТЕМЫ СКУКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Розглядається авторефлексивність як провідна ознака жанру поетичного листа, що дозволяє простежити динаміку концепту «нудьги».

Ключові слова: нудьга, тема, динаміка, поезія, авторефлексивність.

Рассматривается авторефлексивность как основной признак жанра поэтического письма, прослеживается динамика концепта «скуки».

Ключевые слова: скука, тема, динамика, поэзия, авторефлексия.

The autoreflexiveness as the main feature of the genre of poetic letter which allows us to trace the dynamic of the concept of «boredom» is studied in the article.

Key words: boredom, theme, dynamic, poetry, autoreflexiveness.

Эпидемия скуки девятнадцатого века, пожалуй, несоизмерима с современными ее масштабами. Скука охватила все слои и сферы: академическая скука, скука школьная, бытовая, офисная и т. д. Не случайно в философии XX века обозначилась тенденция толковать понятие в этической плоскости, присваивать ему «оздоровительную» роль. Постановка вопроса едва ли не в прагматическом ключе – «чего же хотеть» – убедительно демонстрирует озабоченность глубиной проникновения скуки в «житейский» мир современного человека. Одна из показательных попыток «прагматизации», например, представлена в работах современного философа Б. Хюбнера, полагавшего, что скука как «метафизическая нуждаемость человека» является источником движения и прибавочной человеческой деятельности [1, с. 116]. Но наши размышления вызваны не только проблематизацией скучного состояния современным научным дискурсом. Важным импульсом явилось стремление увидеть особенности представления и воплощения скуки в поэтическом искусстве. Интересно, что понятие «поэтическая скука» возникло уже в начале XX века и отличается двойственностью, как и многие определения, связанные со скукой. Вл. Ходасевич в известной критической статье полагал, что скука по своей природе непоэтична, поскольку она есть отсутствие восприятия, свидетельство душевной невосприимчивости. В скобках отметим: «поэтическая скука» у Вл. Ходасевича выступала эквивалентом вторичной, творчески незрелой поэзии [2]. Однако трудно не согласиться с тем, что скука действительно проявляется в отрицательности: это «не настроение», «не переживание», это состояние «без свойств». «Пустота» скуки ускользает от дефиниций и классификаций. Может быть, именно поэтому препарирование скучания, стремления многих философов и ученых дать положительный ответ на вопрос о том, что такое скука и каковы ее формы, не исчерпывающи. Такую оценку

© Е. В. Юферева, 2011

философской рефлексии скуки мы находим в известном труде, посвященном обобщению представлений об этом явлении, эссе «Скука» норвежского ученого Л. Свендсена, который чаще выходит в пространство художественной литературы, вплетая в свои размышления метафоры «пыли», «сна», «тумана», «маятника» [3].

Востребованная этимологическая фигура – «скука скучна» – не только подчеркивает недостаточность логических инструментов в познании скуки, но и намекает на «нетождественность себе» понятия, необходимость многомерного его толкования. Объяснение себя из себя же говорит также и о той динамичности явления, что проистекает из столкновения противоположных начал. Суммируя многое сказанное о скуке, можно заключить: она – «духовно-физическое», «бездеятельстно-творческое», «всеохватно-привелегированное», «однообразно-новое» человеческое состояние. В орбиту этих амбивалентных признаков втягиваются и иные, чаще негативные, атрибуты скуки: бесчувственность, стирание временной и идентичностной определенности, бессмысленность. Но скука неоднородна: это и повторяемость, автоматизм жизни, но и признак свободной ищущей натуры, хорошо известной русской литературе. Особая двойственность явления в русской культуре осмыслялась особенно активно в период первой половины XIX в. И, если мы уже затронули эту эпоху, нельзя не упомянуть творчество А. Пушкина, задавшего линии развития мотива в русской литературе. Линии эти в определенной мере соотносятся с философскими типами скуки: «свободная» скука (органическая сторона жизни: жить-скучать); «тоскливая скука» («скука бездумно и бесчувственно лежит в сонной или мертвой прострации, тогда как тоска бьется и мечется в бессильных попытках вырваться из своего заколдованного круга, напрягая все силы ума <...> и чувства» [4, с. 217]); наконец, «скука-хандра» – эмоциональная доминанта для огромного периода русской культуры, которая самостоятельным объектом изучения становилась крайне редко. Исследователь русской хандры Н. Любомирова, замечая о невозможности вписать явление в бинарную структуру «тоска, бездействие» – «подвиг, энтузиазм», связывает «смысл устойчивой вымороченности душевной атмосферы», то есть хандры, со своеобразной «умотерапией», рождением и удержанием чувства свободы [5, с. 127]. И, тем не менее, решающим в сюжете статьи становится адресованный к читателю вопрос: «Как перестать беспокоиться и начать жить?» [5, с. 138], – который ставит под сомнение заявленную «обманноудерживающую» функцию хандры.

Ближе к середине века «скука» во многих своих проявлениях усложняется, обрастая всевозможными толкованиями, штампами, поведенческой культивацией скучания, и упрощается, утрачивая признак исключительности, сближаясь с повседневностью, социальной неудовлетворенностью. Двойственностью отличаются и способы экспликации осмысления скуки, например, в письмах: с одной стороны, наблюдаются пространные излияния, детальные описания состояния, с другой – уход от этой темы как неинтересной собеседнику. Творческая скука, скука-бездействие в письмах поэтов сопрягается с мотивами здоровья-болезни. Например, в переписке Н. Некрасова с И. Тургеневым тема скучания и хандры является одной из сквозных. Хандре часто сопутствует физическое недомогание, она же становится предпосылкой того, что «стихи одолеют».

Вероятно, в русле устойчивой и своеобразной русской традиции скучание превращается в объект иронии: «Милейший мой Фетушка! Очень благодарю за Ваши два письмеца! После Вас пошло что-то хуже, хандра допекает, так что я для рассеяния начал побегивать за горничными девчонками – да нет, не в моем характере» [6, с. 421]. Иначе состояние «душевного тупика» представлено, например, в эпистолярии А. Толстого, Ап. Григорьева. Исповедальные и чрезвычайно подробные письма последнего актуализируют сложную динамику эмоционального состояния, особый мятущийся и безысходный его характер: «Я обещал Вам в последний раз – месяц моей работы и обещания не выполнил. Вам дела нет, что я обманут кругом сам, что у меня лежат три начатых статьи, которых продолжать я не в силах, что я слоняюсь (в буквальном смысле слова) как помешанный, больной душевно, здоровый телесно, как бык (удобней сравнения я не нахожу для моего бренного состава, которого не в силах, как видится, сокрушить никакие тяжелые душевные страдания), потерявший веру во все – между тем постоянно терзаемый жаждою деятельности…» [7, с. 25].

В письмах русских поэтов второй половины XIX века обнаруживается явный контраст скуки как «замирающего» состояния и той аффектации, «игры», с которой оно описывается. Стремление и внутренняя необходимость «искренности» и понимание, что искренность – многословна и скучна, приводит к нивелляции глубокой авторефлексии скуки и ее проговариванию в письмах. Поэтические письма подтверждают сказанное. Будучи генетически связанны с эпистолярным жанром, послания обращаются к повседневности, к рефлексии, к дружеской доверительной «болтовне». И скучание является излюбленной темой «дружеских» посланий, перестройка которых во второй половине века совпадает с изменением оценки и художественного воплощения скуки. Всего полвека понадобилось для расщепления понятия скуки и радикального переосмысления «поэзии скуки»: обнажения уродства скуки, убедительной демонстрации, что из состояния «мыслящего» она стала ощущением «среднего».

Переломным этапом в развитии темы скуки в русской литературе можно считать творчество Н. Огарева, послания которого соединяют ориентацию на традиции дружеского послания, так и их переосмысление. Еще в русле посланий начала века лекарством от «недуга», скучания ума может быть «вина пурпурная струя» и нескромная дружеская шутка (послание «Искандеру»), жребий хандры являет скорее дружескую общность, нежели одиночество («Грановскому»). Но уже значительные смещения в определении скуки можно встретить как в посланиях, так и поэзии в целом. Тип скуки, характерный для лирического субъекта Н. Огарева, – тоска. Но не меланхолия и не напряжение ее характеризуют, а «тупость» – любимое слово предсимволистов. «Внутри тоска, кругом тупая скука» [8, с. 185], – пишет Н. Огарев в поэтических письмах к Герцену, подчеркивая, что скука – следствие узости жизни и, пожалуй, главное, скучных людей. Впервые скучные люди, вызывающие ужас лирического субъекта возникают уже в посланиях 30-х гг.: «Здесь все так скучно, скучны люди, / Их встрече будто бы не рад; / Страшись прижать их к пылкой груди, – / Отскочишь с ужасом назад…» [8, с. 23]. Мотив скучных людей, равнодушных свиданий, разговоров ни о чем развивается в

поэтических письмах Я. Полонского, например «А. Н. Майкову» (1857), где развенчивается успешность развеяния скуки путешествием.

Путешествия не развлекали и даже усугубляли тоску Ап. Григорьева, в поэзии которого продолжается «снижение» скуки. Когда-то модная, она лишена всякого смысла в «век пристойный». «Тайна скуки» – в отсутствии тайны, утверждает лирический субъект, и призывает оставить поиски в ней качеств вообще: «Оставьте ж мысль – в зевоте скуки / Душевных ран, душевной муки / Искать неведомых следов…» [7, с. 91]. Скука-хандра, как известно, один из постоянных мотивов творчества поэта. В «Послании друзьям моим А. О., Е. Э. и Т. Ф.» (А. Островскому, Т. Филиппову, Е. Эдельсону) анализируется социальная составляющая хандры и впервые сталкиваются два ее образа: обыденный – пьянствующий, обнищалый; благородный – приличный, равнодушный. Первый – реальность, второй – культурное клише.

Ближе к последней трети XIX века усреднение, измельчание и одновременно распространение скуки становится заметней. Изменяется отношение между ней и ленью, бездействием. Теперь они не причина скуки, как до сих пор принято полагать, а следствие. Романтическое видение скуки, которое все-таки доминирует в приведенных выше примерах, претерпевает существенные трансформации. Из жанровой системы почти исчезают послания, а скука, кажется, окончательно утрачивает метафизический смысл, принимая облик домашнего, повседневного. Вспомним, «Хандру Ивановну» К. Фофанова. Это ленивая, скучающая, равнодушная «тетка», и ничего «побуждающего», творческого в Хандре Ивановне нет. Тема скуки, ранее являвшаяся импульсом для диалога, размышления, лирической исповеди, становится самостоятельным предметом осмысления. Художественное изучение скуки в конце века актуализирует ее агрессивность, неприметность и обманчивую простоту. Строго закрепленные за скукой знаки – зевки, алкоголь, курение – вытеснили даже само слово «скука» из поэзии, отразив ее повсеместность, тривиализацию, но также и ориентацию на осмысление ее психологических «механизмов». Вот, например, ирония К. Случевского о неразличимости состояний, всерастворенности в мелкой скуке «зевка»: «Еду по улице, люди зевают, / В окнах, в каретах повсюду зевки, / Так и проносятся так и мелькают, / Будто над лугом весной мотыльки…/ Рот мой шевелится… право, не знаю, / Это улыбка или зевок?» [10, с. 228].

Физические процессы скуки выдвинуты на первый план в стихотворении З. Гиппиус «Дьяволенок». Сладко-скучно (безрадостно-благополучно, нежно-сонно, то есть «никак») лирическому герою стихотворения, который, приютив дьяволенка, постепенно становится ему подобным. В стихотворении З. Гиппиус наблюдается переворачивание значимых для русской поэзии образов скуки (усадебно-идиллическое, домашнее скучание, связанное с образом кота, здесь гротескно усилено «чертовщиной»). Это «переворачивание» замечено исследователями уже в раннем цикле А. Фета «Хандра», в котором «черт» – спутник хандрящего – представлен то в образе кота, то с козлиной мордой. Однако поэтическая скука последней трети века тематически менее очерчена и, конечно, выступает за пределы оппозиции высокая тоска, одиночество – узость и мелкость жизни. В поэзии 80-х гг. она вливается в новое мироощущение, пронизывая все уровни поэтического

высказывания, что является темой уже другой статьи. Причины ослабления жанра послания и изменения отношения и раскрытия темы скуки в русской литературе во многом сходны. Они обусловлены кризисом и преодолением ментальной культурообразующей доминанты, которую В. Тюпа, на наш взгляд, очень верно обозначил как «дивергентное сознание» [11]. Уединенная, отрешенная личность становится маргинальной, «мельчает», на ее смену приходит диалогизированное «Ты»-сознание, но и в новой культурной парадигме скука обнаружит себя.

Библиографические ссылки

1. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Б. Хюбнер. – Минск : Припилеи, 2000. – 152 с.
2. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4-х т. / В.Ф. Ходасевич. – М.: Согласие, 1996. – Т. 2. – 576 с.
3. Свендсен Л. Философия скуки / Л. Свендсен. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 256 с.
4. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. Изд-е второе / А.Б. Пеньковский. – М. : «Индрик», 2003. – 638 с.
5. Любомирова Н.В. Магия русской хандры / Н.В. Любомирова // Этическая мысль : Научно-публицистические чтения. 1991. – М. : Республика, 1992. – С. 114 – 142.
6. Переписка Н.А. Некрасова : В 2-х т. – М. : «Художественная литература», 1987. – Т. 1. – 543 с.
7. Григорьев А. Сочинения в 2-х т. / А. Григорьев. – М. : «Художественная литература», 1990. – Т. 2. – 510 с.
8. Огарев Н.П. Избранные произведения : В 2-х т. / Н.П. Огарев. – М. : Гос. изд-во худ-й лит-ры, 1956. – Т.1. – 491 с.
9. Григорьев Ап. Сочинения : В 2-х т. / Ап. Григорьев. – М. : «Художественная литература», 1990. – Т.1 – 607 с.
10. Случевский К.К. Сочинения в стихах / К.К. Случевский. – М.-СПб. : Летний сад, 2001. – 798 с.
11. Тюпа В.И. Литература и ментальность / В.И. Тюпа. – М. : «Вест-Консалтинг», 2009. – 276 с.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 821.111 – 3.09

Ю. В. Янченко
м. Дніпродзержинськ

ЕСТЕТИЗМ О. УАЙЛЬДА В ОЦІНКАХ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

Розглянуто особливості сучасної інтерпретації естетизму О. Уайльда.

Ключові слова: естетизм, інтерпретація, рецепція, наратологія, декоративність, проблематика.

Рассмотрены особенности современной интерпретации эстетизма О. Уайльда.

Ключевые слова: эстетизм, интерпретация, рецепция, нарратология, декоративность, проблематика.

The peculiarities of modern interpretation of Oscar Wilde's aestheticism are studied in the article.

Key words: aestheticism, interpretation, reception, naratology, ornamentality, problems.

Естетизм як напрямок в літературі та мистецтві межі XIX–XX сторіч зазвичай повязують перш за все з іменем Оскара Уайльда. І недаремно. Незважаючи на те, що витоки естетизму можна знайти в роботах видатних філософів та літераторів XIX сторіччя – У. Пейтера, Д. Раскіна, У. Морріса та представників «прерафаелітського

© Ю. В. Янченко, 2011

братства», які були не просто попередниками Уайльда, а і його вчителями, до яких він мав неабияку повагу, саме Уайльдові судилося стати живим втіленням філософії естетизму, адже для нього утвердження естетичного ідеалу Краси в мистецтві було чимось більшим, ніж просто програмною задачею численних теоретичних робіт та художніх творів, це був сенс усього його життя. Зараз, коли людство щойно перетнуло нову «межу сторіч», дослідження особливостей сприйняття творчості О. Уайльда видається нам особливо актуальним. Нам, як і Уайльдові, довелось жити протягом складного як в історичному, так і в культурному відношенні періоду «зламу століть», тож, на наш погляд, було б цікаво простежити, як естетизм О. Уайльда – одне з найяскравіших явищ літератури та культури межі XIX–XX сторіч – сприймається нашими сучасниками, та яким чином сучасна рецепція уайльдівського естетизму відрізняється від сприйняття даного явища сучасниками письменника. На жаль, обмаль часу не дозволяє нам докладно зупинитись на кожному з існуючих в сучасному літературознавстві поглядів на естетизм О. Уайльда, тому для свого дослідження ми обрали інтерпретацію молодого російського філолога та письменника Андрія Олександровича Аствацатурова, яка, на наш погляд, є найбільш оригінальною та демонструє новаторський, творчий підхід до розгляду та тлумачення особливостей уайльдівського естетизму.

В інтерпретації А. О. Аствацатурова приваблює те, що поряд з коментуванням основоположних концепцій естетизму О. Уайльда, дослідник приділяє значну увагу особливостям практичного втілення естетичних ідей письменника в його художній творчості. Пояснюючи деякі нюанси стилістики й поетики О. Уайльда, А. О. Аствацатуров спирається на положення теорії естетизму, розроблені самим письменником, що відрізняє його підхід до інтерпретації художньої спадщини англійського естета як від попередників, так і від більшості сучасних літературознавців, схильних до розмежування творчості О. Уайльда як теоретика естетизму та як автора художніх творів та до окремого розгляду того чи іншого аспекту творчого здобутку митця, чи навіть до протиставлення Уайльда-теоретика Уайльду-художнику. На наш погляд, в інтерпретації А. О. Аствацатурова творчість О. Уайльда постає перед читачами з більшою цілісністю та повнотою, оскільки естетичні переконання митця, безумовно, мають ключове значення для адекватного розуміння його художньої спадщини.

Так, розглядаючи ранню творчість О. Уайльда, А. О. Аствацатуров доходить висновку, що вже перші прозаїчні твори письменника – оповідання «Кентервільська примара» («The Canterville Ghost», 1887), «Злочин лорда Артура Севіла» («Lord Arthur Savile's Crime», 1887) та «Портрет містера У.Г.» («The Portrait of Mr. W. H.», 1887), що увійшли до збірника «Злочин лорда Артура Севіла та інші оповідання» («Lord Arthur Savile's Crime and other stories», 1891) – були свідомою спробою митця на практиці реалізувати власну концепцію мистецтва. О. Уайльд був переконаний, що справжнім мистецтвом в літературі може вважатись лише мистецтво художньої вигадки, або, словами самого письменника, «мистецтво брехні» («Lying as an art» [3]). Кризу сучасної літератури він пов'язував з реалізмом, під яким мав на увазі прагнення письменників до якомога більш достовірного відтворення життя та природи на сторінках художніх творів, що спричиняло їх включення до сфери мистецтва та, як наслідок, руйнування його автономності. «*All bad art comes from*

returning to Life and Nature, and elevating them into ideals» [3] – «Все погане мистецтво своїм існуванням завдячує поверненню до Життя та Природи та звеличуванню їх до рівня ідеалу» [тут і далі переклад мій] – читаємо в діалозі «Занепад мистецтва брехні» («The Decay of Lying», 1891). В своєму протистоянні реалістичним тенденціям сучасної літератури та мистецтва письменник дотримувався категоричної позиції: «*The moment Art surrenders its imaginative medium it surrenders everything. As a method Realism is a complete failure*» [3] – «Як тільки Мистецтво поступається своїм принципом художньої уяви, воно втрачає все. Як метод творення мистецтва, Реалізм приречений на повну невдачу».

В звязку з прагненням О. Уайльда повернути сучасній літературі право на свободу художньої вигадки, знехтуване письменниками-реалістами, А. О. Аствацатуров звертає увагу на наратологічний аспект творчості англійського естета, який допомагає письменникові в досягненні поставленої мети. Дослідник вказує, що О. Уайльд вводить до своїх творів фігуру оповідача, який розповідає читачеві про фантастичні події так, ніби вони насправді мали місце. Таким чином, автор дистанціюється від оповідача, роблячи його позицію та слова об'єктом своєї іронії. Він піддає текст своєрідному аналізу. Так відбувається розкриття внутрішніх механізмів оповідання, які зазвичай приховуються письменниками. Ілюзія правдоподібності, що виникає під час читання реалістичної прози, зникає. Читач усвідомлює, що він опинився не в реальному, а в штучному світі, який живе за власними законами, вигаданими автором відповідно до поставлених художніх задач. «Читатель видит „сделанность", сотворенность мира рассказов сборника, обладающих совершенно особой логикой, не похожей на логику жизненную, – відзначає А. О. Аствацатуров. – Его внимание сосредотачивается не столько на содержании произведений, сколько на их форме» [1, с. 508]. Таким чином, в своїх оповіданнях О. Уайльд одночасно розв'язує дві важливі естетичні задачі: по-перше, рішуче відмовляється від традиційних для реалістичної прози кінця XIX століття канонів оповіді, та, по-друге, звертає увагу читача на форму художнього твору, адже, на думку англійського естета, саме форма художнього твору, а не його зміст, мораль чи проблематика, визначає його цінність як витвору мистецтва.

Літературні критики нерідко дорікали Уайльдові у вторинності його художньої творчості, у відкритому наслідуванні видатних попередників на ниві літератури та особливо поезії. Зокрема, сучасник письменника, відомий наприкінці XIX століття літературознавець Олівер Елтон писав про поезії О. Уайльда наступне: «… большей частью они происходят вовсе не от своего предполагаемого отца, а от ряда лучше известных и с большим основанием уважаемых авторов. На самом деле эти стихи – от Уильяма Шекспира, Филипа Сидни, Джона Донна, лорда Байрона, Уильяма Морриса, Алджернона Суинберна и от шести десятков других поетов…» [Цит. за: 2, с. 21]. Аналізуючи стилістику творів О. Уайльда, А. О. Аствацатуров також відзначає, що стиль текстів англійського письменника виглядає запозиченим, умовним, таким, що не належить своєму автору: «Писатель использует „готовые" художественные приемы, разработанные его литературными предшественниками и широко эксплуатируемые в художественной прозе» [1, с. 508]. Однак, на думку літературознавця, зазначені стилістичні особливості не варто розглядати як недолік творчості О. Уайльда, свідчення його письменницької незрілості чи браку творчої

індивідуальності, як це робили його попередники. На відміну від поширеної в літературознавстві думки про вторинність, наслідувальний характер творчості англійського естета, дослідник стверджує, що використання О. Уайльдом «готових», широко вживаних художніх прийомів, шаблонних образів та сюжетів є свідомим авторським засобом розкриття умовності художнього світу, світу мистецтва, його повної незалежності від реальної дійсності.

Прагнення якомога далі відсторонитись від сірої повсякденності та прагматизму реального життя, порвати з будь-якими проявами реалізму в літературі та мистецтві завжди було важливою частиною естетичної програми О. Уайльда. На думку А. О. Аствацатурова, саме цим прагненням обумовлені особливості стилістики та поетики ранніх віршів митця: «Поэт избегает всякого столкновения с действительностью, – пише дослідник. – На уровне поэтики эта идея проявляется в том, что Уайльд стилизует свой художественный язык, используя готовое, „чужое" слово. Он насыщает свои стихи историческими, мифологическими и литературными аллюзиями» [1, с. 506]. Таким чином, насиченість поезій О. Уайльда літературними алюзіями та ремінісценціями є цілком обґрунтованим з позицій естетизму авторським методом відходу від реалізму як сліпого копіювання дійсності та занурення читача до прекрасного світу досконалих форм мистецтва.

Що стосується оповідань письменника, то в них О. Уайльд підкреслює умовність широко розповсюджених в літературі художніх прийомів, розкриває їх внутрішню структуру шляхом іронічного зниження емоційного пафосу, обумовленого відповідним стилем, до якого звертається письменник. «Уайльд разрушает стилистическую целостность текста либо ироническим комментарием, либо включением стилистически чуждого способа повествования» [1, с. 509] – стверджує А. О. Аствацатуров. Гранично умовними, на думку дослідника, виявляються й сюжетні лінії уайльдівських оповідань, навмисно схематичні та добре знайомі читачеві, який з легкістю міг зустріти їх на сторінках готичної чи детективної літератури. Так, в оповіданні «Кентервільська примара» О. Уайльд розкриває, препарує стиль та сюжетні ходи, характерні для готичної літератури. Містична історія про Кентервільську примару отримує цілком наукове, «матеріалістичне» тлумачення, яке повністю руйнує характерну для готичного оповідання інтригуючу таємничість, адже всім загадковим подіям даної історії врешті решт знайдено цілком логічне та раціональне пояснення. Подібне іронічне переосмислення літературних традицій характерне й для інших оповідань англійського письменника. В оповіданні «Злочин лорда Артура Севіла» О. Уайльд іронічно обіграє пристрасть літератури кінця XIX сторіччя до усього містичного й таємничого, пов'язаного з владою долі над людським життям. А в оповіданні «Портрет містера У. Г.», написаному в формі вченого діалогу, письменник іронізує над стилем та характером надзвичайно популярних на той час позитивістських досліджень з мистецтва.

Звернення О. Уайльда до літературної казки – жанру, орієнтованого на чисту вигадку, – також не було випадковим. На думку А. О. Аствацатурова, в такий спосіб англійський письменник підтверджує свою естетську позицію, прагнучи відійти від засобів реалістичної прози: «Чтобы отразить и предельно обобщить проблемы своей эпохи, не занимаясь слепым копированием действительности, что, по мнению

писателя, было характерно для реализма, Уайльд создает условную реальность, мир чистой формы и красоты. Автор „Счастливого принца" намеренно ограничивает себя определенным языком и законами, которые диктует жанр сказки. Погружая своего читателя в область вымысла, Уайльд ставил своей целью освободить его сознание от догм и стереотипов обыденной жизни» [1, с. 511–512]. Звільнивши свідомість читача від загальновизнаних норм та стереотипів, письменник прагнув активізувати його творчу уяву. Будучи послідовником У. Пейтера, О. Уайльд надавав великого значення творчій уяві, вважаючи, що тільки уява може допомогти людині осягнути цілісну картину світу, та протиставляючи її розуму, властивому повсякденній свідомості та здатному лише препарувати дійсність, розчленовувати її на складові частини.

А. О. Аствацатуров відзначає, що в своїх літературних казках, так само, як і в оповіданнях, О. Уайльд відокремлює автора від оповідача, орієнтуючись на чуже, «готове» слово. Так, в першому збірнику казок під назвою «Щасливий принц та інші казки» («The Happy Prince and Other Tales», 1888), письменник стилізує художнє мовлення притчі, прагнучи досягнути граничної простоти й прозорості, притаманної творам цього жанру. На рівні синтаксису це проявляється в багатократному повторі так званого біблійно-епічного «і» на початку фрази протягом усього циклу творів. Як приклад, можна навести фінал казки «Щасливий принц», в якій відтворено стиль біблійної оповіді: «***So*** *they threw it on a dust-heap where the dead Swallow was also lying. "Bring me the two most precious things in the city," said God to one of His Angels;* ***and*** *the Angel brought Him the leaden heart and the dead bird*» [4] – «***І*** жбурнули його в купу сміття, де лежала мертва Ластівка. ***І*** звелів Господь янголу своєму: „Принеси мені найцінніше, що знайдеш у цьому місті". ***І*** приніс йому янгол олов'яне серце та мертву пташку».

Найважливішою якістю уайльдівської поетики, характерною не лише для казок, а й для усього творчого доробку англійського естета, є декоративність. На думку А. О. Аствацатурова, саме в неповторній декоративності стилю естетизм митця проявляється з найбільшою повнотою та очевидністю. «Действительность никогда не возникает в уайльдовских сказках в своей стихийной первозданности и изменчивости, – пише дослідник. – Она предстает перед читателем как статичное, холодное произведение искусства, или, скорее, как декорация, сотворенная по правилам, которыми руководствуется художник. Эстетский культ утонченных, изысканных вещей реализуется здесь как забота прежде всего о правильности форм и сбалансированности красок. Люди, предметы, животные, растения интересны автору в той мере, в какой они являются элементами создаваемой им декорации» [1, с. 512–513]. Таким чином, декоративність казок письменника проявляється у створенні картин художнього світу, наділених зовнішньою красою та довершеністю, прекрасних декорацій, сповнених досконалих форм та барв, на тлі яких відбувається дія творів. Для англійського естета, який обстоював важливість зовнішньої форми художнього твору в літературі та мистецтві, декоративність стилю оповіді має більш важливе значення, ніж сюжет чи проблематика твору.

Що стосується проблематики казок Уайльда, то вона, на думку А. О. Аствацатурова, цілком пов'язана з його естетським уявленням про справжню індивідуальність. Літературознавець вважає, що в своїх казках письменник

переосмислює християнську етику в контексті ідей естетизму: «Этической моделью поведения положительных героев становится фигура Христа, безусловно, эстетски переосмысленная Уайльдом. Отказываясь от обыденных интересов, сковывающих подлинное „я”, от вульгарного эгоизма, личность приходит к самопознанию. Она осуществляет акт самопожертвования, самоотречения (но не ради кого-либо другого, а ради себя) и через страдание и смерть приходит к совершенству, обретая истинную индивидуальность и внутреннюю целостность» [1, с. 513]. На думку дослідника, з найбільшою очевидністю ця концепція проявляється в казці «Щасливий принц», де автор заперечує естетський культ гедонізму як можливий шлях до внутрішньої досконалості. Бездумна насолода життям, в яку був занурений Щасливий принц ще до того, як він став статуєю, трактується автором казки як примітивний егоцентризм. Замкненість героя в світі свого повсякденного «я» передається образом саду, оточеного високим кам’яним муром, де принц грав зі своїми друзями. Лише перетворившись на витвір мистецтва, Щасливий принц усвідомлює глибину людських страждань та віддає бідним і знедоленим усі свої прикраси. Так зовнішня краса приноситься в жертву красі духовній, якої можна досягти лише відчуженістю від усього плинного та повсякденного.

В другому збірнику казок, що має назву «Гранатовий будиночок» (The House of Pomegranates», 1891), умовність зображуваного О. Уайльдом світу ще більше посилюється. Сюжети казок принципово ускладнюються в порівнянні з першим збірником. Поетика письменника також еволюціонує. «Уайльд избегает нарочитой простоты языка своих первых сказок. Он стремится достичь органичного соединения стилизованной речи библейских преданий, эстетской декоративности и символизации» [1, с. 514] – відзначає А. О. Аствацатуров. В другому збірнику казок імітація біблійного стилю стає постійною рисою поетики, проявленою в кожному творі. Декоративність також перестає бути випадковою, і оповідь перетворюється на безперервний ряд вишуканих декорацій, докладно описаних автором. Уайльд більш активно використовує символи та алегорії, поглиблюючи символічний план казок. Тим самим він прагне «звільнити» уяву читача, викликавши у нього відчуття зіткнення з ірраціональним та непізнаваним у його вигаданому світі.

В «Гранатовому будиночку» проблематика казок також ускладнюється. В цілому, зберігаючи колишню модель індивідуальності, О. Уайльд уникає однозначної ясності етичної схеми, характерної для першого збірника. Він прагне відтворити та обговорити найтонші нюанси естетського уявлення про світ та людину, піддаючи його складному аналізу. На перший план виступають такі проблеми, як зіткнення й протиставлення зовнішньої, поверхневої краси вищій, духовній красі, внутрішня роздвоєність людської особистості, що поєднує в собі два протилежних начала – духовне та чуттєве. Пізніше саме ці проблеми стали центральними в романі письменника «Портрет Доріана Грея».

Роман «Портрет Доріана Грея» є одним з найбільш значних творів О. Уайльда. На думку більшості літературознавців, сюжетна інтрига роману є досить традиційною. Серед її можливих джерел дослідники, як правило, називають «Фауста» Гете (1808–1831), «Шагреневу шкіру» Бальзака (1830–1831), роман Дізраелі «Вівіан Грей» (1826–1827), повість Стівенсона «Незвичайна історія доктора Джекіла та містера Хайда» (1886), роман Гюїсманса «Навпаки» та ряд інших творів.

Однак, А. О. Аствацатуров вважає, що в своєму романі О. Уайльд переосмислює традиційні мотиви угоди з дияволом та двійництва в рамках власної проблематики, пов'язаної з ідеями естетизму. «Эстетизм для автора „Портрета" всегда был не кредо, а скорее проблемой, и потому в романе он сделал попытку переосмыслить его постулаты» [1, с. 517] – стверджує дослідник. Суттєво, що О. Уайльд в жодному разі не відмовляється від естетизму, як стверджують деякі сучасні дослідники, а лише уточнює свою позицію. Про це свідчить передмова письменника до роману, де він у формі афористичних парадоксів представляє читачеві свої погляди на мистецтво, що повністю співпадають з концепцією, докладно опрацьованою ним в статтях збірника «Задуми».

За визначенням А. О. Аствацатурова, в романі «Портрет Доріана Грея» О. Уайльд «воссоздает негативный опыт эстетизма» [1, с. 517]. Частково проведена ще в казках критика поверхневого естетизму та егоїстичного гедонізму набуває в романі повної сили. Автор проводить важливу думку про те, що егоїстична краса стає згубною для всіх, хто з нею стикається – для Сибіли Вейн, Безіла Холлуорда, Алана Кемпбела та всіх, хто оточує Доріана Грея. А трагічний фінал роману підводить читача до висновку про те, що егоїстична зовнішня краса, не опосередкована внутрішньою, духовною гармонією особистості, виявляється згубною навіть для носія цієї краси – Доріана Грея.

Переосмислення цінностей естетизму, викриття руйнівних, згубних сил, які він в собі приховує, очевидне й у іншому творі О. Уайльда, тематично пов'язаному з «Портретом Доріана Грея», його п'єсі «Соломія» («Salome», 1893). Неопосередкована духом егоїстична краса, яку уособлює Соломія, прагне за будь-яку ціну заволодіти предметом своєї пристрасті. Як і в «Портреті Доріана Грея», така краса несе смерть усім, хто з нею стикається: Соломія губить Іоанна Хрестителя, вимагаючи у Ірода голову пророка, але й сама гине від рук солдат, оскільки цар Ірод, задовольнивши її страшне прохання, сповнюється жаху від усвідомлення нелюдськості краси та наказує вбити дівчину.

Естетизм О. Уайльда помітний і на сторінках його комедій «Віяло леді Віндермір» («Lady Windermere's Fan», 1892), «Жінка, не варта уваги» («A Woman of No Importance», 1894), «Ідеальний чоловік» («An Ideal Husband», 1895) та «Як важливо бути поважним» («The Importance of Being Earnest», 1895) – найпопулярнішої частини художньої спадщини митця, визнаної публікою ще за життя автора. За твердженням А. О. Аствацатурова, характерною особливістю уайльдівських комедій є гранична умовність зображуваного в них світу. «Уайльд не пытается вызвать у читателя иллюзию погруженности в действительность, – пише дослідник. – Он создает предельно условный мир великосветских салонов, живущий по своим особым правилам, не имеющих ничего общего с логикой реальной жизни. Это – мир парадокса, где привычные системы ценностей и ориентиры оказываются перевернутыми» [1, с. 521]. Створення умовного світу, ззовні подібного до реального, але існуючого за своїми власними законами, на думку літературознавця, було для Уайльда-комедіографа засобом дистанціювання від малопривабливої дійсності, відходу від канонів реалістичного мистецтва, проти якого естети спрямовували вогонь своєї критики. На відміну від представників соціальної драми – Ібсена та Шоу, – в своїх комедіях О. Уайльд не прагне до викриття соціальних

проблем, прихованих під зовнішнім покровом видимого благополуччя вікторіанського суспільства. Індиферентність, байдужість до соціальних питань відрізняє творчість практично всіх представників естетизму та пояснюється їх прагненням звільнити мистецтво від політичних, соціальних чи моральних завдань, несумісних, на їх думку, з його основною метою – творенням прекрасного. Саме тому в своїх комедіях О. Уайльд прагне відійти від зображення «звичайних людей в звичайних обставинах», характерного для англійської драматургії кінця XIX сторіччя. Дія його п'єс перетворюється на постійну гру, де увага автора зосереджена перш за все на проблемі досконалості форми. Свою драматичну майстерність, сценічні ефекти та діалоги, сповнені гумору та блискучих парадоксів, О. Уайльд доводить до досконалості саме в комедіях.

Будучи естетом, О. Уайльд намагається переконати глядача в тому, що його комедія (як і мистецтво в цілому) цікава перш за все як естетичний об'єкт, де безглуздо шукати мораль. Він не намагається повчати, стверджувати етичні ідеали, як це робить Бернард Шоу. Навпаки, О. Уайльд завжди іронізує над своїми персонажами, схильними впадати у високий пафос. Так, в комедіях «Ідеальний чоловік» та «Жінка, не варта уваги», сліпий ідеалізм героїнь (леді Чілтерн в комедії «Ідеальний чоловік» та Естер Уерслі в комедії «Жінка, не варта уваги»), надмірність вимог, які вони висувають людині, приносить оточуючим чимало страждань та мало не руйнує життя самих героїнь. О. Уайльд рішуче відкидає моралізаторство, перетворюючи його на об'єкт своєї іронії. Як правило, «викривач» в його комедіях завжди лицемір. Наприклад, в комедії «Віяло леді Віндермір» в цій ролі виступає лорд Дарлінгтон, викриваючи в очах леді Віндермір її чоловіка. Але при цьому він не відстоює ідеали добропорядності, а лише хоче звабити героїню.

Навіть у своїх останніх творах, «Баладі Редінгської в'язниці» («The Ballad of Reading Gaol», 1898) та епістолярній сповіді «De Profundis» (1897), що суттєво відрізняються від усього, створеного письменником раніше, О. Уайльд залишається переконаним послідовником філософії естетизму. На думку А. О. Аствацатурова, в останніх творах О. Уайльда підводиться своєрідний підсумок еволюції естетичних поглядів письменника: «Эти два произведения, проникнутые глубочайшим трагизмом, были тесно связаны единым мироощущением, ставшим итогом уайльдовского эстетизма» [1, с. 523]. Світовідчуття, про яке говорить дослідник, суттєво відрізняється від ранніх естетських концепцій митця, в яких краса та насолода поставали найвищими цінностями людського життя. Два роки тюремного ув'язнення, ганьба та приниження, що випали на долю О. Уайльда, змусили письменника переосмислити свої погляди на життя, красу та мистецтво в рамках виплеканої ним естетичної теорії. Пройшовши через важкі випробування в'язничного життя, сповненого принижень, болю, відчаю та приреченості, письменник доходить висновку, що саме страждання, а не насолода, є основою мистецтва. Автор «De Profundis» естетизує концепт страждання, стверджуючи, що страждання відкриває в людині здатність до сприйняття і творення прекрасного.

Естетично переосмисленим постає на стрінках останніх творів О. Уайльда і образ Христа. Письменник ніколи не відрізнявся щирою релігійністю, тому фігуру Ісуса Христа, як і Євангеліє, розглядав крізь призму естетизму. На його погляд, значення Христа полягало в тому, що його думки та почуття були індивідуальними

за своєю природою, а не стереотипними. Будучи втіленням співчуття – сутності життя та мистецтва, – Христос явив собою справжню індивідуальність, наділену творчою уявою, і таким чином сам став подібним до витвору мистецтва.

Підводячи підсумок нашого дослідження, зазначимо, що інтерпретація художньої творчості О. Уайльда на основі концепцій естетизму, розроблених самим письменником, яку пропонує А. О. Аствацатуров, демонструє цілісність та послідовність естетичної програми митця, детально опрацьованої в його теоретичних статтях та послідовно втіленої в художніх творах різних жанрів, та спростовує поширену в літературознавстві думку про суперечливість творчої спадщини О. Уайльда. В результаті дослідження інтерпретації А. О. Аствацатурова, можна виділити наступні особливості сучасної рецепції естетизму О. Уайльда: розгляд художньої творчості письменника як практичного втілення його естетичних ідей; звернення до наратологічного аспекту творів з метою пояснення їх естетичної специфіки; інтерпретація тяжіння О. Уайльда до використання розповсюджених художніх прийомів, шаблонних образів та сюжетів як свідомого засобу розкриття умовності художнього світу; розгляд характерних особливостей стилю письменника, таких як декоративність, парадоксальність та символізм, як засобів відходу від канонів реалізму в літературі; тлумачення проблематики «Портрету Доріана Грея» та «Соломії», як переосмислення постулатів естетизму на новому, більш глибокому рівні; інтерпретація євангельських образів у творах О. Уайльда крізь призму теорії естетизму; відмова від використання морального критерію для тлумачення творів письменника.

Бібліографічні посилання

1. Аствацатуров А. А. Эстетизм и Оскар Уайльд / А. А. Аствацатуров // История западноевропейской литературы. XIX век : Англия [Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений] / Л. В. Сидорченко, И. И. Бурова, А. А. Аствацатуров и др.; Под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 544 с. – С. 498–524.
2. Соколянский М. Г. Оскар Уайльд : Очерк творчества / М. Г. Соколянський. – К. ; Одесса : Лыбидь, 1990. – 200 с.
3. Wilde Oscar. The Decay of Lying [Електронний ресурс] // Wilde Oscar. Intentions / Oskar Wilde. – Режим доступу : http://www.gutenberg.org/ dirs/etext97/ntntn10h.htm#startoftext.
4. Wilde Oscar. The Happy Prince [Електронний ресурс] // Wilde Oscar. The Happy Prince and Other Tales / Oskar Wilde. – Режим доступу : http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/hpaot10h.htm#start oftext.

Надійшла до редколегії 25.04.11

УДК 821.111

В. В. Яшкіна

м. Дніпропетровськ

КОНЦЕПТУАЛЬНА ІДЕЯ ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ПЕРЕКЛАДІВ «ОДИ ГРЕЦЬКІЙ ВАЗІ» ДЖОНА КІТСА

У порівняльному аспекті досліджуються особливості перекладів окремого віршованого тексту з метою виявлення шляхів збереження його ритмічної організації та ідейно-концептуального змісту.

© В. В. Яшкіна, 2011

Ключові слова: художній переклад, перекладацькі принципи, контекст, проблематика.

В сравнительном аспекте исследуются особенности переводов избранного поэтического текста с целью выявления путей сохранения его ритмической организации и идейно-концептуального содержания.

Ключевые слова: художественный перевод, принципы переводы, контекст, проблематика.

The article is focused on a chosen poetic text translation samples with the aim to compare them and draw a conclusion about possible ways of saving rhythm and artistic ideas.

Key-words: artistic translation, translation principles, context, problems.

Як відомо, художній переклад є особливим видом перекладу, оскільки його мета – не точна передача змісту, а скоріше, відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення вихідних образів у матеріал іншої мови. Художній переклад має справу не з комунікативною, а з естетичною функцією мови, оскільки слово виступає як «першоелемент» літератури. Це вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості. У художньому творі відображаються не лише певні події, а й естетичні, філософські погляди його автора, які або становлять стрункy систему, або стають «сумішшю уламків різних теорій» [6, с. 7]. Поряд із цим, художній переклад – це відтворення засобами рідної мови особливостей чужоземного літературного тексту в нерозривній діалектичній єдності його змісту і форми. Перше і найголовніше завдання, що постає при цьому, полягає в майстерному відтворенні перекладачем гармонії цієї єдності. Абсолютизація однієї зі сторін чи нехтування нею веде до двох цілком протилежних, проте однаково вагомих тенденцій у перекладі. Однак доволі часто таке очевидне та загальновизнане положення про гармонійність поєднання змісту і форми в мистецтві здебільшого порушується: зміст (дух оригіналу) переважає над формою (буквою) в перекладі. Така практика призводить до того, що переклад перетворюється в звичайну копію оригіналу, яка втрачає здатність нести читачеві естетичну насолоду [5, с. 8]. Не менш шкідливим є й надмірне захоплення формою оригіналу, копіювання лексики, механістичне перенесення в переклад чужих синтаксичних і фразеологічних конструкцій. За формалістичного підходу до перекладу з нього зникає легкість, природність поетичного виразу. Слово саме по собі не звучить у художньому творі, якщо воно вирвано із контексту і в перекладеному вірші, поемі, п'єсі чи навіть романі не відчувається міцного внутрішнього зв'язку всіх слів, фраз, поетичних рядків, строф, яв, дій, розділів тощо. Форма літературного тексту – не статична посудина, яка наповнюється певним змістом, а спосіб репрезентації змісту [10, с. 9]. Саме вдалість таких репрезентацій, спроби не відшукати еквівалент слова, а «почути» відчуття автора оригіналу, душевний настрій ліричного героя, «перекласти» думку, проникаючи у глибину поетики інонаціонального твору та, уникаючи копіювання, зберегти дух поетичного витвору мистецтва, вивчається у даній статті на прикладі трьох найбільш відомих зразків перекладу оди Джона Кітса «Ode on a Grecian Urn».

Перш за все слід зазначити, що упродовж століть підхід до перекладацьких принципів істотно змінювався. За епохи Відродження, скажімо, переважали буквальні переклади. Апологетом дослівних версій, зокрема, виявив себе німецький гуманіст і перекладач Ніклас фон Віле (XV ст.), саме так він перекладав твори Петрарки, Боккаччо, Апулея. У XVIII ст. під впливом панівної в країнах Західної Європи естетики класицизму з її нехтуванням усього, що не вміщалося в рамки

тогочасних канонів, виникають «прикрашаючі» переклади, в яких відкидається все, що було не до смаку читачам. Це був так званий вільний переклад із його приписами «суперництва» та «змагання» з авторами оригіналів. Пізніше перекладачі прагнуть до відповідності першотвору, до адекватної передачі і змісту, і художніх його особливостей [7, с. 23]. Найбільші складнощі викликає переклад саме віршованих творів, проте не можна стверджувати, що вірші взагалі не піддаються перекладу. Окрім загальновизнаних критеріїв – лексичної відповідності та семантичної єдності, заслуговують на увагу наступні. По-перше, це мелодія вірша, яка сприймається навіть при декламації на незнайомій мові. Саме цей факт дозолив Гете оцінити вірші молодого Пушкіна, які він декламував російською мовою, та передректи поету велике майбутнє. Існують навіть спеціальні дослідження (наприклад, монографія С. Бураго), у яких наводиться таблиця звучності, за допомогою якої можна побудувати графік мелодії кожного вірша [2, с. 54]. Отже, порівнявши графіки оригіналу та перекладу, можна зробити висновок про збереження емоційного навантаження твору. По-друге, цікавим показником є співвідношення ритмоінтонації та змісту. Так, дослідження І. Демурова доводять що, наприклад, хоча в перекладі з російської на англійську та італійську рисунок ритмічних фігур змінюється через різницю в наголосі, проте динамічні центри синтагм практично повністю співпадають в обох випадках [3, с.102]. Тобто, спроба передати не тільки лексичний зміст, але й «живе дихання» твору не є приреченою на поразку. Художній переклад обумовлений не лише об’єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативним обіходом), але й суб’єктивними. Отже, інша група проблемних ситуацій – суб’єктивного типу. Найчастіше вони пов'язані з тлумаченням глибинного змісту тексту, його спрямованості на певну аудиторію. В цілому суть проблеми можна визначити словами Гете, який виділив дві протилежні тенденцій: прагнення «переселити» іноземного автора до себе, щоб читач міг бачити в ньому співвітчизника, і вимогу до читача самому відправитися до цього чужоземця. Теоретична дискусія про це велася десятиліттями, але на практиці в радянський період переважав перший підхід, в той час як «буквалістський» (термін М. Гаспарова) переклад критикували за насильство над рідною мовою.

Ще однією з проблем художнього перекладу є співвідношення контексту автора і контексту перекладача. У художньому перекладі контекст останнього дуже наближається до контексту першого. Критерієм співпадіння, або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності і даних, взятих з літератури. Письменник іде від дійсності і свого сприйняття її до закріпленого словами образу. Іншими словами, якщо переважають дані дійсності, то ідеться про авторську діяльність, тобто перекладач іде від існуючого тексту і відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинне», «наведене» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу. Інтерес до проблематики виявлення критеріїв, за якими можна судити про адекватність поетичного перекладу, є цілком закономірним, адже адекватність перекладу являє собою центральне, кульмінаційне питання перекладознавчих студій. Очевидно, що при його вирішенні необхідно керуватися даними як стилістики декодування, так і генетичної стилістики, оскільки художній переклад має й етичний вимір. Етика перекладача полягає у вірності відтворення авторського світовідчуття, яке в свою чергу являє собою своєрідний

сплав індивідуальних рис художньої свідомості поета зі стилем мислення епохи, на тлі якого ці риси сформувалися. Тому, перекладаючи поетичний текст, необхідно брати до уваги як історично зумовлені нюанси трактування образу, вивчення яких привертає увагу дослідників мови та культури вже протягом тривалого часу (О. М. Веселовський, О. Я. Гуревич, В. Г. Костомаров, Н. В. Павлович), так і ті риси світобачення, що визначаються особистістю автора і знаходять втілення в його унікальній стилістичній манері. Наприклад, такий вагомий елемент поетичного стилю, як метафорична образність можна розглядати, з одного боку, як частину характерної образності певної історичної доби [1, с. 408], а з іншого – як найспецифічніший прояв індивідуальної картини світу, котрий нерідко дозволяє встановити авторство твору [9, с. 9]. Виключення вертикального контексту при інтерпретації поетичного твору часто призводить до спотворення важливих семантичних складових останнього, а отже й до неадекватної передачі поетичного змісту в перекладі.

Отже, мистецтво поетичного перекладу знаходиться у владі двох суперечливих тенденцій: по-перше, перекладні вірші повинні справляти безпосереднє емоційне враження, а з іншого, вони повинні вносити в літературу щось нове, збагачувати її невідомими до того часу поетичними образами, ритмами, строфами. Як зазначає В. Левік, переклад повинен звучати як оригінальні вірші і це один з елементів точності чи вірності. Але через призму приймаючої мови повинні відчуватись національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль поета [8, с. 376]. Захоплення красою мистецтва та еллініcтичні вподобання поета знайшли найбільш сильне відображення саме в оді грецькій вазі, у якій творіння минулих часів стимулюють роздуми поета XIX століття. Споглядаючи вазу з рельєфним зображенням мармурових юнаків та дівчат, співака з флейтою, закоханих, учасників жертвоприношення, Кітс розмірковує про життя й його протиріччя. Його захоплення гармонією мармурової вази та її рельєфів тим більше, чим більше він порівнює її досконалість з недосконалістю оточуючого світу. Кохання, змальоване в оді, за переконанням Кітса, настільки ж перевищує земне, наскільки беззвучні мелодії, які виконує мармуровий музикант, порівняно з мелодіями, які дійсно звучать. Ці слова представляють собою поетичну варіацію однієї з ідей, яку неодноразово висловлювали дослідники класичної літератури, а саме: неможливо грати п'єси Шекспіра на сцені, тому що реальне втілення його образів не може порівнюватися з тим, яке створює уява [9, с. 23]. За Кітсом, мистецтво не вище за реальність, воно лише виявляє в ній незрозуміле й непомічене або фіксує такі його якості, які зникають під тиском цивілізації.

«Ода грецькій вазі» побудована на основі серії парадоксів та протиставлень: несхожості між вазою і її застиглими образами й динамічним життям, змальованим на ній; людського, мінливого й вічного, постійного; участі у подіях й спостереження за ними; життя й мистецтва [4, с. 56]. Вірш вражає багатством контрастів: нерухомості, скульптурності самої вази – й динамічності дій, зображених на її рельєфах; визначеності, чіткості зображення, й романтичної невизначеності. Й дійсно, автор не дає відповідей, хто ці юнаки насправді боги чи смертні, і де ж знаходиться місто – у горах чи на морському узбережжі. Конкретні деталі зображені у формі запитань, від чого їх реальність поєднується з певною загадковістю. Контрастне в оді зіставлення

змальованого кохання – щасливого, хоча й невдоволеного, – й того нещасного, хоча й вдоволеного кохання, на яке приречені смертні. Не багато віршів можуть породжувати таку велику кількість суперечливих поглядів, як «Ода грецькій вазі». Цікава добірка цих суджень представлена у книзі Лайона [4, с. 60]. Якщо ранні дослідники бачили в оді лише вираження естетської втечі від дійсності, як доказ того, що для Кітса мистецтво було важливішим за життя, то дослідники пізнішого періоду заперечували проти подібного тлумачення, підкреслюючи філософську, гуманістичну спрямованість оди. Відчуття краси визначає емоційне пізнання життєвої правди, яка міститься у витворі мистецтва. Прекрасне стимулює уяву, а воно відкриває істину, але не логічним шляхом, як моральну, філософську або релігійну ідею, а через серце й душу окремої людини. Істина, пізнана емоційно, завдяки «сприйняттю уявою» (*imaginative perception*), – це краса, а така краса є істинна. Дискусії виникали також з приводу того, чи передає сентенція про красу й істину думку самого Кітса. чи це голос античної вази, від якої Кітс відокремлює себе з повним розумінням обмеженості подібного світорозуміння.

Кітс вважав красу істинною сутністю речей, адже всесвіт прекрасний, якщо на нього не потрапляє зловісна тінь від лихих справ людини. Кітс усіма силами намагається дійти до прекрасної, тобто до істинної сутності речей. По це він і каже у своїй поемі від імені вази, не відокремлюючи себе від неї. Різниця лише у тому, що Кітс розуміє, наскільки незначною може бути для людини втіха від античної вази. Таким чином, краса для Кітса дорівнює істинній сутності життя, яку сприймає уява. Проте реальна дійсність різко суперечить цій ідеальній сутності й виявляється причиною для страждань. Стилістична будова оди визначається єдністю різноманіття; ряд картин, в найвищому ступені несхожих, поєднаний спільністю настрою й думки. Багаточисельні образи й картини складають гармонійну цілісність також інтонації вірша – від уповільнено-урочистої до швидкої, обумовленої чергуванням запитань, які розділяють рядок та надають віршу переривчастий ритм. Після декількох різких переходів від повільної інтонації до кличної Кітс повертається до урочистості першої строфи й так і завершує оду.

Розглядаючи ритмічну організацію вірша, зазначимо, що Кітс використовує побудову оди, прийняту у поетів XVIII ст., але виробляє нову строфічну форму, по суті близьку до схеми сонету. П'ять строф оди складаються кожна з десяти п'ятистопних ямбічних рядків, в яких система римування точно повторюється тільки в перших чотиривіршах: *abab,* а заключний секстет має три різних варіанта: 1 строфа – *cdedce,* 2 строфа – *cdeced,* 3 строфа – *cdecde,* 4 строфа – *cdecde,* 5 строфа – *cdecde.* У зв’язку з цим постає питання: наскільки перекладачам вдається зберегти ритмічну організацію оди Кітса. При перекладі оди такі фахівці, як О. Чухонцев, Г. Кружков та І. Ліхачов, вочевидь зберігають віршований розмір оригіналу – вони використовують п'ятистопний ямб, ускладнений стопами пірихія. Щодо схеми римування вірша, то її повністю зберігає у своєму перекладі тільки О. Чухонцев. Перекладач І. Ліхачов зберігає римування оригінального вірша лише у 3-ій та 5-ій строфі (у 1-ій строфі маємо *cdecde, 2*-ій – *cdedce,* 4-ій – *cdedce).* Схема римування у перекладі Г. Кружкова взагалі не співпадає зі схемою оригінального твору (1 строфа – *cdecde, 2* строфа – *cdedce*, 3 строфа – *cdedec,* 4 строфа – *cdedce,* 5 строфа – *cdecde*).

Отже, найбільш наближеним до оригіналу за своєю ритмічною організацією є переклад О. Чухонцева.

Найбільш цікавим з точки зору втілення художньої цінності оригіналу вбачається аналіз перекладів оди на лексичному рівні, що дозволяє визначити, наскільки вони відповідають ідейно-концептуальному змісту вірша. Отже, перша строфа оди розпочинається трьома послідовними метафорами, у яких автор називає незрівнянний витвір мистецтва то нареченою спокою («bride of quietness»), то вихованкою тиші й повільного часу («foster-child of silence and slow time»), то істориком лісу («sylvan historian»). Ідея тиші та спокою пояснюється тим, що історія вази відноситься до зображального мистецтва, а не мистецтва слова. О. Чухонцев і І. Ліхачов перекладають цю метафору як «невеста молчаливых дней» та «нетронутая невеста тишины», зображаючи статичність та «мовчазність» вази. Г. Кружков перекладає як «строгая невеста тишины», де слово «строгая» вносить додатковий відтінок суворості та похмурості до змісту. Крім того, дуже важливим у першому рядку поеми є слово «still», яке реалізовує два концепти – часу та руху, й буде неодноразово зустрічатися у всьому вірші. У своїх перекладах, видається, жоден перекладач не зміг знайти вдалого еквівалента, щоб передати значення цього концепту. Метафора «sylvan historian» повинна змушувати читача уявляти буколічні сцени на розмальованих стінках вази, натомість перекладачі обирають еквіваленти, які не дозволяють фантазії читача сягнути античних обріїв (О. Чухонцев: «рассказчица», Г. Кружков: «молчунья», І. Ліхачов взагалі опускає цю метафору). Далі Кітс у схвильованому, швидкому темпі перетворюється зі споглядача на учасника дії й описує це за допомогою яскравих запитань. Перекладачі оди вдало наслідують прийом Кітса і їх зображення набуває рухливості й динамізму.

У другій строфі оповідач повністю звертається до звуків та дій, зображених на вазі. Тут він робить розмежування між ідеальною сутністю мистецтва й швидкоплинною, хибною сутністю життя. Автор прислуховується до беззвучних мелодій, що грають музики, викарбовані на вазі, й хоче насолодитися ними («…ye soft pipes, play on»). О. Чухонцев і Г. Кружков використовують тут для перекладу кличні речення («Звените же, свирели тишины, / Чем вы неслышней, тем душе слышнее!», «Так не смолкайте, флейты!»), які порушують повільну, задумливу інтонацію цих рядків. Кітс також використовує багато заперечних зворотів («canst not leave», «nor ever can», «never, never, canst»), щоб підкреслити недоліки застиглого часу, а потім і його переваги («do not grieve», «cannot fade»). Перекладачі вдало передають цей задум автора й, використовуючи різноманітні заперечення, змальовують у своїх перекладах вічність пейзажів вази (О. Чухонцев: «Ты, юноша прекрасний, никогда / Не бросишь петь, как лавр не сбросит листьев; Г. Кружков: «Любовник смелый! Никогда, увы, / Желания тебе не утолить, / До губ не дотянуться никогда!»; І. Ліхачов: «Тебе ее вовек не целовать. / Но ей не скрыться прочь с твоей дороги»).

Третя строфа повторює ідеї другої, у якій були зазначені три центральні символи оди, проте серед них ще не було порядку, вони існували вкупі один з одним. У третій строфі оповідач чітко розмежовує за ієрархією місце природи, мистецтва та життя. Першою є природа. Якщо вона «щаслива» (О.Чухонцев: «Ах, счастлива весенняя листва, / Которая не знает увяданья»), то мистецтво (тут «пісні»

– «songs») теж повинне бути «щасливим» (Г. Кружков: «Счастливый музыкант не устает, / Не старятся мелодии его»), адже воно зображує природу. Тоді й життя (тут «кохання» – «love») повинно бути щасливим (І. Ліхачов: «Трикрат, трикрат счастливая любовь!»). Кітс описує ідеальне життя, змальоване на вазі, як життя без розчарувань та страждань. Це підтверджується емоційно-піднесеною інтонацією першої частини строфи, яку перекладачам вдалося выдтворити у своїх перекладах за допомогою пишномовних слів та кличних речень. Божественне кохання, змальоване на вазі, не може порівнюватися із земним, «That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd, / A burning forehead, and a parching tongue», (О. Чухонцев: «...залишає серце нещасним й перенасиченим; / Чоло палаючим, і язик пересохлим»). Проте, І. Ліхачев, перекладає ці рядки як: «Горящий лоб и высохший язик / А в сердце горький перегар похмелья», тим самим використовуючи лексику нижчого рівня, аніж в оригіналі, й додаючи рядкам невірного концептуального змісту.

Четверта строфа оди показує можливість мистецтва збуджувати уяву, – таким чином глядач бачить більше, ніж намальовано. Поет уявляє місто, з якого пішли його мешканці. Строфа фокусується на колективному житті (тоді як попередні строфи описували індивідуальне). Домінуючим настроєм поеми стає меланхолійний, задумливий, ця зміна обумовлена пустотою та тишею полишеного міста. О. Чухонцев додає змісту в останніх рядках, вводячи концепт смерті, відсутній в оригіналі («Что не расскажет ни одно преданье./ Какая смерть на улицах твоих»), тим самим ще більше пригнічуючи настрій строфи. Усі перекладачі вдало передають риторичні запитання, поставлені поетом у цій строфі (О. Чухонцев: «Кто те, дары несущие во храм?»; Г. Кружков: «К какому алтарю толпа спешит, / Ведя телицу в лентах и цветах?»; І. Ліхачов: «Чей праздник, о приморский городок, / Где жизнь шумна, но мирно в цитадели, /Увлек сегодня с улиц твой народ?»), що надає їй відтінку приреченості й смутку.

У фінальній строфі ваза втрачає значну частину своєї життєвості в очах оповідача. Вона повертається від «нареченої», «вихованки», «історика» – усіх персоніфікацій – до її об'єктивної сутності: «аттичної форми» («2Attic shape»). Г. Кружков не передає цього концепту у своєму перекладі, рядок: «O, Attic shape! Fair attitude!», він замінює на: «Высокий мир! Высокая печаль!», роблячи переклад більш пафосним та трагічним. Характери у цій строфі перетворюються з живих істот на художні зображення. Коли марення закінчилося, ми повертаємося до реальності розчарованими. Поет називає вазу «Cold Pastoral», підкреслюючи одвічність нерухомого життя, зображеного на холодному мармурі. О. Чухонцев перекладає ці слова як: «...немая пастораль», трохи зміщуючи семантичний акцент; а у І. Ліхачова ці рядки звучать як: «...холодная эклога», що в цілому передає оригінальний задум автора. Заключні рядки оди: «Beauty is truth, truth beauty, that is all / Ye know on earth, and all ye need to know», частково відображають сутність естетичних поглядів Кітса, його світобачення й прагнення до краси. Перекладачі «Оди грецькій вазі» вдало знайшли еквіваленти для передачі цього задуму поета, що виявився логічним висновком усіх роздумів автора під час споглядання незрівнянного витвору античного мистецтва (О. Чухонцев: «Прекрасна правда и правдиво / Прекрасное – и этого довольно!»; І. Ліхачов: «Краса – где правда, правда – где краса! / Вот знанье

все и все, что надо знать»; Г. Кружков: «В прекрасном – правда, в правде – красота, / Вот все, что нужно помнить на земле»).

Таким чином, переклад О. Чухонцева, не дивлячись на деякі недоліки й неточності, представляється найбільш вдалим, ажде у ньому максимально збережені ритмічні й інтонаційні особливості оди Кітса. На наш погляд, перекладач зміг передати ідейне навантаження оди та знайти адекватні засоби для його вираження. У перекладі Г. Кружкова не збережена схема римування оригінального вірша й спостерігається надання оді надмірної урочистості шляхом використання кличних речень. Переклад І. Ліхачова зберігає віршований розмір й систему римування оригіналу, проте іноді наявна невідповідність використовуваної лексики до піднесеного й одночасно задумливого поетичного твору.

Наприкінці слід зазначити, що поетичний переклад завжди передбачає відхід від тексту оригіналу, об'єктивну необхідність лексичних, семасіологічних та синтаксичних змін в перекладному тексті. Однак всі ці модифікації не повинні призводити до руйнування художнього смислу оригінального твору. Художній текст має багаточисельну, але обмежену кількість тлумачень, він може бути розкритим лише до певної межі, за якою втрачається художня вірність оригіналу. Щоправда, разом із руйнацією оригінального художнього змісту відбувається народження нового смислового поля, нової якості тексту, що має дуже опосередковане відношення до тексту оригінала. Проти доки мова йде про поетичний переклад, що має на меті адекватне відтворення художнього змісту твору, перекладач повинен підкорятися диктату тих ключових чинників змістоутворення, які визначають унікальну інтонацію оригіналу.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. С чего начать? / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 401–412.
2. Бураго С. Б. Мелодія стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия.): Монографія. / С. Бураго. – К.: Collguim, 1999. – 350.
3. Демуров И. Г. Ритм и смысл поэтического текста в оригинале и художественном переводе. / И. Г. Демуров. – Изв. Акад. Наук. – Сер.: Литература и язык. – М., 2003. – Т. 12. - №5. – С. 100–106.
4. Касаткина Г. Г. «Ода греческой вазе» Джона Китса в России: Судьба эстетической идеи в процессе восприятия поэтического текста. / Г. Касаткина // художественное произведение в литературном процессе. – М., 1985. – С. 56–76.
5. Кривонос Я.В. Метафоричне віддзеркалення світу: проблеми художнього перекладу. / Я. В. Кривонос // Зарубіжна література в школах України (Київ). – Київ, 2007. - №3. – С. 18–20.
6. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. / В. Коптілов. – К., 1972. – 145 с.
7. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. / В. Коптілов. – К.: Юніверс, 2003. – 123 с.
8. Левик В. В. О точности и верности. / В. В. Левик // Перевод: средство взаимного сближения народов. – М., 1987. – 178 с.
9. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. / В.П. Комарова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 200 с.
10. Чередниченко О. І. Теоретичні основи удосконалення практики перекладу та двомовної лексикографії. / О. І. Чередниченко. // Теорія і практика перекладу: Республ. межвід. наук. зб. – К.: Вища школа, 1987. – Вип. 14. – С. 3–13.

Надійшла до редколегії 26.04.11

ЗМІСТ

С. Д. Абрамович
(Каменец-Подольский)
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МАРИИ ТИЛЛО……3

Э. К. Аметова
(Ялта)
УСАДЕБНЫЙ БЫТ В «ПУТЕШЕСТВИИ ГЛЕБА»
Б. ЗАЙЦЕВА КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ……..11

В. М. Андрієвська
(Київ)
ТОПОС МІСТА В РОМАНІ АЛЬФРЕДА ДЕБЛІНА
«БЕРЛІН. АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ»……15

Е. М. Баранская
(Симферополь)
ПОЭТ И ОБЩЕСТВО: ТВОРЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Я. П. ПОЛОНСКОГО……...20

Е. Н. Бескровная
(Днепропетровск)
ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ
ТРАКТАТА «ГИТИН» В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ……...29

Е. К. Беспалова
(Симферополь)
ТВОРЧЕСТВО В. НАБОКОВА
И ФЕНОМЕН ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ……35

Е. Н. Бессараб
(Днепропетровск)
РЕЦЕПЦИЯ РОМАНИСТИКИ Ш. БРОНТЕ В ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ…….40

І. С. Білоконенко
(Дніпропетровськ)
ПОЕТ У ПРИДВОРНІЙ КУЛЬТУРІ АНГЛІЇ ЄЛИЗАВЕТИНСЬКОЇ ЕПОХИ……...48

Л. О. Брега
(Дніпропетровськ)
ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ПОСТМОДЕРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
В СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ……..54

О. А. Воеводина
(Днепропетровск)
СПЕЦИФИКА АНАЛИЗА РАМОЧНОГО ТЕКСТА В ЛИРИКЕ……61

Ю. С. Гетман
(Харьков)
АРХЕТИП «ТРИКСТЕР» В «КОМЕДИИ О РОССИЙСКОМ ДВОРЯНИНЕ
ФРОЛЕ СКАБЕЕВЕ И СТОЛЬНИЧЬЕЙ НАРДИН-НАЩОКИНА ДОЧЕРИ АННУШКЕ»
Д. В. АВЕРКИЕВА……66

С. Ю. Гонсалєс-Муніс

(Дніпропетровськ)
МОТИВ СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ ЕНН СЕКСТОН, СИЛЬВІЇ ПЛАТ, ЕДРІЕНН РІЧ…….72

А. В. Гусев
(Днепропетровск)
РЕКЛАМА КАК КВАЗИРЕАЛЬНЫЙ СИМУЛЯКР
В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «GENERATION ‘П’»……79

Е. А. Гусева
(Днепропетровск)
ВОЕННЫЙ ОЧЕРК 40-х ГОДОВ…….84

О. А. Драган
(Харьков)
ОБРАЗ ЛАДЬИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. МАРТЫНОВА…….94

Е. А. Евдокименко
(Луганск)
ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ
В СОВРЕМЕННЫХ ПЬЕСАХ О ДЕТЯХ И ПОДРОСТКАХ……..100

Е. А. Ефименко
(Симферополь)
НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Б. ШОУ……106

Мыкола Зимомря
(Дрогобыч)
ВЕСОМЫЙ ВКЛАД В ДОСТОЕВСКОВЕДЕНИЕ……..116

Д. А. Зубарь
(Луганск)
МОТИВ СМЕРТИ ДВОЙНИКА
В РУССКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ ДЕКАДЕНТСКОМ РОМАНЕ…….120

Е. Г. Иванцов
(Днепропетровск)
ПОСТРЕЦЕПЦИЯ ЧТЕНИЯ: ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ
ОБРАЩЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ……127

М. Н. Ивахненко
(Горловка)
ФУНКЦИЯ ИНОЯЗЫЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
В. АКСЕНОВА……132

О. Л. Калашникова
(Днепропетровск)
ОБ ЭТНИЧЕСКИХ И ЖАНРОВЫХ СТЕРЕОТИПАХ:
ЖЕНСКИЕ АВТОДОКУМЕНТЫ XVIII ВЕКА……137

О. А. Кирпа
(Днепропетровск)
СУДЬБА «ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА»

В РОМАНЕ В. АКСЁНОВА «ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»……...145
Г. С. Клюйко
(Днепропетровск)
ТРЕВОЖНЫЙ МИР СЫЩИКА ИВАНА ДМИТРИЕВИЧА ПУТИЛИНА……...154

Ю. В. Коновальчук
(Днепропетровск)
КИТАЙ И КИТАЙЦЫ В ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ
И. А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»…….159

С. К. Криворучко
(Харків)
ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИЙ УМОНАСТРІЙ
РОМАНУ «МАНДАРИНИ» СІМОНИ ДЕ БОВУАР……...163

О. А. Крикун
(Горлівка)
ОСОБЛИВОСТІ ДИХОТОМІЧНОСТІ МОТИВУ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЖ. СЕЛІНДЖЕРА, В. ШЕВЧУКА І Г. ТЮТЮННИКА……168

С. О. Курьянов
(Симферополь)
КРЫМСКИЙ ТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ КИЕВСКОЙ РУСИ……..173

Р. О. Магдиш
(Ялта)
АВТОР-ПЕРСОНАЖ У ПОДОРОЖНЬОМУ
НАРИСІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ANARCHY IN THE UKR»……...181

В. Є. Мешкова
(Дніпропетровськ)
СУЧАСНА АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: РОЗМАЇТТЯ КУЛЬТУР ТА ІМЕН……186

Д. В. Новохатский
(Ялта)
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА
РАССКАЗА ДЖУЛИАНА БАРНСА «ПОМЕХИ»……...191

И. В. Остапенко
(Симферополь)
ЛИРИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ И КАРТИНА МИРА:
ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ……..197

М. Ю. Перзеке
(Кировоград)
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ПОЭТИКЕ
«ИНОГО ЦАРСТВА» СКАЗКИ С. АКСАКОВА « АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»……204

Е. Ю. Перинец
(Днепропетровск)
«РОССИЙСКИЙ ТЕКСТ» В РОМАНЕ
Н. КЛЮЧАРЁВОЙ «РОССИЯ: ОБЩИЙ ВАГОН»……..209

А. А. Плотникова
(Луганск)
СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРНЕТ-ПОЛЬЗОВАТЕЛИ
ОБ АЛЕКСАНДРЕ НИКОЛАЕВИЧЕ ВЕРТИНСКОМ……213

Д. А. Погорелова
(Луганск)
РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ В ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА…….218

Ю. В. Попкова
(Луганск)
МИР ВЕЩЕЙ В РАССКАЗАХ Н. А. ТЭФФИ……..226

Т. Н. Потницева
(Днепропетровск)
О ПУШКИНЕ, О ЗАЙЦАХ, О СУДЬБЕ…
(ДИПТИХ О ПУШКИНСКОМ ЗАЙЦЕ САШИ ДАГДЕЙЛ)……..232

Н. М. Раковская
(Одесса)
АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ АП. ГРИГОРЬЕВА……...239

Н. О. Сенчило
(Київ)
ГЕНЕАЛОГІЧНІ ЗВ’ЯЗКИ ТУРЕЦЬКОЇ
ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУР У МЕЖАХ СОЦІАЛЬНОГО РЕАЛІЗМУ……243

О. В. Сидорчук
(Львів)
САТИРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ СУЧАСНОСТІ У П’ЄСІ
СЕРГІЯ ЖАТІНА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА: ВОРОНЕЖСЬКІ СТРАЖДАННЯ»……..249

Г. С. Скуртул
(Запоріжжя)
ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ЗАРОБІТЧАНСТВА В СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ…….255

Т. В. Старецкий
(Луганск)
ОСОБЕННОСТИ КОМИЗМА
В СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В. И. ДАЛЯ «БЕДОВИК»……...260

В. С. Старцева
(Черкаси)
РОЗВИТОК АФРО-АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ
ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ ДОБИ ГАРЛЕМІВСЬКОГО РЕНЕСАНСУ……266

С. А. Фокина
(Одесса)
КОММУНИКАТИВНЫЙ СТАТУС ЛИРИЧЕСКОЙ
ГЕРОИНИ В ЦИКЛЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «СТИХИ К БЛОКУ»……..270

Л. В. Фомина
(Днепропетровск)
ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА
В «ЭНДИМИОНЕ» ДЖОНА ЛИЛИ……..275

Г. М. Чепурда
(Черкаси)
ТВОРЧІСТЬ ЕННІ ПРУ В КОНТЕКСТІ
АМЕРИКАНСЬКОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ……..281

Г. Д. Чивликлий
(Днепропетровск)
ФУНКЦИИ СИМВОЛОВ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ
ДРАМЕ Б. АКУНИНА (ПЬЕСЫ «ЧАЙКА», «ИНЬ И ЯН»)……287

Е. В. Юферева
(Запорожье)
«КОГДА МЕНЯ ХАНДРА ВНЕЗАПНО ПОСЕТИТ»: ДИНАМИКА
ТЕМЫ СКУКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА……..293

Ю. В. Янченко
(Дніпродзержинськ)
ЕСТЕТИЗМ О. УАЙЛЬДА В ОЦІНКАХ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ……297

В. В. Яшкіна
(Дніпропетровськ)
КОНЦЕПТУАЛЬНА ІДЕЯ ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ
ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ПЕРЕКЛАДІВ«ОДИ ГРЕЦЬКІЙ ВАЗІ» ДЖОНА КІТСА……..305

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 21 (2)

Українською та російською мовами

Авторське редагування

Світоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 01.12.11. Підписано до друку 08.12.11. Формат 60х84 1 / 16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 26,67. Обл.-вид. арк. 18,54.
Тираж 300 прим. Зам. №1137

Видавничий дім Дмитра Бураго

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

www.burago.com.ua

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