

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 23 (2)

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2013

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 2013 р. Протокол № 6 від 27.12.2012 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 23 (2). / ред. кол.: В. А. Гусев (відп. ред.) та ін. – Д. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – 152 с.

Досліджено питання української та зарубіжної літератури в історико-культурному контексті, вивчено епічні, ліричні та драматургічні твори.

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

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. **В. А. Гусев** (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. **В. Н. Тихомиров**,
д-р філол. наук, проф. **С. О. Кочетова**

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. І-05/3) // Бюлетень вищої атестаційної комісії України. – К., 2010. – № 5.

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

© Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2013
© Автори статей, 2013

И. В. Александрова

Симферополь

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМЕДИЯХ

М. Н. ЗАГОСКИНА 1810–1820-х ГОДОВ

Аналізуються прийоми і способи втілення дійсності в комедіях М. М. Загоскіна 1810–1820-х років.

Ключові слова: комедія, реалістичне, стиль, традиція, конфлікт, тип, комедійний персонаж.

Анализируются приемы и способы воплощения действительности в комедиях М. Н. Загоскина 1810–1820-х годов.

Ключевые слова: комедия, реалистическое, стиль, традиция, конфликт, тип, комедийный персонаж.

The article examines the techniques and methods of the reflection of reality in M. N. Zagoskin's comedies in 1810–1820's.

Key words: comedy, realistic, style, tradition, conflict, type, comedy character.

Репутация М. Н. Загоскина (1789–1852) базируется прежде всего на том факте, что он стоял у истоков русского исторического романа. Соответственно, публикации произведений писателя и основной корпус литературоведческих работ (П. В. Быкова, А. М. Пескова, С. И. Панова, И. В. Черного, И. П. Щеблыкина и др.), посвященных изучению его художественного наследия, отражают именно эту сторону творчества М. Н. Загоскина. Гораздо реже исследователи вспоминают о Загоскине-комедиографе. А ведь им было написано восемнадцать пьес, которые представляют собой достаточно яркую страницу в истории русской комедии XIX века. Между тем едва ли не общим местом в отечественном литературоведении стала констатация низких эстетических достоинств комедий Загоскина, малой их ценности для формирования идейно-художественного облика национальной драматургии. Обращение к пьесам писателя в обзорных работах о русской драматургии первой половины XIX столетия [3, 7, 9], появление нескольких специальных статей [2, 5, 8] и кандидатской диссертации С. К. Кучигиной [6], как представляется, не решили проблемы адекватной оценки драматургического наследия Загоскина, выявления художественной специфики его комедий.

Необходимостью литературной реабилитации комедиографии писателя и глубокого ее осмысления на разных формально-содержательных уровнях определяется актуальность данной статьи. Ее цель – на материале комедий Загоскина 1810–1820-х годов проанализировать функционирование реалистических тенденций в его драматургии. Одним из значимых векторов развития жанра комедии в рассматриваемые десятилетия является воспроизведение черт русской столичной и провинциальной действительности путем насыщения текстов бытовыми реалиями

изображаемой эпохи. Усилиями множества драматургов воссоздается развернутая картина национальной жизни. В этом процессе значительную роль сыграли комедии М. Н. Загоскина. Писатель выступает наследником традиций сатирико-бытовой комедии XVIII века, представленной творчеством Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова; ближайшим литературным контекстом его пьес становится комедиография А. А. Шаховского, не раз упрекаемого современной ему критикой за «грубость» и «прозаизм» его комедий, наличие в них черт «низкой» действительности и просторечных выражений. Вместе с тем Загоскин творчески развивает и углубляет эти тенденции.

Установка на «зеркальность» как магистральный принцип изображения действительности в комедии (т. е. достоверность, точность в передаче характеров и явлений) была заявлена еще в ранней пьесе Загоскина «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (1815). Один из ее героев, сочинитель Эрастов, на глазах у зрителей (и находящихся рядом с ним на сцене, и сидящих в зале) пишет комедию, что называется, «с натуры», следуя данному ему совету «только слушать и примечать», «не терять из виду своих оригиналов» [4, с. 17]. Если учесть, что в предисловии к пьесе ее автор в определенной степени уподоблял себя Эрастову, то можно сказать об известной солидарности самого Загоскина с такой творческой установкой. Острая наблюдательность и стремление запечатлеть «с натуры» многообразные проявления русской действительности ощутимы во всех его последующих комедиях.

Обстановочные ремарки у Загоскина, которые чаще всего маркируют провинциальный топос, тяготеют к конкретизации места действия: «за воротами... видно поле и несколько крестьянских изб» («Деревенский философ» (1823) [4, с. 393]). Писатель фактически варьирует один и тот же традиционный сюжет: любовное соперничество, преодоление препятствий юными влюбленными, помощь благодетеля, осмеяние комического «жениха». Оригинальность пьес состоит в привнесении драматургом в их художественную ткань особенных акцентов, связанных с презентацией бытовых форм частной жизни, конкретики частных отношений, которые и формируют специфику художественной манеры писателя. Подчеркнутое внимание к бытовой сфере, особая погруженность в быт выгодно отличают пьесы Загоскина от комедий его современников. Однако точная передача реалий русской действительности и воссоздание бытовых деталей – не самоцель для Загоскина, а способ отражения национальной жизни и нравов.

Произведения писателя густо населены многообразными русскими типами. Здесь и вздорные барыни, и провинциальные помещики-прожектёры, и молодые офицеры, и светские галломаны, и хитрые управляющие, и бойкие горничные, и карточные шулера, и проходимцы, промышляющие по ярмаркам, и бездарные литераторы, сочинениями которых полны русские журналы. Количество действующих лиц значительно расширено по сравнению с комедиями предшественников и

современников Загоскина (например, в комедии «Богатонов в деревне» их 17, а в «Уроке матушкам» – 22, не считая гостей на балу). В этом приеме сказалась установка на многостороннее, объемное отражение национальных быта и нравов.

В комедиях Загоскина проявилось тяготение драматурга к обобщению изображаемых явлений, их типизации. В пьесе «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» (1817), заглавный герой которой, провинциальный помещик, всеми силами стремится в высшее общество, страстью сравняться со знатью одержима и его жена (своего рода женский вариант «мещанина во дворянстве»); выйти «в баре» мечтает и управляющий Богатонова Клим Кондратьич, потихоньку обирающий своего хозяина. Картину дополняет внесценический персонаж – некий Промотаев, над которым насмехается Богатонов, не видя своего с ним сходства. Словом, желание «бариться» предстает как типичное явление русской действительности. Кроме внесценического «двойника» заглавного героя, создается параллель к образу князя Блёткина за счет введения другого лица из внесценической зоны пьесы – графа Недочётова, который постоянно занимает у Богатонова деньги, делая при этом вид, что собирается рассчитаться с ним. Таким образом, с целью сатирической типизации основным осмеиваемым персонажам драматург зачастую создает внесценическую параллель, призванную проиллюстрировать мысль, что разоблачаемые чудачества – не исключения, а типические явления современной автору общественной жизни.

Типическое у Загоскина часто сопрягается с индивидуальным, что присуще реалистическому способу освоения действительности. Обращаясь к традиционным комедийным типам, драматург вносит в их трактовку национальную и психологическую определенность. Например, в комедии «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821) описывается «беда» помещика Сундукова: получил от кого-то двадцать тысяч, среди купюр попала фальшивая «синенькая», «сокрушила его окаянного: не знает куда с нею деваться» [4, с. 276]. Скряга и ханжа, Сундуков «в богомолье ударился – милостыню подает, и даже иногда <...> в большой праздник копеек двадцать раздает нищим» [4, с. 284]. Свое нежелание помочь бедствующему в Петербурге племяннику он прикрывает демагогическими сентенциями о мудрости Всевышнего; не соглашается на свадьбу сестры-старой девы, чтобы не лишиться 200 душ, оставленных ей отцом с условием, что Марья Юдишна не выйдет замуж без согласия брата. Традиционный в комедии тип скупого обретает колоритные индивидуальные черты, социальные и психологические детерминанты, укоренен в национальной бытовой среде.

Однако Загоскин не ограничивает действие своих комедий сферой частной жизни персонажей, изображением семейных отношений, поведением в быту. Он запечатлевает многие характерные черты своей эпохи: падение нравов дворянства, зарождение капиталистических

отношений, активизацию представителей третьего сословия. В его пьесы актуальная общественная проблематика входит через реплики действующих лиц, обсуждение важнейших вопросов общественной жизни. Так, вполне отчетливы признаки нравов петербургского общества в комедии «Господин Богатонов»: обсуждается увлечение дворян магнетизмом, воссоздаются споры о просвещении, о преимуществах Франции перед Россией, отмечается всеобщее преклонение перед владельцами нескольких тысяч душ крепостных. Таким образом создается социальный фон, на котором разворачивается действие комедий. В комедии «Добрый малый» (1819) Загоскин устами положительного героя, рязанского помещика Стародубова, осуждает принятый в высшем обществе и вовсе не считающийся зазорным бесчестный способ обогащения: «По-вашему, стыдно бедному человеку принять от кого-нибудь подарок, а не стыдно богатому скупать по гривне свои векселя и разорить несколько семейств» [4, с. 232]. Психологически точно и социально детерминировано поведение Ландышева в комедии-водевиле «Деревенский философ»: войдя в роль влиятельной особы, он наедине с собой разыгрывает диалоги с потенциальными просителями, упивается своей властью и значительностью, ролью вершителя чужих судеб.

В «Богатонове в деревне» мишенью насмешки Загоскина становятся распространившиеся в обществе либеральные идеи и популярные в России начала века помещичьи попытки рационализации сельского хозяйства. Вдохновившись идеей «крестьянского самоуправления» и не встречая со стороны властей никаких препятствий для нововведений в своем поместье, Богатонов заменил старосту и десятских выборными «депутатами» и устранился от заботы о своих мужиках: «...я теперь ни во что не мешаюсь; а если сделается какая экстра, то мои депутаты сойдутся в сборную избу, да и почнут меж собой толковать, - ну вот, ни дать, ни взять, как в парламенте» [4, с. 282]. Но эта «система» не выдерживает проверки жизнью: во время пожара депутаты спорят, как его можно потушить, вместо того чтобы принимать конкретные меры. Авторская позиция выражена словами положительного героя Мирославского: «...не все то, что прилично для государства иного, может быть кстати для твоей деревни» [4, с. 282], то есть критикуется не европейская парламентская система, а ее непригодность для русской деревни, в которой, по мнению Загоскина, стоявшего на консервативных общественных позициях, испокон веку существовали патриархальные отношения между баринем и крестьянами, традиционные национальные формы управления. При западных же способах устройства помещичье-крестьянских отношений барин не отвечает за судьбы своих крестьян, не печется об их благе, что и происходит в имении Богатонова. На вопрос о том, как его мужики зиму перезимуют, если все их «избы по полю разбросаны» на саксонский манер, оторваны друг от друга, Богатонов отвечает: «...трудненько сначала мужичкам будет; да и то сказать! покряхтят, покряхтят, да привыкнут» [4, с. 281]. Так в комедии отражаются

распространенные в русской действительности начала XIX века явления, типичные социальные и нравственные конфликты эпохи.

При всем схематизме системы комедийных персонажей, связанном с использованием амплуа как традиционного драматургического способа их характеристики, Загоскин стремится к жизненно правдивому изображению характеров. Конечно, мы не найдем в них диалектической противоречивости, однако в ряде случаев заметны попытки Загоскина соединить разнообразные черты в пределах одного характера, приблизив его таким образом к «правде жизни». Это лишает персонажей умозрительности и абстрактности, привносит в характеристику яркие психологические черты, которые делают действующее лицо пьесы не схемой, а живым человеком. Так, Вельский («Добрый малый») не только хитрец, интриган, карточный шулер, демагог, но и достаточно умный человек, чтобы, распознав слабости окружающих его людей, выставить их на посмешище и использовать в своих низких целях. Ладов из этой же комедии не может однозначно быть определен как положительный или отрицательный герой: человек легковверный и недалекий, дорожающий чужим мнением и ладом в своей семье (эта семантика закреплена и в его фамилии), он в то же время способен критично оценить поведение своей жены и ее тетки, высказывает подчас вполне здравые суждения о жизни. Изборский («Роман на большой дороге» (1819)) воплощает черты легкомысленного светского человека, страстного игрока, но доброго товарища. Характеры, таким образом, уже не всегда однолинейны, порой вызывают неоднозначную авторскую оценку. Любопытно, например, авторское отношение к герою комедии «Господин Богатов». Владелец винного завода и суконной фабрики, живший безвыездно в деревенской глуши и вздумавший на старости лет перебраться в Петербург, карикатурен в своем стремлении подражать во всем столичным аристократам. Для Загоскина он прежде всего чужак, который при всей своей глупости и комизме поступков заслуживает не только осмеяния, но и некоторой доли сочувствия положительных персонажей – как жертва обмана, заблуждающийся человек, способный в финале увидеть свои ошибки и устремиться к их исправлению. Кто знает, не сказались ли в столь «мягком» освещении характера героя жизненные впечатления самого драматурга – пензенского «провинциала в столице»?

Один из способов индивидуализации характеров персонажей в комедиях Загоскина – дифференциации их речи. Загоскиным творчески осваивалась стихия живого разговорного языка. «...живая человеческая речь слышна у всех, даже иногда у добродетельных людей» [1, с. 387], – замечал С. Т. Аксаков. Это было ново в комедии, в которой, по традиции, репликами с осязательным разговорным компонентом, просторечиями наделялись преимущественно отрицательные персонажи, что обеспечивало черты характерности. Речевое поведение положительных персонажей связывалось с «высокой» речью. У Загоскина «литературно» говорят столичные дворяне, а речевые ресурсы добродетельных провинциалов связаны с просторечиями и

инверсиями («и подавно кривить душой не буду», «Дурак что ли я вам достался?», «тьфу пропасть», «я знаю, каково сердцу родительскому», «готов с ними всякое горе пополам делить», «видно, слезы-то у вас даровые» [4, с. 232, 233, 248, 265]). В воспроизведении живой речи во всем ее многообразии также сказалась устремленность писателя к отражению в пьесах жизненной правды.

Понятно, что говорить о преимущественно реалистическом способе отражения действительности в пьесах Загоскина было бы некоторой натяжкой, однако художественный поиск писателя в этом направлении не вызывает сомнения. Оставаясь в построении своих комедий в целом в рамках классицизма, Загоскин, вместе с тем, подверг его некоторой корректировке, которая стала отражением наметившейся в литературе тенденции к правдивому воплощению социальной и культурно-исторической действительности в ее конкретике и характеров, аккумулирующих в себе магистральные черты своей эпохи. Результатом творческой реализации Загоскиным установки на детальное воспроизведение нравов и явлений внехудожественной реальности становится формирование особого стиля его комедий, что свидетельствует о творческой самобытности драматурга.

Конкретизация пространства и времени действия, насыщение пьес бытовыми деталями, стремление к уходу от доминантного характера героя и к изображению его в многообразных социально-бытовых и психологических связях с окружающей реальностью, точное отражение социальных и культурно-исторических обстоятельств национальной жизни становятся важнейшими принципами драматургической техники Загоскина-комедиографа. Как представляется, такая авторская стратегия отражения действительности и воплощения характеров определила вектор последующего развития русской сатирико-бытовой комедии и драмы, в определенной степени готовила почву для появления реалистических комедий и «драм жизни» А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухова-Кобылина, сыграла определенную роль в формировании в русской драматургии черт реализма.

Библиографические ссылки

1. Аксаков С. Т. Биография Михаила Николаевича Загоскина <1852> / С.Т. Аксаков // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 383-431.
2. Александрова И. В. Трансформация мольеровского сюжета в комедии М. Н. Загоскина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» / И. В. Александрова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – № 910. – Ч. 2. – Харьков, 2010. – С. 102–106.
3. Данилов С. С. Русский драматический театр XIX века. Первая половина / С. С. Данилов. – Л.; М.: Искусство, 1957. – 523 с.
4. Загоскин М. Н. Сочинения: В 7 т. – Т. 6: Драматические произведения / М. Н. Загоскин – СПб.: Тип. и фототипия В. И. Штейн, 1889. – 747 с.
5. Иванов Д. Кто был автором «Комедии против комедии, или Урока волокитам»? / Д. Иванов // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 86. – С. 107–122.
6. Кучигина С. К. М. Н. Загоскин как комедиограф: вопросы поэтики. Дисс. ... канд. филол. наук / С. К. Кучигина. – Самара: Самарский гос. пед. университет, 2007. –

Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/m-n-zagoskin-kak-komediograf-voprosy-rojetiki.html>

7. Слонимский А. Л. Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) / А. Л. Слонимский // История русской литературы: В 10 т. – Т. V. – М.; Л.: АН СССР, 1941. – С. 293–312.
8. Сорочан А. Ю. И снова Эрастов... (еще о литературной позиции М. Н. Загоскина) / А. Ю. Сорочан // «Липецкий потоп» и пути развития русской литературы: Сб. научн. статей / Отв. ред. М. В. Строганов. – Липецк: Липецкий гос. пед. университет, 2006. – С. 77–82.
9. Стенник Ю. В. Комедия 1800–1820-х годов / Ю. В. Стенник // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 221–238.

Надійшла до редколегії 14.02.2013 р.

УДК 82(569.4)

Е. Н. Бескровная

Днепропетровск

ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ ЛИЧНОСТИ ЧЕРЕЗ ПРОБЛЕМУ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» ТВОРЧЕСТВЕ А. Б. ИЕГОШУА

Рассматриваются проблемы современной израильской литературы на примере творчества писателя XX века А. Б. Иегошуа.

Ключевые слова: современная израильская литература, традиции трансформации Торы, психологизм героя произведения и Тора.

Розглядаються проблеми сучасної ізраїльської літератури на прикладі творчості письменника XX століття А.Б. Ієгошуа.

Ключові слова: сучасна ізраїльська література, традиції трансформації Тори, психологізм героя твору та Тора.

In the article we are looking to the problem of the Modern Hebrew Literature for the example of the artistic creative works of A.B. Iehoshya.

Key words: the Modern Hebrew Literature, the Tradition of the transformation of Torah, psychology of the hero of work and the Torah.

Современного израильского писателя А. Б. Иегошуа можно назвать мастером психологического жанра, в центре творчества которого находится углубленное проникновение в душу «маленького человека», окруженного проблемами и заботами, живущего в своем индивидуальном духовном мире. Именно поэтому, создавая свои рассказы, автор в центр сюжета помещает принцип изображения героя с помощью лирического стихотворного жанра. В частности, А. Б. Иегошуа пишет: «Без поэзии нет прозы. Она тот первоначальный и древний материал, который учит писателя, что смысл слов – лишь их поверхностный слой и что под ним располагается слой более глубокий и первичный, слой их материальности и чувственности» [1, с.7].

А. Б. Иегошуа – писатель не только современный с точки зрения трансформации Торы, но и в первую очередь художник, который через историю древнего Израиля рассматривает проблемы человеческой души. Его творчество – это своеобразный переход от истории до периода Письменной

Торы к истории современности. С точки зрения философского восприятия мира, трансформируя трактат «בראשית¹», он рассматривает и главный символ независимости Израиля.

Древние евреи рассматривали шестиконечную звезду (Маген Давид) как воплощение первоосновы мира, которое заключено в двух треугольниках – в слиянии женского и мужского начала. Этот скрытый символ (шестиконечная звезда) не только способствовал созданию первых людей на земле, но и продолжал развитие человеческой мысли. Впоследствии христианское Декартовское «Cogito, ergo, sum», трансформируясь в двух направлениях (иудейском и христианском), получает свое новое неповторимое развитие в современной израильской литературе.

Рашель Фурстенберг в статье «Израильская литература 1985 года» относит А. Б. Иегошуа к числу писателей, стремящихся подчеркнуть в человеке его личностное начало [5]. Для своего романа А. Б. Иегошуа выбирает своеобразную форму, пожалуй, характерную только для библейского повествования (Притчи Соломоновы, Псалмы Давида, Песнь Песней): роман написан в форме диалогов, «причем в каждом читатель слышит голос только одного собеседника, и лишь по его репликам можно догадаться о реакции других. Повествование свободно переходит от событий восьмидесятих годов нашего столетия к событиям конца, середины и начала девятнадцатого века...» [5, с. 2]. Автор воспринимает своего героя сквозь призму говорящих о нем людей. Герой романа А. Б. Иегошуа «Господин Мани» еврей Мани живет не одну, а пять жизней, и каждый раз перед читателями романа встает образ Вечного Жида – Агасфера, который, блуждая по вселенной, ищет смысл жизни в себе самом. Самый старший из семьи Аврахам, относится к тому поколению людей, которые стремятся найти источник жизни в древности. Его искания соединяют в себе специфику «Песни Песней» с мудростью Талмуда. В его любви к жене учителя-хахама раби Хадаи госпоже Флоре чувствуется стремление найти источник семени жизни, смысл которой в продолжении рода человеческого. Ради нее он идет на все: «Я вбираю его, и мы вновь становимся единым целым, я – это он, он – это я. И тогда по праву бейрутской помолвки и иерусалимского освещения брака, я встаю и вхожу... опрокидываю меховой ком, разворачиваю и овладеваю его невестой, чтобы родить себе внука. Возрождаюсь и умираю, возрождаюсь и умираю» [2, с. 206].

Смысл любви для Аврахама Мани соединяется воедино с зародышем «Песни Песней»:

Я же к тебе устремлюсь,
Эстерика, зеница ока.
Все целуют мезузу.
Я же целую ланиты твои,
Эстерика, зеница ока [3, с. 192].

Библейская Песнь любви постепенно переходит в реальную действительность, так как библейская героиня принимает реальные черты одной из героинь романа Тамар: «Она смотрела мне прямо в глаза, не как

великая грешница и не как жертва, а как строгий, пытливый судья, который должен вынести заключение о том, достоин ли я настоящей любви» [3, с. 207]. Автор следует за традицией ортодоксального раввина, называя женщину пророчицей и судьей, но, переходя от главы к главе, от монолога одного героя к монологу другого, все-таки сохраняет суть ее главного предназначения – рождения человека. Так, шведка из родильного дома Мани, которая помогает роженице в появлении ребенка на свет, кажется, рождает сама: «...роженица выгибается дугой, она, кажется в торит ей: тоже кривит лицо, тоже изгоняет злых духов, матка открывается еще шире, на белой простыне растет бурое пятно, и ты не знаешь, чья боль острее – роженицы или акушерки, которая начинает стонать еще раньше, чем роженица... » [3, с. 73]. В то же время Игошуа утверждает значение рождения человека и роль, которую играет при этом мужчина: «Мани захватывает одной рукой ребенка, поднимает его, хлопает по спине, чтобы тот огласил комнату своим криком и пререзает пуповину, затем промокает кровь и так свободно, непринужденно вручает его нашей Линке, которая все еще чуть ли не в шоке – будто она мать, а он отец... словно этим жестом он утверждает свое право на нее» [3, с. 74].

Игошуа показывает в романе, что именно роды женщины производят влияние на мужчину, делая его сильным. Именно так на мировоззрение одного из представителей рода Мани в 1899 году, в Иерусалиме повлияли роды женщины, и он понял, что его предназначение состоит в том, чтобы сделать все для процветания Эрец-Исраэль. В смысле рождения ребенка заключен смысл рождения всего народа, поэтому, выступая перед своим слушателями, Мани с гордостью восклицает: «Кто вы такие? Проснитесь пока не поздно, пока все не пошло вверх тормашками. Решите, наконец, кто вы такие, – от достал из кармана Декларацию Бальфура, которую специально для этого случая перевел на арабский, зачитал, как она есть, без комментариев, а потом продолжил: «Эта земля ваша и наша. Половину – вам, половину – нам» [3, с. 264–265]. Он указал на Иерусалим, едва различимый в дымке вдаль, на горе. «Там англичане, – сказал он, – здесь турки, но те и другие уйдут, а мы останемся. Пробудитесь, спать больше нельзя» [3, с. 264–265]. Этот представитель рода Мани подобен своему предшественнику Иосифу, который считает, что евреи должны знать, что они евреи.

А. Б. Игошуа четко следует за традицией иудаизма, раскрывая вместе с тем противоречие, открывающее личностное, неповторимое начало в человеке. Автор поднимает вопрос философской категории «любви». Аврахам Мани фактически овладевает Тамар, женщиной, которая на тридцать лет младше его, только потому, что любит ее; доктор Мани влюбляется в Линку и расстается с жизнью, бросаясь под поезд, только потому, что любит ее; последний из рода Мани хочет покончить жизнь самоубийством только потому, что понимает, что студентка Хагар Шило никогда не сможет ему принадлежать. И вместе с тем автор возвращает всех своих героев в лоно иудаизма, в котором брак должен достигнуть цели,

поэтому Аврахам Мани произносит слова, которые становятся смыслом жизни для всех героев романа: «Я вам не только отец, но и обе матери, которые у вас обоих умерли в расцвете лет, поэтому мой долг окружить вас материнской заботой, но вы должны родить мне внука, иначе мне незачем жить» [3, с. 168–169]. И здесь снова возникает противоречие между философской категорией «любви» и рационализмом иудаизма, на которое Тамар и Иосиф отвечают: «Наши сердца, отец, должны проникнуться этими звуками и начать биться созвучно им, пока забытая правда не выйдет наружу, иначе, что же с нами будет?» [3, с. 169].

Смысл рождения человека проникает в каждое поколение рода Мани, накладывая на него свой неповторимый отпечаток, связывающий каждую личность с эпохой, в которую он живет; но автор, как бы вторя духу времени, пытается вернуть своих героев в пуповину жизни, в центр мира – Иерусалим. Возможно, поэтому описание характера Мани-второго совпадает с рождением Иерусалима в его душе: «...В нем, отец, борются два света: золотистый, который струится из пустыни, и лазурный, который рождается в море и на пути к Иерусалиму карабкается по холмам, вбирая в себя цвет олив и камней; здесь они черпают друг в друге силы, временами один перекрывает другой, к вечеру они сливаются в цвет золотого вина, которое стекает по веткам деревьев, потом этот свет приобретает красноватый отблеск меди и лучи его, едва проникая в окно, обжигают молящихся, поднимают их на ноги, заставляют исходить в молитве, которая захлестывает мир, застывший за стенами синагоги, страстной мольбой о пощаде» [3, с. 105]. Иерусалим предстает перед героями в трех измерениях: город Божественного присутствия, истории народов и современности, уходящей в историю, поэтому Мани-второй свято верит в то, что «придет час, наступит конец света, и все встанут прямо из могил...» [3, с. 20]. А. Б. Иегошуа в своем романе «Господин Мани» проводит своих героев сквозь брэнность веков к Иерусалиму – центру вселенной, первооснове мира, раскрывая главную идею «Песни Песней»: Земля Израиля – невеста.

Большое влияние на творчество Авраама Б. Иегошуа, по мнению израильского литературоведа Гарольда Фиша, оказал также Шмуэль Иосиф Агнон. В частности Г. Фиш отмечает: «Агнон не только дал литературные образы многим молодым израильским писателям, но и открыл доступ в глубину их собственной души, предоставляя им возможность постичь свою истинную индивидуальность. И даже неуверенно бредя в темноте, они могут нащупать ключ. Скорее всего, он не подойдет к древнему бет-мидрашу, но не исключено, что он приведет к другому ключу, а тот к третьему и так далее» [4, с. 79].

«Затянувшееся молчание поэта» – рассказ, созданный в 1964 году. Автор как бы движется от пустоты, окружающей его героя, к тому, что наполняет жизнь новым содержанием. В конечном итоге, рассказывая историю отца, у которого родился сын-урод, А. Б. Иегошуа, в конечном итоге понимает, что ребенок, хотя и урод, но единственный, кто понимает

его, и только его одного. В рассказе происходит раздвоение личности между сыном и отцом, между поэтом и человеком. При этом человек, побеждая сам себя, в конечном итоге становится поэтом:

«Над головою жалоба ветвей.

Я ли не хотел творить? Меня ли не глодала тоска? Но есть ли о чем писать и что предъявить? Осталось ли на свете такое слово? И я говорю вам это слово: обман. Все обман. И старый тополь умирает. Дрожа от страха, от мучений теряет ствол, свою кору. Утратил многоцветие сад. Мох облепил валуны.

Ввысь медленной стрелою вознесись. Возлечь на пухе облаков, спиной к земле, очами – к нерушимой сини.

Отставной поэт. Вот он я» [1, с. 322–323].

Сюжет произведения построен так, что если вчитаться в строки, используемые поэтом в перерыве между с рассказом о сыне-урode, можно получить отдельное произведение, в котором автор соизмеряет себя с существом Бытия:

«... И не только глаза...
И не взирая на все это
Больше мое имя не поминалось все...
Но меня это не задело. Я оставался непоколебим.
И эта пустыня, куда ни глянь...
Великая мертвая сушь...
И нечистоты, груды камней – дань бытию.
Я смежил веки.
Эта «безымянность» пришлась мне по душе.
Буря оваций умиленных родителей.
И эти, заполнившие собою все комнаты цветы.
И это затянувшееся облаками небо» [1, с. 323].

«Приложение к одной из самых паршивеньких и спесивых газетенок. Дата – сегодняшний, рвущийся в мир день... На следующей, в углу слева мне открывается стихотворение: великолепнейшая галиматья, непревзойденный образец бессодержательности и отсутствия формы, где прерваны все грамматические акценты, не говоря уже о смысловых, с варварски обрубленными строками и притянутыми за уши рифмами...

Лишь сейчас я заметил, перед стихотворением мое имя. “Автограф”. Шаткие увечные буковки...” [1, с. 323].

Писатель подчеркивает, что, только оставаясь в тишине и наедине с самим собой, человек может творить.

Рассказ «Лицом к лицу с Лесом» написан автором в 1965 году. Герой этого произведения – молодой аспирант, каким в свое время был А. Б. Иегошуа, ищет одиночества и находит его, устроившись лесником. Ему кажется, что он уже нашел себя, но он занят не своим делом и не хочет понять это, поэтому его одиночество нарушает внезапно возникший в лесу пожар.

Сюжет в рассказах этого периода стандартен. Автор просто рисует свои ощущения и, уходя в свое «Я», показывает, насколько «велик» человек в

одинокости. В 1966 году А. Б. Иегошуа пишет рассказ «Три дня и ребенок». Лишенное какого-нибудь связного сюжета произведение просто передает ощущение писателя и его отношение к женщине, которую он любил. Как известно, в 1960 году писатель женился, и в 1966 году у него появилась дочь. Рассказ «Три дня и ребенок» – это ощущение автора по поводу рождения первого ребенка.

Главному герою привозят ребенка. Привозит женщина, которую он когда-то любил, и оставляет на то время, пока они с мужем будут сдавать вступительные экзамены в университет. Первое, на что обращает внимание автор, – это то, что ребенок очень похож на мать: «сходство ребенка с матерью оказалось поразительным, почти пугающим... Тот же овал лица, тот же, словно выточенный чувственный рот. И глаза, те же глубокие, посаженные глаза...» [1, с. 16]. При виде этого ребенка у автора, так же как и у героя, возникают смешанные чувства: «Поначалу он доставил мне массу хлопот, позже посетила даже мысль – а не убить ли мне мальчика. Не сложилось. И что меня остановило? В этом предстояло еще разбираться и разбираться...» [1, с. 16].

В том же 1966 году А. Б. Иегошуа пишет рассказ «Долгий знойный день», в котором также передает ощущения и переживания отца, но уже взрослой дочери. Он – отец, человек, читающий письма Гади, человека влюбленного в его дочь Тамар, становится эгоистом только потому, что его дочь могут постигнуть те же страдания, которые пережил он сам. И он счастлив в своем эгоизме.

Эгоизм героя – это его авторская позиция, это уход в самого себя, чтобы постичь тайну Бога и Бытия, именуемую человеческой душой. И человеческая душа страдает в поисках жизни, в поисках ребенка, что и отражается в его пьесе «Ночь в мае»...

Пьеса «Ночь в мае» – это один день из жизни героев, наполненный переживаниями и страданиями.словно вихрь пронесется документальный кадр. Мать главной героини, не выдержав жизненных испытаний, попадает в психиатрическую клинику. Этот образ фрагментарен, особенно на фоне Иерусалима, который ждут перемены и который словно застыл в ожидании чего-то невозможного в своей неповторимой красе. Однако это безмолвие прерывает слово «Война»:

«Терция: Мамочка!

Старуха (нежно поглаживает дочь по плечам): У меня начинается мигрень. Что ты разволновалась? Что случилось? Не будь ребенком. Ведь ты уже не молода. Пришло время понять это (И вдруг с болью, словно что-то осознав.) Девочка моя! (Уходит.)

(Терция ходит по опустевшей комнате, собирает чашки, включает приемник. Выходит из комнаты.)

Женщина-диктор: ...явиться на свои сборные пункты военнообязанным, приписанным к следующим подразделениям: «Морские паруса», «Голубые небеса», «Многоцветия краса», «Желтый колосок»,

«Жухлый стебелек», «Гранитная твердь», «Запертая дверь», «Ночь беспросветная», «Даль несусветная», «Огнедышащий зверь»...» [1, с. 430]. Фактически в этих названиях отражена история Израиля, связанная с двенадцатью коленами, которые Моисей вывел из Египта. Мы видим, что даже в современности автор непосредственно обращается к теме древности.

Библиографические ссылки

1. Иегошуа А. Б. Сборник рассказов / А. Б. Иегошуа. – Москва-Иерусалим.: Гешарим – Мосты культуры. 2002.
2. Иегошуа А. Б. Господин Мани. – Т. 1. / А. Б. Иегошуа. – Иерусалим: Библиотека-Алия, 1990.
3. Иегошуа А. Б. Господин Мани. – Т. 2. / А. Б. Иегошуа. – Иерусалим: Библиотека-Алия, 1990.
4. Фиш Г. Очерки современной израильской литературы / Г. Фиш. – Москва-Иерусалим, 1994
5. Фурстенберг Р. Израильская литература 1995 года / Р. Фурстенберг //Ариэль, Иерусалим. – 1996. – №25. – С. 62–70.

Надійшла до редколегії 30.01.2013 р.

УДК 821.111–21 Марло.09

В. В. Георгієвська

Харків

ІДЕЯ ПІЗНАННЯ У П'ЄСІ К. МАРЛО

«ТРАГІЧНА ІСТОРІЯ ЖИТТЯ ТА СМЕРТІ ДОКТОРА ФАУСТА»

Аналізується п'єса Крістофера Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» («The tragicall history of life and death of doctor Faustus»).

Ключові слова: К. Марло, доба Відродження, трагедія, білий вірш.

Анализируется пьеса Кристофера Марло «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» («The tragicall history of life and death of doctor Faustus»).

Ключевые слова: К. Марло, эпоха Возрождения, трагедия, белый стих.

The article analyzed play Christopher Marlowe "The tragic story of life and death of Doctor Faustus».

Key words: K. Marlo, age of Renaissance, tragedy, white poem.

У кожній країні історико-літературний процес розвивається в безпосередньому зв'язку з історією соціальних протиріч всередині нації. Повною мірою це відноситься і до англійської літератури, яка пройшла великий і складний шлях, увібрала в себе історію країни та її народу, стала способом вираження особливостей англійського національного характеру. Самобутність англійської літератури проявилась у становленні літературних жанрів, особливо жанру трагедії. Аналіз трагедії К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» (1588–1589) є можливістю поглибити знання щодо культури та літератури Англії XVI ст.

Трагедія К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» («The tragicall history of life and death of doctor Faustus») у вітчизняному літературознавстві досліджувалась із точки зору запозичення сюжету з німецької середньовічної легенди про доктора Фауста-чорнокнижника. У статті пропонується аналіз трагедії К. Марло як самобутньої перлини англійської літератури доби Ренесансу.

Дослідники, що займалися вивченням творчості письменника, такі як Дж. Левіс [12], Г. Бейкер [9], В. Гордон [10], Л. Хопкінс [11], А. Парфьонов [8], М. Алексєєв [1], розглядають твір як копію середньовічної німецької легенди про доктора Фауста-чорнокнижника, за допомогою якої письменнику вдається вловити й описати дух доби Відродження та людину-науковця того часу. Також вони зазначають, що ця п'єса набула популярності ще при житті письменника, а з 1604 р. її почали переписувати і доповнювати всі кому заманеться. Тому, називаючи цю п'єсу твором К. Марло, ми робимо це умовно.

У статті слід визначити суспільний і літературний контекст та нові напрямки при дослідженні п'єси К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста», визначити суспільний і літературний контекст і нові напрямки при дослідженні твору, виявити та систематизувати проблемно-тематичне коло трагедії.

Часи правління королеви Єлизавети історики не даремно вважають продуктивними для розвитку Англії. Королева змогла досягти розумного компромісу в усіх сферах життя держави: був знайдений довгоочікуваний мир із папським двором, покращились умови життя людей, Англія поліпшила своє положення серед інших європейських країн, англійські колонії поповнювали казну, розвивалась освіта, книгодрукарство, відкривались університети, бібліотеки тощо. Саме в період правління королеви Єлизавети починає відроджуватися театр, а з ним і жанр трагедії. Чому саме трагедія? Чому саме у цей період?

Зазначимо, що в Англії не все було безхмарно та радісно у XVI ст., але певний добробут у країні все ж таки настав. Гостра необхідність боротися та відстоювати права на власне життя поступилась місцем освіті й театру. Розвиток англійських міст приніс із собою зростання верств населення заможних купців та ремісників, які вміли читати та писати, і могли дати освіту своїм дітям. Трупи бродячих акторів, які показували на площах великих міст нехитрі вистави, вже не могли задовольнити потреби та запити народу. Людям замало було сміятись над кумедними побутовими сценками та подружніми зрадами. Завдяки колоніям англійці почали розуміти, наскільки безмежним є світ. Жага до нових знань та звершень, бажання дізнатися історію своєї країни, самопізнання себе як особистості, призвели до появи перших професійних письменників-інтелектуалів. Одним із них був Крістофер Марло, твори якого як найточніше відповідали духу та потребам людей XVI ст. За своє досить коротке життя письменник написав сім п'єс. За

жанровою своєрідністю та проблематикою їх можна поділити на чотири групи:

До першої групи належить «Дідона цариця Карфагену» та «Геро і Леандр», в основі яких лежить міфологічний сюжет і активно використовуються античні ремінісценції.

«Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» і «Мальтійський єврей» становлять другу групу творів. Ці п'єси можна віднести за жанром до трагедії та об'єднати однією ідеєю: всебічне зображення людини доби Ренесансу.

До третьої групи належить лише один твір – «Тамерлан Великий» – драматизований епос.

«Едуард II» та «Паризька різанина» входять до останньої, четвертої, групи творів, що за жанром належать до драматизованої хроніки.

Зазначені твори логічні за своєї внутрішньою структурою, окрім «Трагічної історії життя та смерті доктора Фауста». Ця трагедія, як і попередні, складається з п'яти актів. На цьому вся логіка внутрішньої побудови закінчується. Зважаючи на те, що твори письменника й досі популярні в Англії та ставляться у театрах, цілком правильно припустити, що кількість сцен дописували й переписували багато письменників та режисерів, підлаштовуючи п'єсу до вимог публіки і влади.

Чотири акти із п'яти починаються і закінчуються виступом хору. Їх, ймовірно, можна віднести до пера Крістофера Марло. Хор полегшує сприйняття трагедії та виділяє головні події кожного акту.

Перед нами ще стоїть питання: чому письменник бере за основу сюжету саме німецьку легенду? Можна дати швидку відповідь: тому що вона була популярна в XVI ст. Але, як відомо, К. Марло ніколи не писав про те, що було популярним.

У XVI ст. у Німеччині відбувається одне наукове відкриття, яке допомагає і сьогодні пацієнту під час операцій мирно засинати, а не кричати від болю. Валерій Кордано (1515–1544) – лікар за освітою – отримав ефір зі спирту за допомогою сірчаної кислоти. Це відкриття, про яке досить скоро забули, було першим кроком до безболісних операцій та допомогло у 1729 році знову відкрити ефір у Лондоні. Здається, що цей аргумент більше підходить для пояснення причин, які спонукали письменника-інтелектуала звернутися до середньовічної німецької легенди.

І в наш час пересічному громадянину хірургія та медицина в цілому задається незрозумілою та містичною, а вмілих хірургів ми називаємо чарівниками. Що ж казати про людей доби Ренесансу, коли вони не дотримувались навіть елементарних правил гігієни. Все життя людина терпить біль: народжуючись, помираючи, народжуючи дітей, відстоюючи свою територію, заробляючи собі на хліб, тому сама думка про те, що болісні відчуття під час медичних операцій можуть зникнути, лякала не на жарт.

Оскільки релігія привчала терпіти біль та покійно зносити всі страждання, що випадають на долю людини, то позбавити болю міг тільки

Люцифер. Середньовічна легенда про доктора Фауста саме й розповідає про людські надможливості, які він отримав із рук князя Сходу.

За сюжетом, доктор Фауст, будучи ще студентом, врятував від епідемії ціле місто – неймовірний, навіть містичний випадок для доби Відродження.

Трагедію К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» певною мірою можна назвати автобіографічною тому, що доктор Фауст є літературним уособленням самого письменника: вони обидва передчувають ранню смерть, талановиті, політично активні, освічені, не байдужі щодо долі своєї країни та людей.

П'єса починається зі вступу хору, який коротко розповідає про Фауста: «Чи не простуючи рівниною Тразіменской, / Де з Марсом силою мірялися пунійців, / <...> На суд ваш Фауста долю представляємо, / <...> Він був народжений незнатними людьми / В німецькому містечку назвою Рода; / <...> Досяг успіху в пізнанні священного письма, / <...> перевершив чоловіків, що люблять пристрасно / Предмети богослов'я обговорювати. / <...> Плоди золоті знання поглинає / І марить некромантією проклятою; / Вище раю магію підніс; / Вона йому миліше за все на світі...» [6, с. 1–2] (*тут і далі переклад В. В. Георгієвської*).

Фауст поводить себе як надстворіння, якому все дозволено. Він не визнає законів суспільстві та вважає людей, які їм сліднують, рабами й дурнями: «...І основні закони <...> наука, / Гідна найманців мерзенних, / Що століття вивчають мертве лушпиння. / Огидний рабський дух цієї науки! / Відкинувши все, переходимо до богослов'я. / Ось Біблія, – досліджуй її Фауст» [6, с. 3].

За допомогою магії Фауст прагне здобути всесвітню владу: «Так будь що буде! Геть, богослов'я! / <...> Божественна мудрість магів / Для Фауста найбажаніша!.. / <...> Царі та королі керують / Лише у межах країни своєї; / <...> Той, хто магом став, / Має владу у всьому світі <...> / <...> Намагаючись божественну отримати владу» [6, с. 3].

Так звані друзі Фауста Вальдес та Корнелій навчають його магії: «Хутчіш йди до безлюдного лісу, / Візьми із собою Бекона твори, / Псалтир, Євангеліє, праці Альбана, <...> / <...> Коли ж він всі ритуали осягне, / Нехай сам своє вміння випробує» [6, с. 3]. Виконавши всі магичні ритуали в лісі, Фауст викликає Мефістофеля та через нього просить у князя Сходу (диявола) надможливостей: «Все виконає Фауст. Він упевнений, / Що не має іншого господаря, окрім Вельзевула; / Йому віднині відданий Фауст / І не боїться слова “осуд” / У Елізіум він перетворює пекло» [6, с. 9].

З першої хвилини спілкування Фауст проявляє себе як допитливий співрозмовник, він не може просто прийняти те, що перед ним у безлюдному лісі з'явився Мефістофель. Йому важливо дізнатися все й одразу. Мефістофель, розуміючи цінність душі Фауста, терпляче пояснює йому все. Перше, що цікавило Фауста, це як Мефістофель почав служити князю Сходу: «Ми ті, що впали разом із Люцифером, / На Господа повстали ми із Люцифером / Та осуд терпимо із Люцифером» [6, с. 9].

Християнську істину К. Марло нівелює тим, що звучить вона із вуст Мефістофеля. Фауст дивується тому, що Мефістофель може перебувати на землі поза межами пекла він відповідає: «О ні, пекло тут (на землі), і завжди у пеклі» [6, с. 9].

У трагедії є добрий та злий янголи. Їх реплік у тексті небагато, і янголи з'являються тоді, коли в душі Фауста починає боротися добро зі злом. Їх заклики не впливають на рішення Фауста та є відгомонам його душі.

Після розмови із Мефістофелем Фауст мріє про свої нові надможливості: «Якщо б я мав стільки душ, як у небі зірок, / Їх всі б за Мефістофеля віддав би! / Він дасть мені владу; царем великим стану...» [6, с. 10].

Люцифер дає Фаусту владу, але тільки через Мефістофеля, який може творити дива, а Фауст лише віддає накази. З моменту підписання договору з князем Сходу все життя доктора перетворюється на ілюзію. Коли він хоче одружитися і хоча б останні роки свого короткого життя прожити з коханою дружиною в мирі та спокої, Мефістофель відволікає його від «правильних» думок куртизанками. Досить швидко Фауст розуміє, що скоїв жахливу помилку та приречений на смерть, але його душу не покидає надія на спасіння: «Тепер, о друже мій Фаусте, / Ти засуджений, і немає тобі спасіння! / До чого мені роздумувати про небеса? / <...> Зневірся в вірі, Вельзевулу вір. / Назад ані кроку, Фаусте! Будь рішучим! <...> / Покинь магію і до Бога повернись <...> / Ти служиш своїм забаганкам, як Богу...» [6, с. 13].

Кожного разу, коли Фауст сумнівається у своєму виборі, тієї ж самої миті з'являється Мефістофель та відволікає його від сумних думок. Одного разу з'являється сам Люцифер та розважає Фауста сімома смертними гріхами – Гордістю, Жадібністю, Люттю, Заздрістю, Обжерливістю, Лінню, Розпустою. Кожен гріх з'являється перед Фаустом та розповідає про себе у досить незвичній формі: «Жадібність: “Я – Жадібність, народилась я від старого скнари у старій шкіряній калитці, і мені так хотілося, щоб цей дім з усіма його мешканцями перетворився у золото, – і я б сховала вас до скрині! О, моє кохане золото!”» [6, с. 23].

Незадовго перед смертю до Фауста приходять Старець, який до останнього намагається врятувати його душу: «Стій, Фаусте, стій! Сповільни крок божевільний! / Над головою твоєю, я бачу, янгол / Шарить, здіймаючи чашу благодаті, / Ладен він її на тебе вилити. / Біжи від відчаю, благай пощади!» [6, с. 41]. Фауста розлючує та засмучує розмова із Старцем, тому він наказує Мефістофелю зробити щось із ним. Але сили зла нічого не можуть зробити з істинно віруючою людиною: «Мефістофель: «Я не можу торкнутися його душі, – / Він впевнений у вірі...» [6, с. 41].

Фауст підписав із князем Сходу договір на безмежну владу строком на 24 роки, які промайнули як один день. І Люцифер чекає півночі, щоб забрати довгоочікувану душу. В останні роки свого життя Фауст так і не приймає жодної сторони – добра чи зла. Він до останнього вагається та поводить себе як божевільний: «Злочини Фауста ніколи не будуть пробачені. Змій,

спокусивший Єву, може врятуватися, але не Фауст... Фауст буде вічно горіти у пеклі! <...> До Бога! <...> О господи, сльози навертаються на очі, але диявол сушить їх. Нехай замість сліз полетиться кров, нехай мене покине життя і душа моя» [6, с. 43].

Отже, трагедія К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» певною мірою є реакцією письменника на відкриття в медицині у XVI ст., бажанням віддати все заради ілюзорного володіння світом, знехтувати людським щастям за приманливу можливість зрозуміти всі процеси, які відбуваються навколо нас. Цей твір є не просто переписаною і трішки оновленою середньовічною легендою про доктора-чорнокнижника. Боротьба людини з собою та пізнання навколишнього світу з його безмежними можливостями – ось головна ідея трагедії. Фауста спокушають його так звані друзі магією та її нібито безмежними можливостями. Та після підписання договору і Люцифером доктор Фауст є лише маріонеткою у руках князя Сходу. Все, що він робить, все, чого бажає, – це лише ілюзія і порожнеча. Надможливостями він може користуватися лише через Мефістофеля, без якого він звичайна людина, що сильно заплуталась і не може віднайти життєву рівновагу. Кохання, яке могло б відновити сили Фауста, втрачене. Зустріч зі Старцем перед самою смертю є останньою можливістю врятувати свою душу, якою Фауст знехтував. Він втрачає шанс врятуватися та із страхом чекає на смерть. У своєму творі К. Марло дає власне тлумачення життю після смерті та самої смерті. Письменник зображує смерть грішника (Фауста), який так і не став на праведний шлях, не прийшов до Бога.

Ніби передчуваючи свою смерть, письменник задовго до неї створює твір, у якому розкриває потаємні сумніви та біль власної душі. Вагання Фауста, його невпевненість у вірності своїх рішень та передчасна смерть – все це відбувалось і в житті К. Марло. «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» – це сповідь людини доби Відродження, яка вагається, приймаючи рішення, прагне кохати, знайти рецепт світового щастя та влади, і відкрита до всього нового. Ілюзорні надможливості дають лише ефемерність влади, яка зникає із подувом вітру.

Бібліографічні посилання

1. Алексеев М. П. Английская литература: очерки и исслед. / М. П. Алексеев. – Ленинград: Наука, 1991. – 460 с.
2. Галич О. Теорія літератури: [Підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К. : Либідь, 2008. – 488с.
3. Літературознача енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]. Т. 1. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608с.
4. Літературознача енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]. Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624с.
5. Марло К. Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста: [Электронный ресурс] / Кристофер Марло. – Режим доступа: <http://adelanta.info/library/poetry/541.html>

6. Marlowe C. The tragicall history of life and death of doctor Faustus: [Электронный ресурс] / Christopher Marlowe. – Режим доступа: <http://adelanta.info/library/poetry/547.html?lan=for>
 7. Парфенов А. Т. Кристофер Марло / Парфенов Александр Тихонович. – М.: Художественная литература, 1964. – 221 с.
 8. Парфенов А. Т. К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения. Т. 41, № 5 / А. Т. Парфенов. – М.: Изд-во АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982. – С. 442–453.
 9. Baker G. P. Dramatic technique in Marlowe, 1913.
 10. Gordon W. British Theatre / W. Gordon. – London : Continuum, 2003. – 305p.
 11. Hopkins L. Drama and the succession to the crown 1561-1633 / Lisa Hopkins. – Portland: Ashgate Publishing Co., 2011. – 178 p.
 12. Lewis J. G. Marlowe's Life, Canterbury, 1891.
- Надійшла до редколегії 31.01.2013 р.*

УДК 811.58(063)+821.58.09(063)

А. В. Калашникова

Днепропетровск

РЯБИНОВЫЕ БУСЫ И ГРАНЕНАЯ ЯШМА: ПОЭЗИЯ ЛИ ЦИНЧЖАО В РУССКОМ ПРОЧТЕНИИ

Розглядаються форми реценції лірики китайської поетеси епохи Сун Лі Цінчжао у творчості Тетяни Ребрової: переклад, діалог-співроздуми, споріднений поетичний словник тем, образів, метафор, обумовлений не так прямими контактами, скільки типологією погляду на світ.

Ключові слова: ліричний діалог, реценція, вплив, переклад, гендер.

Рассматриваются формы реценции лирики китайской поэтессы эпохи Сун Ли Цинчжао в творчестве Татьяны Ребровой: перевод, диалог-созерцание, родственный поэтический словарь тем, образов, метафор, обусловленный не столько прямыми контактами, сколько типологией взгляда на мир.

Ключевые слова: лирический диалог, реценция, влияние, перевод, гендер.

The article deals with the forms of the reception of the lyrics of the Sung epoch Chinese poet Li Qingzhao in Tatiana Rebrova oeuvre: translation, dialogue-comeditation, congenerous poetic vocabulary of the themes, images, and metaphors, caused not by direct contact as by the typology of the world view.

Keywords: lyrical dialogue, reception, influence, translation, gender.

Сложно говорить о каком-то однозначно прямом влиянии поэзии Ли Цинчжао на русскую поэзию. Если касаться проблемы литературных связей, то прямые контакты окажутся не столь частыми. Возможно, время «открытия» китайской поэтессы в России еще не пришло. Однако симптоматично, что две самые удивительные и яркие поэтессы XX века: Ольга Седакова и Татьяна Реброва, номинированная в мае этого года на премию «Народный поэт», прикоснулись к творчеству Ли Цинчжао и как бы подхватили ее песнь о мире, полном поэзии, печали, любви, горя и силы.

Татьяна Реброва – одна из смогистов, тех молодых поэтов, которые объединились в литературную группу СМОГ (Самое Молодое Общество Гениев у которых были Смелость, Мысль, Образ, Глубина) в январе 1965 года и открыто декларировали свой творческий девиз «Сжатый Миг Отражённый Гиперболой», оппозиционный тогдашней официальной поэзии соцреализма, пришла к поэзии «китайской Сафо», как называют Ли Цинчжао, только на третьем этапе своего творчества. Позади были бурные юные годы и участие в СМОГ, гонения со стороны властей и бегство из столицы. Уже испробованной была и поэтическая слава, пришедшая к Татьяне Ребровой в одночасье в мае 1980 г. после публикации статьи Владимира Солоухина «Рябиновые бусы» в «Литературной газете», бывшей в те годы абсолютным авторитетом в литературном мире. Позади были и годы забвения и вынужденного молчания. Наступил период «открытия» мировой поэзии, когда Татьяна Реброва обратилась к художественным переводам, когда у русской поэтессы возникло право передать по-своему чужие стихи. Лирика Татьяны Ребровой отражает своеобразные формы рецепции китайской средневековой поэзии. Переводы из Ли Цинчжао включены в серию поэтических диалогов Ребровой с любимыми поэтами и писателями разных веков и народов «Да кого же я люблю?». Реброва утверждает идею вселенского родства Творцов, отражающихся друг в друге «сквозь время»:

СКВОЗЬ ВРЕМЯ

По смертям, как по камушкам, я
 Перейду через время. И вам позвоню поздней ночью.
 Вы со мной незнакомы?! Но эта косынка моя
 Среди ваших бумаг, и слезинка моя
 На ладонях у вас, и...
 Опять, как по камушкам,
 по многоточью [4].

В ребровском пантеоне «родных» творцов оказываются Александр Проханов, Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг, Игорь Северянин, Александр Блок, Александр Пушкин, Анна Ахматова, Ли Цинчжао, Иннокентий Анненский, Сергей Марков, Осип Мандельштам, Николай Заболоцкий, Вильям Шекспир, Павел Васильев, Федор Достоевский. С ними Татьяна Реброва вступает в диалоги-созамышления, диалоги-отклики.

В поэтическом цикле Татьяны Ребровой темами диалогов со средневековой китайской поэтессой Ли Цинчжао становятся полнолуние и милосердие. В этих поэтических созамышлениях ощущается близость-разность двух женских взглядов:

ПОЛНОЛУНИЕ

*Лежу на кровати, на луну гляжу
 Сквозь шёлковую сетку на окне.*

Ли Цин Чжао (мелодия Таньпо хуаньсиша в переводе
 М. Басманова)

Сколько же людей высокую луну
 Видели в окне
 и на полу
 Озеро голу-
 боватое!
 Мучает же не меня одну
 Сердце виноватое,
 Брошенное в озеро,
 залятое
 Сколькими бессонницами без
 Глаз, что не хотят, и всё тут, сниться?
 У меня и вечности в обрез,
 Если перед ним начну виниться.

МИЛОСЕРДИЕ

*Сколько мной пережито!.. О том
 С ветром я поделюсь.*

Ли Цин Чжао (Мелодия «Лиңцзянянь» в переводе Басманова)

Ветра в поле ищи,
 Ветра в поле.
 Это, значит, меня —
 Я на воле.
 Но у Бога обителей много.
 Ветра в поле ищи,
 Ветра в поле. —
 Это, значит, его и тебя.
 Ты и он с ветра спросите строго.
 Только жён ваших шёлк золотой теребя,
 Ветер где? умолчит от него и тебя
 То, что я-то одета убого.
 Ну а мне прошумит, что не зря
 Незабудкой цветёт на подоле.
 Ветра в поле ищи,
 Ветра в поле [4].

Но, как утверждает сама Татьяна Реброва, «Всё в мире этом лишь... реминисценции». Они приходят из общего для всех Поэтов космического пульса планеты, обнаруживая кровное родство никогда не знавших друг друга творцов, исполняющих одну мелодию на два голоса:

У любого племени и нации
 Общий дух космической сенсации —
 Будда ли, Христос или Аллах.
 У созвездий и планет вибрации,
 Общие для всех...[5]

Перевод и диалог-соразмышление не исчерпывают форм рецепции лирики Ли Цинчжао в творчестве Татьяны Ребровой. Отражая общие «планет

вибрации», русская и китайская поэтесса создают некий общий поэтический словарь тем, образов, метафор, обусловленный не столько прямыми контактами, сколько типологией взгляда на мир. Поэзия Ли Цинчжао, такая пронзительно женская, оказалась удивительно созвучна и личной судьбе Ребровой, и ее поэтике.

Драматическая история любви Татьяны Ребровой к мужу Юрию Гуминскому, ушедшему достаточно скоро после начала их совместной жизни, в чем-то напоминает судьбу Ли Цинчжао, потерявшей своего любимого мужа Чжао Минчена совсем молодой и всю жизнь тосковавшей в разлуке с возлюбленным. Подобно китайской поэтессе, Татьяна Реброва испытывала чувство восхищения творчеством своего супруга и после его смерти так же, как Ли Цинчжао, издавшая труд своего супруга «Дзиншилу» – «Каталог надписей на камне та костях», исполнила важнейший для нее самой долг памяти – издала на свои деньги книгу стихов Ю. Гуминского «Бакены лета».

Именно совпадение судеб предопределило совпадение тем и мотивов творчества двух женщин-поэтов. Это тема одиночества, равно важная и для удачливой, на первый взгляд, Татьяны Ребровой, испытавшей сладкий вкус славы, знавшей немало влюбленных в нее мужчин, но искренне любившей только двух, и для Ли Цинчжао, стойкой в своей единственной всепоглощающей любви к мужу, столь рано утраченной.

...Где же тот, кто лишил меня сна?
Поросло все высокой травой,
И дорога ему домой
В гуще зелени не видна.
(на мелодию «Дяньцзянчунь»)[3]

Тема ранней утраты любимого прочно связывает лирику китайской и русской поэтесс, определяя особую лирическую тональность в изображении личной драмы. Подобно лирической героине Ли Цинчжао, не верящей в то, что весна может прийти на Шуанси, если любимого уже нет, Татьяна Реброва передает чувство вселенского одиночества своей героини, оставшейся по ту сторону мира после смерти любимого:

...И скажут: ведь был у Творца
Чудный замысел.
Что за прекрасная чтица!
Как же я одинока. Я изнемогла!
Меж землёю и небом граница
Не по жизни моей пролегла [4].

Строки Ребровой будто бы вторят стихотворению «Ву Лин Чхунь» Ли Цинчжао:

«...物是人非事事休,
欲语泪先流...» [9]

(«Все остается, а люди уходят,
Пытаюсь говорить, но слезы льются прежде» – перевод наш – А. К.)

В одном из самых лиричных стихотворений Ли Цинчжао «一剪梅» читаем следующие строки:

轻 解 罗 裳,

独 上 兰 舟 [10]

(«Легко развеивая печаль,

Я плыву в орхидейном челне» – перевод наш – А. К.)

В едином поэтическом ряду у Ли Цинчжао оказываются «плетень» и «восточное вино», поэтический час заката и халат, хранящий запах цветов:

Припомнилось мне: в тихий час заката
Мы за плетнем восточным
Пьем вино...
Еще поныне в рукавах халата
Таится запах сорванных когда-то
Цветов, которых нет уже давно [3]

Блеск воды и горы синева
По душе мне в осенние дни.
Чтобы их описать,
Где найду я слова?
Как отрадны для взора они! [3]

Соразмерность быта и бытия, столь часто организующая образность китайской поэтессы, оказывается соприродной Т. Ребровой, в стихах которой еще до знакомства с лирикой Ли Цинчжао звучат почти реминисцентные строки:

Как хорошо,
когда вокруг дожди,
И сумрачно, и в полдень свет включаю.
Как хорошо
с надеждою среди
Утрат
испить жасминового чаю [5].

Эмоционально близки Ребровой и образы первостихий, которые так характерны для лирики Ли Цинчжао. И самым любимым и близким оказывается образ ветра, который у китайской поэтессы приносит весть о конце весны (а значит, любви):

С веток осыпав цветы
Из лепестков за окном
Алый сугроб намело.
Знаю, как только начнут
Бегонии дружно цвести,
Значит, расстаться с весной
Грустное время пришло [3].

Ветер становится вестником осени-тоски:

三杯两盏淡酒，
怎敌他晚来风急! [11]

(«После короткого тепла вновь стало холодно,
Труднее всего отдохнуть.

И смогут вина две чаши помочь противостоять ветру, что нападает
вечером так спешно?» – перевод наш – А.К.)

Ветер – родная стихия, связь с которой ощущают обе поэтессы, то доверяясь неукротимой силе:

Сколько мной пережито!.. О том
С ветром я поделюсь...
(на мелодию Линьцзяньсянь) [3],
то противопоставляя ей себя:
И примириться мне с ветром,
Видно, не суждено [3],
то просто растворяясь в ней:
Ветра в поле ищи,
Ветра в поле.
Это значит, меня –
Я на воле... [4]

Все критики, начиная с Владимира Солоухина, испытывавшего особые чувства по отношению не только к поэзии, но и к самой Татьяне Ребровой, подчеркивают гендерную окраску лирики русской поэтессы, называя ее поэзию «чувственной, откровенно женской, в чем-то плотской» [1]. Это обнаженное, телесное чувственное восприятие мира, которое, по мнению Элен Сиксу, является маркером «женского письма» [8] (ссылка на мою статью о Барберри), безусловно, сближает лирику средневековой китайской и современной русской поэтессы. Прочное «духовное единение с миром», которое так удивило В. Солоухина в первом поэтическом сборнике Т. Ребровой, сродни растворенности в мире чувственном, определяющей тональность, главные мотивы поэзии и образность обеих поэтесс.

Блеск воды и горы синева
По душе мне в осенние дни.
Чтобы их описать,
Где найду я слова?
Как отрадны для взора они!

Желтый лотоса лист и плоды –
Здесь и там, за песчаной косой.
И на ряске
Прозрачные капли воды,
И трава под жемчужной росой.

А на отмели цапля стоит,
Отвернулась сердито она.

На меня она, видно,
Обиду таит,
Что так рано уйти я должна [3].

Примитивная экспрессия

Наверное, завтра уже затомятся
Листвой и цветами леса.
В тени подорожника будет смеркаться
Чуть розовый след колеса.
Чтоб самые нежные грёзы не слабли,
Мне тычет в глаза Шар Земной
Перо журавля,
что оставили грабли
Под дождиком стыть и луной [5].

Припадаю к тропинке,
Словно в смуглый пробор
Я целую причёсанное по старинке
Золочёное поле в низинке
С озерцом, что потупило взор [5].

Удивительным, но вполне объяснимым в свете малой известности у нас поэзии Ли Цинчжао, является тот факт, что Владимир Бондаренко полагает, будто Ли Цинчжао – это китайский поэт. От критика, как это ни странно, ускользает именно гендерная переключка двух поэтических дискурсов, абсолютно женских. О гнederной доминанте стихов Ребровой писал еще В. Солоухин: «...На первое место по силе выраженности я в поэзии Татьяны Ребровой поставил бы то, что можно назвать женским началом, но с самой большой и светлой буквы» [7].

«Женское» определяет и одну из ведущих тем творчества обеих поэтесс: любовь.

常记溪亭日暮，

沉醉不知归路。 [12]

Вижу снова простор голубой,
Над беседкою тихий закат.
Мы совсем захмелели с тобой,
Мы забыли дорогу назад [3].

А вот стихотворение Татьяны Ребровой, в нескольких строчках которого передано любовное чувство:

В синем небе
Виноградная лоза —
Это мы с тобой и врозь глаза в глаза! [6]

Сама Реброва полушутя говорит об этой своей любовной доминанте:

«Душечка» я.
Не могу не любить. Не могу не быть любимой» [2].
Любовница во славе и подруга
В бесчестии, горчайшая из жён,

Оправданная,

выбегу из тыла
Бессмертья! Рая! раз и навсегда
И брошусь там,
где вырыта могила,
Меж ним и залпом Божьего Суда [4].

Рецепция лирики Ли Цинчжао в творчестве Татьяны Ребровой проявляется и в прямых контактах (переводах), и в более глубинном духовном созвучии судеб, мировидения и лир обеих поэтов-женщин. Вовсе снимая проблему влияния, Владимир Бондаренко утверждает, что: «надо говорить скорее о влиянии жизненной судьбы, о трагической женской доле, а не о творческом воздействии» [1]. В созданном Ребровой «театре женских образов» Ли Цинчжао, поэту близкому по доле, отведена особая роль.

Библиографические ссылки

1. Бондаренко В. Колдунья с евангельскими стихами [Электронный ресурс]/ В. Бондаренко // День литературы. – 2006. – №11. – Режим доступа: snegirev.ucoz.ru/index/vladimir_bondarenko_koldunja_s.../0-1066.
2. Дардыкина Н. Нежный стыд любви [Электронный ресурс]/ Наталья Дардыкина // Московский комсомолец. – 2001. – 2 июля. – Режим доступа: http://snegirev.ucoz.ru/index/tatjana_rebrova/0-1062.
3. Ли Цин Чжао. Строфы из граненой яшмы [Электронный ресурс] / Вступ. ст. и прим. М. Басманова. Пер. с кит. Михаила Басманова / Ли Цинн Чжао. – М.: Худ. лит., 1974. – 106 с.. – Режим доступа: <http://www.vekperevoda.com/1900/basmanov.htm>
4. Реброва Т. Да кого же я люблю? [Электронный ресурс] / Т. Реброва // Завтра. № 9(73) . – 20. 09. 2002.. – Режим доступа: <http://zavtra.ru/denlit/073/52.html>
5. Реброва Т. Жемчуг детских гребенок. Стихи / Т. Реброва [Электронный ресурс] // Знамя. – 2001. – №12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/12/rebrova.html>
6. Реброва Т. Ход времени, он обратим [Электронный ресурс] / Т. Реброва // Дружба народов. – 2002. – №12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/12/rebrova.html>
7. Солоухин В. Рябиновые бусы / В. Солоухин // Литературная газета. – 1980. – №14. – С. 6.
8. Cixous Helene. The Laugh of the Medusa/ Н. Cixous // *Signs* 1 (summer, 1976). – PP. 875–899.
9. 李清照 武陵春 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chinapoesy.com/SongCi_liqingzhao.
10. 李清照 一剪梅 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chinapoesy.com/SongCi_liqingzhao
11. 李清照 声声慢 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chinapoesy.com/SongCi_liqingzhao
12. 李清照 如梦令 http://www.chinapoesy.com/SongCi_liqingzhao

Надійшла до редколегії 28.01.2013 р.

О. А. Кирпа
Днепропетровск

КРУГ ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ ДНУ

Досліджуються читацькі переваги українських студентів. Розглядаються особливості їх учбового та дозвільного читання.

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

Исследуются читательские предпочтения украинских студентов. Рассматриваются особенности их учебного и досугового чтения.

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

Reader's preferences of the Ukrainian students are investigated. Features of their educational and leisure reading are considered.

Key words: the book audience, the qualified reader, leisure reading, reader's independence.

Чтение высоко оценивается в индустриальных и постиндустриальных обществах. Многие отечественные исследователи относят состояние чтения к общенациональным проблемам, от решения которого зависит будущее нации.

Рассматривая чтение в системе профессионального образования, внимание обращают прежде всего на то, что чтение – один из способов формирования информационной культуры специалиста. В период получения высшего образования люди читают наиболее интенсивно, а курсы быстрого чтения оканчивают, как правило, студенты. Однако скорость чтения не обеспечивает эффективность усвоения прочитанного материала. Чтение учебной литературы определяется как «особый, сложный процесс, включающий повторение отдельных фрагментов, обдумывание и запоминание содержания» [3, с. 13]. Учитывая то, что студенты читают не только учебную (специально подготовленную литературу), но и справочные, научные, научно-популярные книги (не ориентированные на учебный процесс), вопрос эффективности чтения приобретает особенно важное значение. Этот аспект проблемы чтения учебной литературы разрабатывается преимущественно психологами, педагогами, филологами.

Если рассматривать чтение в досуговой сфере, то закономерно встает вопрос о том, кого считать читателем. В научном сообществе по этому поводу периодически возникают споры [1, с. 75]. Речь идет как о количественных (регулярность, продолжительность чтения), так и качественных (чтение книг, чтение газет, этикеток, рабочих инструкций, расписания автобуса и проч.) критериях. В разных странах различаются даже критерии регулярности: в Австрии к категории постоянных читателей относят тех, кто прочитывает ежемесячно хотя бы по одной книге; во Франции в эту категорию включают 42% населения, т. е. тех, кто ежегодно

прочитывает хотя бы одну книгу. Английские социологи не относят к числу читателей тех, кто это делает в профессиональных целях, а филологи часто спорят о том, считать ли читателями тех, кто не читает ничего, кроме газет. Отечественные исследователи не считают возможным сводить понятие «читатель» к понятию «читатель художественной литературы».

В настоящее время предлагается более строгое определение читателя (не по одному критерию), но, подчеркнем, именно читателя книг: «...собственно книжную аудиторию корректнее конструировать на основе нескольких характеристик: ...это те, кто постоянно читает книги, те, для которых чтение является частью образа жизни, кто пользуется библиотеками, кто имеет дома свою, пусть небольшую библиотеку и покупает хотя бы сколько-то книг в год» [4, с. 19]. По нашему мнению, не обязательно соответствовать всем выделенным критериям, отсутствие 1-2-х из приведенного перечня не мешает отнести того или иного человека к группе читателей. В этом определении есть важная составляющая для нашего исследования: если чтение становится частью образа жизни, то оно, скорее всего, входит в разряд социальных практик конкретного индивида.

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

Чтение как разновидность досуга предполагает выделение различных групп среди читателей книг, гораздо большее, чем чтение как технология обучения, получения высшего образования. Основаниями для классификаций чаще всего служат такие показатели, как регулярность чтения, читательские предпочтения. Собственно говоря, выбор тех или иных оснований для классификаций определяется социокультурными условиями общественного развития.

Читателей соотносят с различными группами по видам литературы (авангардная, классическая, массовая), уделяя особое внимание читателям массовой литературы. Эти читатели зачастую «не обладают никакой эстетической подготовкой, они не заняты искусствоведческой рефлексией, не ориентированы при чтении на критерии художественного совершенства и образ гениального автора-демиурга» [2, с. 48].

Студенческая молодежь представляет собой особую категорию, она пополняет интеллектуальную элиту общества.

Целью нашего исследования является анализ читательских предпочтений студентов, определение особенностей их учебного и досугового чтения.

В социологическом опросе приняли участие 882 студента ДНУ 1–6-х курсов, из них 626 – студенты гуманитарной специализации, 210 – технической, 46 – естественнонаучной.

Таблица 1

Распределение по курсам обучения и возрасту (в %)

Курс	Возраст	Количество студентов	% от числа опрошенных
Первый	до 18 лет	46	5,22
Второй	18-19 лет	174	19,73
Третий	19-20 лет	332	37,7
Четвертый	20-21 год	234	26,53
Пятый	старше 21 года	95	10,8

На вопрос, как они оценивают свою потребность в чтении художественной литературы, 324 студента ответили, что чтение литературы для них насущная жизненная потребность; 444 – время от времени у них возникает желание почитать; 114 – не испытывают потребности в чтении художественной литературы.

Сравнивая в отдельных анкетах ответы на этот вопрос с остальными, можно убедиться, что выбирающие 1-й вариант несколько преувеличивают свою потребность в чтении, любимой книгой, например, у нескольких респондентов оказывается «Гордость и предупреждение» или «Портрет Дориана Грея». Также, в отличие от более скромных опрошенных, те, кто якобы испытывают «насущную жизненную потребность в чтении», оставляют без ответа более сложные открытые вопросы. Результаты анкетирования свидетельствуют о том, что действительно, а не номинально и не по принуждению, студентами читаются в основном фантастика и фэнтези.

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

Таблица 2

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

Какой художественный жанр Вам наиболее интересен?	выбор студентом (не более 2-х жанров)	%
1 — детективный	268	20,32
2 — любовный	248	18,8
3 — исторический	106	8,04
4 — фантастический	226	17,13
5 — философский	174	13,19
6 — психологический	264	20,02
7 — приключенческий	10	0,76
8 — любовно-фантастический	1	0,08
9 — документальный	5	0,38
10 — фэнтези	15	1,14
11 — сатира	2	0,15

Результаты исследования показали, что детективы и психологическая проза поровну разделяют лидирующее место и представляют интерес для 40,34% читающих студентов. Романы о любви (18,8%) и фантастика (17,13%) занимают второе место в предпочтениях студенческой аудитории. На третьем месте оказалась философская (13,19%) литература. По другим жанрам показатели значительно ниже. Например, исторический роман пользуется спросом только у 8% анкетированных читателей. Кроме перечисленных жанров, на досуге студенты читают приключенческую, любовно-фантастическую, документальную литературу, а также фэнтези и сатиру. Их доля невелика и в совокупности составила чуть менее 3%.

Большинство студентов, принявших участие в нашем исследовании, в своих предпочтениях указали литературу 20-го века (33,77%), литература 19-го века составляет 21,78% читательского интереса, литература последних 2-х – 3-х десятилетий и новейшая литература набрали по 18%. Характерно, что большинство указавших литературу 18-го века предпочтительной, не вспомнили ни одного произведения или писателя.

Таблица 3

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

Литературу какого периода Вы предпочитаете?	выбор студентом не более 2-х жанров	%
1 — литературу 18-го века	52	5,72
2 — литературу 19-го века	198	21,78
3 — литературу 20-го века	307	33,77
4 — литературу последних 2-х – 3-х десятилетий	172	18,92
5 — новейшую литературу	165	18,15
6 — античная	3	0,33
7 — вся	11	1,21
8 — рубеж 19-20 вв.	1	0,11

Ответы на вопрос о любимой книге современных авторов содержат 170 наименований. На первой позиции произведения украинских писателей: проза Сергея Жадана, роман Ирены Карпы «Добро и зло», книга Марии Матиос «Солодка Даруся».

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

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

Современная отечественная и переводная проза среди любимых книг студентов представлена следующими названиями: О. Авраменко «Я, мой чёрт и...», Ф. Бегбедер «Любовь живет три года», Б. Вербер «Империя ангелов», Е. Гришковец «Рубашка», проза Д. Донцовой, А. Дуглас «Автостопом по галактике», Е. Кононенко «Жертва...», Э. Положий «Юр. Юр – ч, улюбленец жінок», М. Руденко «Світ сонця фаетон»,

Т. Соломатина «Психоз», П. Шумилова «Слово о драконе», П. Энтони «Ксанф» и другие.

Анализ результатов проведенных исследований позволяет сделать следующие выводы. Абсолютное большинство студентов украинских вузов имеют благоприятные условия для формирования и воспроизводства практик чтения и в образовательной, и в досуговой деятельности.

Специфика досугового чтения студентов заключается в разнообразии и устойчивости читательских предпочтений, что подтверждается нашими исследованиями. Литературно-художественные издания в своем жанровом многообразии являются лидером досугового чтения. Детективы и психологическая проза поровну разделяют лидирующее место и представляют интерес для 40,34% читающих студентов.

Учитывая приведенный выше факт, а также то, что каждый из опрошенных назвал в среднем два жанра, можно сделать вывод о том, что посредством практик досугового чтения воспроизводится преимущественно массовая культура.

Библиографические ссылки

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

Надійшла до редколегії 28.01.2013 р.

УДК 821.161.1-1 “18/19”

Ю. В. Котенко

Харьков

АРХЕТИП ПРОМЕТЕЯ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ МИНСКОГО

Досліджується еволюція образу Прометея в поезії М. М. Минського.

Ключові слова: міф, еволюція, сюжет, мотиви бунту, страждання, жертвовності.

Исследуется эволюция образа Прометея в поэзии Н. М. Минского.

ключевые слова: миф, эволюция, сюжет, мотивы бунта, страдания, жертвенности.

The article is devoted to the evolution of Prometheus image in Minskiy's poetry.

Key words: myth, evolution, plot, motifs of rebellion, pain, sacrifice.

Поэзия русского символизма имеет ряд характерных признаков, одним из которых является мифотворчество. Многие поэты-символисты обращались к разным мифологическим системам. Наиболее часто поэты Серебряного века обращались к сюжетам и образам античного и библейского комплексов мифов. Мифологические герои, титаны, боги приобретали в их

творчестве автобиографические черты. Кроме того, происходило переосмысление сюжетов с точки зрения авторского восприятия действительности, а также характерного для символистов стремления познать первоосновы бытия.

Образ Прометея в поэтическом наследии Н. Минского мало изучен в современном литературоведении. Отдельные замечания и наблюдения встречаются лишь в фундаментальном труде А. Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство» [1] и в диссертации Л. П. Щенниковой «Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен» [8]. Целью данной статьи является исследование эволюции образа Прометея в лирическом творчестве Николая Минского. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые проанализированы основные модификации образа Прометея в лирическом творчестве Минского.

Как и многие символисты, Н. Минский находился в напряженном поиске нового смысла жизни и ожидании перемен. Его духовные искания увенчались созданием получившего в свое время известность философско-религиозного трактата «При свете совести». В нем автор изложил свое видение системы мироустройства, представление о сущности и функциях управляющего этой системой абсолюта. Философское понимание действительности, названное «мэонизмом», поэт воплотил и в своем поэтическом творчестве. Н. Минский неоднократно обращался к мифологическим образам. Именно через образы Агасфера, Прометея и других героев античной культуры автор более детально и целостно раскрывает характерные для его собственного творчества мотивы жертвенности, странствия, бунта. Так, образ Агасфера как символа странника, обреченного на вечные скитания по земле, был воплощен в отдельном цикле стихотворений. Другой классический образ мировой культуры – Прометей, неутомимый борец за благо и свободу людей, бунтарь против несправедливости и в то же время личность, добровольно принесящая себя в жертву, тоже не был обойден вниманием Н. Минского. Примечательно, что большинство поэтов-символистов практически прошли мимо этого всемирно-значимого образа. Обращение к образу мифологического титана можно увидеть лишь в творчестве В. Брюсова («К олимпийцам») и Вяч. Иванова («Прометей»).

Н. Минский в течение всего своего творчества неоднократно обращался к этому образу. Так, одно из первых упоминаний мифологического титана мы находим в его раннем стихотворении «Прометей» (1879). В нем Прометей предстает претерпевающим невыносимые страдания в наказание за своеволие и бунт против олимпийских богов. Минский предлагает оригинальную трактовку известного сюжета.

В стихотворении «Гений и труд» (1885) поэт вновь обратился к мифу о Прометее. Отталкиваясь от традиционной трактовки известного мифологического образа, поэт изобразил титана как благодетеля

человечества, его покровителя и спасителя. Стихотворение построено на соотношении трех космических сил – олимпийских богов, титана Прометея и земных людей. Завязка действия включает обращенную к Зевсу мольбу людей о ниспослании им огня. Они сетуют на свою тяжкую жизнь, лишенную света и тепла: «От дождей все потухли огни, / В шалашах мерзнут дети... / Нет хлеба...» [3, с. 31].

Во второй строфе стихотворения предстает противоположный полюс космических сил. Минский рисует олимпийское пиршество в чертогах Зевса. С голодом и беспросветной жизнью людей контрастирует описание кубков, наполненных светлым нектаром, шум «речей сладкозвучных», которые заглушают «докучные» мольбы «пасынков неба».

Если следовать логике поэтической мысли Минского, становится понятно, что именно на Прометея возложена посредническая миссия между небом и землей. Мифологический герой, титан изображается не в ореоле славы могущественного борца с олимпийскими богами, а предстает старцем, готовым идти на любые жертвы во имя благополучия людей. Согласно легенде, именно Прометей не только дал людям огонь, но и научил их строить дома, заниматься ремеслами, дал знания. У Минского находим прямое отражение сюжета мифа, за исключением способа передачи огня людям. Титан не похищает огонь у Зевса, а добывает его, упорно трудясь, и обучает людей способу его получения: «между тем в отдаленной пещере трудясь, / Прометей замышлял роковое < ... > / Быстро старец о дерево дерево трёт, / Ноют руки его, по лицу льется пот» [3, с. 32]. Так с помощью реалистических деталей поэт подчеркивает сложность совершаемого Прометеем действия. «Иным огнем» становится не похищенная с небес стихия, а добытый трудом земной огонь. Его не способны погасить олимпийские боги, поскольку Прометей передает людям не случайную и недолговечную искру, а умение самостоятельно получать жизнетворное пламя.

Следуя каноническому античному сюжету, Н. Минский передает реакцию Зевса. Вынужденный прервать пир, верховный правитель решает наказать титана. Примечательно, что функция наказания у Минского возложена на Гермеса, а не на бога-кузнеца Гефеста, хотя известно, что Гермес был лишь вестником богов.

Раннее творчество Минского глубоко психологично, лирический герой часто предается рефлексии, однако образ Прометея-мученика раскрывается с помощью сухого отображения происходящих событий. Период страданий героя охарактеризован кратко. В двух строках описано все, что титан пережил за время пыток: «долго, в тяжких цепях Прометей изнывал, искупая свой грех благодетельный» [3, с. 33]. Прометей наказан за свое деяние, за своего рода развенчание культа Зевса. Но тяжелые муки титана, его страдания не проходят даром: теперь людям не нужно молить бога о ниспослании огня, они могут получить его, приложив собственные усилия.

Отступает от привычного мифологического сюжета Н. Минский и в описании освобождения Прометея. Согласно общеизвестной версии античного мифа, Прометея освобождает Геракл. В стихотворении Минского добытый титаном огонь сжигает Олимп, а оковы Прометея сокрушает благодарный человек. Момент передачи огня стал роковым для Зевса и переломным в истории человечества. Именно образ Прометея-труженика, цивилизатора находится в центре повествования в этом стихотворении. Добытый огонь разгорается, распространяется и несет пользу человеку, поэтому и жертва во имя труда, во благо человека благотворна: «будьте ж трижды вы благословенны < ... > / Труд, будящий огонь вдохновенный, / И огонь, разбуженный упорным трудом, / Слезы замысла, пот исполнения, / И заветная кровь искупленья» [3, с. 33].

Стихотворение «Гений и труд» было написано Минским в пору его увлечения народническими идеями, поэтому в нем концентрируются мотивы трудового подвига и бунта против несправедливого устройства мира. Для Минского важно было показать значение труда, просвещения, духовного сближения с простым человеком. Эти идеи, проповедуемые народниками, как нельзя более ярко были раскрыты именно в интерпретации мифа о Прометее, где перед читателем раскрывался традиционный образ-символ цивилизатора и культурного героя, пожертвовавшего собой во имя человека.

В более позднем стихотворении, «Счастье Прометея» (1887), Минский вновь обращается к излюбленному образу бунтаря и цивилизатора. Однако если в стихотворении «Гений и труд» более полно выстраивалась сюжетно-событийная линия развития известного мифа, то в «Счастье Прометея» внимание читателя фокусируется лишь на одном определенном его эпизоде. В центр повествования вынесены физические и духовные страдания героя уже после совершенного благодеяния. Повествование в стихотворении «Счастье Прометея» строится в третьем лице. Минский стремился воспроизвести обьективированную картину легендарных событий. Автор-повествователь выступает в произведении как свидетель происходящего. Именно этим объясняется его гневное, эмоционально окрашенное обращение к Зевсу, которое поставлено в сильную позицию начала стихотворения. В этом обращении повествователь обвиняет верховного олимпийца в жестоком и несправедливом наказании Прометея, «так пламенно любившего людей». Коварный замысел Зевса состоял не только в причинении нескончаемых физических мучений титану, но и в изощренном выборе места заточения Прометея:

Ты заковал его в край дикий и безлюдный <...>
К заоблачной скале, лицом на север льдистый
Ты приковал его, и запад золотистый
И рдеющий восток горами заслонил [3, с. 121].

Изоляция как способ наказания предполагала и лишение любых жизненных впечатлений. Для усиления картины мучений, автор использует контрастные описания окружающего мира. Так, мрачным картинам скал и развалин, где прикован титан, резко противопоставлены «запад золотистый»,

«румяные сумерки». Усиливают муки Прометея и его размышления о целесообразности своего поступка. Добровольно приняв муки во имя человека, титан все же сомневается в необходимости своей жертвы. Многие годы, не имея доступа к цивилизации, которую сам создал, Прометей задается вопросом, насколько полезным оказался его дар человечеству. Размышления титана воспроизводятся в форме несобственно-прямой речи: «О, если бы узнать, что муки не бесцельны, / Что их ценой купил он счастье людей...» [3, с. 123].

Пессимизму и обреченности героя противопоставлены красота и спокойствие Кавказа, где, по легенде, был закован Прометей. Далее по ходу развития сюжета яркий контраст состояния героя и природы смягчается и постепенно исчезает. Вечерняя прохлада и тишина отрезвляют измученный разум Прометея. Он смотрит на раскрывающуюся перед ним красоту природы как бы вновь, любясь необыкновенностью мироздания и забываясь в прекрасном пейзаже. В своем забытье герой вновь и вновь возвращается мыслями к прежним мечтам, переживает яркие моменты вдохновения и ощущения радости при виде своих творений. Именно память о прежних желаниях, любовь к человеку, сетования на собственную судьбу и надежда на прекращение мук помогает титану выжить, пережить следующий день и вновь вернуться в эти чудесные воспоминания. Такая готовность к жертве каждый день, год, столетие, преодоление телесных страданий, сила характера и духа вызывает не только сочувствие, но и безграничную благодарность. За такую жертву ради человека автор награждает персонажа временным утешением – забвеньем и сном: «Забвенье и покой. Безмолвная богиня / Заворожила мир – мир объемлет сон» [3, с. 123]. Несмотря на то, что момент забытья наступает только ночью, а утром все возвращается на свои места, герой все же находит утешение в красоте природы. Таким образом, поэт за спасением и помощью обращается к эстетической стороне жизни, к наиболее прекрасному из существующего на земле – к природе.

В этом стихотворении образ Прометея раскрывается более глубоко. Прометей Минского становится не просто персонажем легенды, который сделал доброе дело для людей и за это был наказан, но появляется герой, близкий человеку, со своими переживаниями, сомнениями и воспоминаниями. Внутренняя природа титана раскрывается через эстетическую красоту мира, и эта красота становится спасительной силой для мученика Прометея. В стихотворении «Счастье Прометея» образ Прометея-труженика отходит на второй план, уступая место Прометею-мученику. Для Минского, исповедовавшего в ранний период творчества народнические идеалы, наиболее важной представлялась бунтарская сторона действий Прометея. Она становится предметом изображения практически во всех произведениях, включающих образ мифологического титана. Не случайно в первом томе своего собрания сочинений стихотворение «Огни Прометея» поэт поместил в раздел «Гражданские песни». Оно имеет обобщающий

характер, поскольку Прометей предстает в нескольких ипостасях – как труженик, мудрец и бунтарь.

Стихотворение «Огни Прометея» – это один из ярких примеров эволюции поэтической мысли Минского. Оно состоит из трех частей, две из которых объединяет образ Прометея, в то время как героем третьей части становится «слабый сын земли, мечтатель и певец» [6, с. 116], в котором угадывается уже лирический герой лирики Минского. Тем самым поэт соотносит себя с великим титаном, указывая на сходство их судеб. Чтобы показать, насколько они близки духовно, автор намеренно изменяет легенду и наполняет миф о Прометее новым смыслом.

Повествование ведется от первого лица. В первой части стихотворения Прометей позиционирует себя как труженика, кузнеца. Эта функция в греческой мифологии, как известно, принадлежит другому богу – Гефесту, который по приказу Зевса приковывает Прометея к скале в наказание за его проступок. В стихотворении же Минского Прометей сам создает те оковы, в которые впоследствии и оказывается заключенным. Достав небесный огонь «для житнетворной цели» [6, с. 114], он сетует на то, что радость созидания уступила место рабскому труду «в корысть насилья и обмана». Всегда стойкий, свято верящий в благотворность своей жертвы Прометей, в трактовке Минского изменяет своим идеям, принципам и вере. Так, еще на раннем этапе творчества поэт создал образ титана, не видящего результата своего труда и испытывающего муки сомнений. В этом же стихотворении герой античных мифов уже абсолютно уверен в бесполезности жертвы и разочарован в людях, оказавшихся неспособными творчески использовать житнетворный дар огня: «тайну созиданья проглядели насильник-воин и обманщик-жрец» [6, с. 114]. Более того, он понимает, что люди не смогли правильно воспользоваться этим даром, хотя не винит их за это: «огонь небес меня неволил к созиданью, / В созданьях же моих мой приговор, мой рок» [6, с. 114].

Вторая часть стихотворения «Огни Прометея» представляет другой облик героя. На этот раз Прометей называет себя выдумщиком и мудрецом, хотя в тексте читателю предъявляется образ бунтаря. Даже физически лишенный свободы, он оказывается способным к борьбе: «Чем тяжелее цепь, тем мысль моя свободней» [6, с. 115]. На этот раз творца сменяет разрушитель, способный возратить мироздание к состоянию хаоса. Образ божественного огня уступает место демоническому: «Я вновь достал огонь, – не с неба, как творец, – / Но разрушительный огонь из преисподней» [6, с. 115]. Л. П. Щенникова в своей диссертации «Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен» отмечает: «Лексема “преисподняя” не кажется здесь случайной, она ассоциируется с христианским адом, и не относится к античному Тартару. И огонь, позаимствованный оттуда, не созидательный, служащий людскому благу, но разрушительный, способный уничтожить все царства Бога, – это “демонический” огонь» [8, с. 129]. Действительно, новый дар Прометея

абсолютно противоположен предыдущему и способен кардинальным образом изменить действительность: «что небом создано, проглотит хаос новый, / И вольный миг сотрет, что долгий труд чертил» [6, с. 115]. Хаос как первоначало, из которого создается новое бытие, новая жизнь и новое миропонимание, неоднократно упоминался в трактате Минского «При свете совести». Идея жертвенного саморазрушения Абсолюта во имя создания множества объектов мироздания лежит в основе легенды о всеедином божестве, определяющей содержание мезонистической системы Минского. Мысль о «зиждительном хаосе» Минского перекликается и с идеей Вяч. Иванова о расчлененном хаосе, который одновременно станет и единым космосом. Минский верит, что такой огонь может стать силой, тем хаосом, который окажется способным противостоять существующему миру, способным не только его изменить, но и создать новое бытие. Представление о том, что такой огонь «зажжет» души немногих, вновь возникает в сознании автора. Однако он снова убеждает, что даже единицы единомышленников способны совершить многое.

В третьей части стихотворения, в отличие от первых двух, имя Прометея не упоминается, а характеристика, данная субъекту сознания, переносит акцент на земной мир:

Я – слабый сын земли, мечтатель и певец.
Я – кроткий, любящий, искавший путь к святыне.
Но прах и тлен открыл в гробах людских сердец,
И вот устал мой дух – и я упал в пустыне [6, с. 115].

В последней из процитированных строк вновь актуализируется ветхозаветный контекст. Однако нам представляется, что такое смешение античных и библейских образов не противоречит стремлению Минского выразить собственное мироощущение. Его теория мезонизма имеет синтетический характер, который определяет и систему поэтических образов автора. Примечательно, например, что в стихотворении «Огни Прометея» мы находим и отголоски полемики с идеей всеединства, провозглашенной Владимиром Соловьевым. В стихотворении «Прометею» (1874) Вл. Соловьев порицает ошибочность восприятия мира как противостояния полярных сил – лжи и правды, блага и зла. Такое миропонимание он называет «ребяческим мнением» [7, с. 12]. Он бросает обвинение Прометею в непонимании истинной природы мира и выдвигает идею единого начала: «...Расплавлены оковы / Божественным огнем, / И утро вечное восходит к жизни новой / Во всех, и все в Одном» [7, с. 12]. Здесь во имя утверждения собственной философской мысли Вл. Соловьев далеко отходит от традиционного представления о миссии Прометея.

Соловьевская идея «блаженного примиренья» противоборствующих начал в едином чувстве всепоглощающей любви была чужда Минскому. В ранний период творчества он провозглашает спасительную миссию бунта и мщения. Демонический огонь, способный превратить в хаос стройную постройку мира, в руках человека становится оружием борьбы. В финальной части стихотворения «Огни Прометея» звучит гимн «пламени мщения».

«Огни Прометея», дарованные людям, становятся орудием преобразования мироздания. Так мучительный путь к преображению доходит до заданной точки. Великие боги повержены, разрушение существующей «древней лжи» начато.

Впоследствии идея Единого Бога, объединяющего в своем лоне все элементы мироздания, станет одной из центральных в философской системе Н. Минского. Такое мироощущение, перекликающаяся с идеями Вл. Соловьева, мысль о направленности всех человеческих путей к единому центру мироздания, наметит новые горизонты творчества Минского. В период поиска новых идеалов, переосмысления народнических идей образ Прометея приобретает новую окраску и новое назначение в его лирике. Поэт наделяет его символическим значением, перекликающимся с некоторыми мэоническими постулатами (жертвенность, бунт, страдания).

Миф о титане лежит в основе некоторых стихотворений нового периода творчества поэта, однако он зачастую не играет главной роли. Ярким примером такого использования прометеевского сюжета является стихотворение «Конец земной борьбы нам видеть не дано», вошедшее в сборник стихотворений 1896 года. В нем характеризуется другая фаза развития известного мифа, рисуются последствия деяния Прометея. Героями стихотворения Минского становятся не олимпийские боги, а земные люди, воспользовавшиеся благодатным даром титана. Стихотворение представляет собой монолог лирического героя, в котором он призывает имплицитного собеседника пойти путем Прометея, совершить такой же подвиг, не задумываясь о последствиях. При этом прометеев огонь мыслится как небесный дар, не только преображающий бытовую жизнь людей, но и наделяющий их способностью к творческому труду и божественному вдохновению. В такой трактовке люди мыслятся своего рода детьми Прометея, призванными «не погасить в душе небесного огня» [4, с. 117].

Таким образом, можно утверждать, что образ Прометея в поэтическом наследии Минского проходит определенные этапы своей эволюции. Поэт представляет его как в традиционном содержании, символизирующем цивилизатора, пожертвовавшего собой ради блага человека, так и в собственной интерпретации, наделенным мыслями и переживаниями, близкими человеку. Некоторые черты традиционного Прометея – способность к жертве, к добровольным страданиям и борьбе – развиваются Минским в соответствии с его системой мэонизма. Прометей Минского в этот период погружен во внутренние размышления и сомнения, его образ обретает психологическую глубину. Ощутимыми становятся соответствия с образом лирического героя. Подчеркиваются черты бунтаря и борца за преображение не только человеческой жизни, человеческого сознания, но и всего бытия. В образе Прометея нашли выражение основные идеи Минского, характерные для разных периодов его творчества.

Библиографические ссылки

1. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. / Алексей Федорович Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
2. Лосев А. Ф. Прометей / Алексей Федорович Лосев // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С.442–444.
3. Минский Н. М. Стихотворения / Николай Максимович Минский. – СПб.: типография В.С. Балашева, 1887. – 248 с.
4. Минский Н. М. Стихотворения / Николай Максимович Минский. – СПб., 1896. – 343 с.
5. Минский Н. М. Прометей / Николай Максимович Минский // Античность в русской поэзии (XVIII – начало XX в.) : антология/ сост. Л.В. Голодников; под общ. ред. А.И. Фомина, Ю.С. Довженко. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. – С.291–292.
6. Минский Н. М. Полное собрание стихотворений в четырех томах. –/ Николай Максимович Минский. – Т.1: Белые ночи [Изд. 4-е]. – СПб.: Издание М. В. Пирожкова, 1907.
7. Соловьев В. С. Прометею // Избранное / Владимир Сергеевич Соловьев. – СПб.: ТОО «Диамант», 1998. – С.12.
8. Щенникова Л. П. Русская поэзия 1880-х – 1890-х годов как культурно-исторический феномен: дисс. ... докт. филол. наук: спец. 10.01.02 – «русская литература» / Людмила Павловна Щенникова. – Екатеринбург, 2003. – 521 с.

Надійшла до редколегії 25.01.2013 р.

УДК 821. 161. 1 – 1. 09 + 929 (Иванов : Тютчев)

Ю. В. Кошеливская

Луганск

«А МЫ – ЛЕОНТЬЕВА И ТЮТЧЕВА СУМБУРНЫЕ УЧЕНИКИ»: ТРАДИЦИИ Ф. И. ТЮТЧЕВА В ПОЭЗИИ Г. В. ИВАНОВА

Розглядається питання про поетичні традиції Ф. Тютчева у творчому доробку Г. Іванова.

Ключові слова: ремінісценція, переклик, образ, мотив, цитата, ліричний герой.

Рассматривается вопрос о поэтических традициях Ф. Тютчева в творческом наследии Г. Иванова.

Ключевые слова: реминисценция, перекличка, образ, мотив, цитата, лирический герой.

The article is devoted to the question of poetic traditions of F. Tiutchev in G. Ivanov's creative heritage.

Key words: image, motive, reminiscence, citation, lyric hero.

Творчество Г. Иванова еще при жизни самого поэта вызывало разногласия и противоречия, критика называла его «то королевичем русской поэзии, то эпигоном. Он ходил в “проклятых поэтах” и числился первым поэтом эмиграции. О нем писали язвительно и захваливали, но чаще всего он оставался непрочитанным или прочитанным неадекватно» [3, с. 5]. Сегодня

исследование творческого наследия Г. Иванова представляет особый интерес для современного литературоведения. К творчеству Иванова обращались В. Крейд, А. Арьев, Е. Витковский и многие другие, однако творческие параллели поэзии Иванова с литературой XIX века изучены недостаточно, не выяснены многие аспекты этого вопроса. В частности, не рассмотрены тютчевские традиции в поэзии «первого поэта эмиграции». Все это обуславливает цели и задачи нашей статьи – изучить традиции Тютчева в поэзии Г. Иванова, определив генетические связи и типологические схождения.

Г. Иванов считал, что личность и творчество Тютчева определили мировоззрение целого поколения эпохи, к которому поэт относил и себя:

А мы – Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики...

(«Свободен путь над Фермопилами») [2, с. 305].

По словам Е. Витковского, «именно Тютчев, воспринятый Ивановым и прямо, и опосредствованно через Блока, может, пожалуй, считаться прямым литературным “предком” Иванова: по-тиняковски пародируя Тютчева, находил Георгий Иванов путь к поэтическому катарсису, а стихи из “Дневника” и “Посмертного дневника” – катарсис едва ли не в чистом виде» [1, с. 38].

Уже в раннем стихотворении «Веселый ветер гонит лед» (1915) определима связь с тютчевскими «Весенними водами» (1830). Образ весны в стихотворении создан под влиянием тютчевской традиции: перед читателем предстает картина весенней ночи: «ночь весенняя – бледна», слышен «смутный гром», «небо сквозит то синевой, то серебром», одна за другой сменяются картины весеннего Петербурга – родного города Иванова.

Веселый ветер гонит лед,
А ночь весенняя – бледна,
Всю ночь стоять бы напролет
У озаренного окна... [2, с. 167].

Лирический герой стихотворения «всю ночь напролет стоял бы у открытого окна», глядя на «волны и гранит», «тонкий шпиг над дымно-розовой Невой», любясь весенней красотой родного города. Такое же приподнятое «весеннее» настроение видим и в тютчевском стихотворении:

Весна идет, весна идет,
И тихих, теплых майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней!.. [4, с. 72].

Эти стихотворения близки и генетически. Так, у Иванова читаем: «Веселый ветер гонит лед»; у Тютчева – «А воды уж весной шумят».

Подчеркнем, что следы влияния этого стихотворения Тютчева обнаруживаются и в поздних ивановских стихах, в частности в стихотворении «Она летит, весна чужая» (1945), которое проявляет ностальгические мотивы лирики поэта:

Она летит, весна чужая,
Она поет, весна.
Она несется, обнажая
Глухие корни сна [2, с. 450].

Прежний возвышенный образ весны сменился тоской по Родине, воплощенной в чужой весне, далекой от России. Весна как традиционный образ, связанный с зарождением жизни, здесь несет иную коннотацию, она способствует постижению смерти-сна, эмоционально наполняя произведение мотивами безысходности и тоски, показывая одиночество и бесприютность героя. В стихотворении четко прослеживаются реминисценции со стихотворением Тютчева:

Они гласят во все концы:
"Весна идет, весна идет,
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед! [4, с. 72].
У Иванова видим:
Она летит, весна чужая,
Она поет, весна.
Она несется, обнажая
Глухие корни сна [2, с. 72].

Вместе с тем эти тютчевские реминисценции служат, с одной стороны, для усиления различия в стихотворениях, с другой, Тютчев для Иванова – это русский поэт, поэт его Родины, поэтому отсутствие эмоционального родства при наличии явных реминисценции усиливает ностальгическое мироощущение лирического текста.

Особенность ивановской поэзии периода эмиграции заключается в усилении творческих связей с русской литературой. Тютчевские реминисценции находим в стихотворениях «Хорошо, что нет Царя» (1930), «Россия, Россия рабоче-крестьянская» (1930). А. Арьев считал, что текст «Хорошо, что нет Царя» «можно счесть горьким постскриптумом к стихотворению Тютчева “Эти бедные селенья...”, помноженным на резиньяцию из стихотворения “Тени сизые сместились”» [2, с. 589]. Действительно, названные нами два ивановских стихотворения сходны с тютчевскими мотивами «странной любви» к Родине, восходящими к лермонтовской поэзии. Так, в стихотворении Иванова «Россия, Россия рабоче-крестьянская» (1930) мы видим, что, находясь вдали от родины, Иванов не перестает думать о ее судьбе и «цыганском счастье». Автор

использует, казалось бы, отрицательные эпитеты – «голодные» деревни, «бесплодные степи», однако за всем этим скрывается безграничная любовь и тоска по родине:

Россия, Россия рабоче-крестьянская –
И как не отчаяться! –
Едва началось твое счастье цыганское
И вот уж кончается.
Деревни голодные, степи бесплодные...
И лед твой не тронется –
Едва поднялось твое солнце холодное
И вот уже клонится [2, с. 255].

Так и Тютчев, описывая природу родной земли эпитетами «бедный», «скудная», передает читателю свою любовь и восхищение выдержкой, терпением русского народа, преклонение перед Россией, которую «умом не понять, аршином общим не измерить», ведь «у ней – особенная статья – в Россию можно только верить» [4, с. 135]:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа! [2, с. 255]

Иванов, внимая поэту XIX века, старается верить в лучшее будущее для своей страны, хотя «солнце холодное уже клонится».

Тютчевское стихотворение «Два голоса» открыло Г. Иванову поэзию автора XIX века. Именно к нему во время встреч с Ивановым постоянно возвращался Блок, для которого «Тютчев, наряду с Владимиром Соловьевым и Фетом – отец новой поэзии» [3, с. 24]. Стихотворение «Два голоса» вошло в творческую лабораторию Иванова, отразившись в ряде его произведений. Одним из таких «отражений» стало позднее произведение 1950 года «Друг друга отражают зеркала». Е. Шраговиц называет ивановское стихотворение «откликом» на тютчевское, написанное за 100 лет до этого, и еще раз отмечает его важность для Иванова. Характеризуя эти стихотворения, исследователь пишет о том, что «тематически оба о жизни и смерти, композиционно оба двухчастные, с двумя “голосами”, словно спорящими друг с другом, – правда, двухчастное стихотворение Георгия Иванова не предлагает двух взаимоисключающих вариантов решения, как у Тютчева, потому что, хотя первая часть перекликается с тютчевским первым голосом, вторая вступает в полемику со вторым голосом» [5]. Так, у Тютчева:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, *борьба безнадежна!*... [4, с. 115]
Поэту XIX века внемлет лирический герой Иванова:
Я верю не в непобедимость зла,

А только в неизбежность поражения [2, с. 277].

Таким образом, «первый голос» Тютчева склоняется к жизненной позиции о безнадежности борьбы, ведь она всегда заканчивается поражением. Так и лирический герой Иванова полностью разделяет точку зрения о неизбежности поражения и бесполезности борьбы. Однако «второй голос» Иванова противоречит «второму голосу» Тютчева, который провозглашает борьбу превыше всего, даже смерти:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба [4, с. 115].

Иванов отвечает:

Мне говорят – ты выиграл игру!
Но все равно. Я больше не играю.
Допустим, как поэт я не умру,
Зато как человек я умираю [2, с. 277].

Лирический герой Иванова полагает, что геройство и борьба бесполезны, ему «все равно», а «смерть, о которой идет речь, – смерть лирического героя, за которым угадывается автор. Характерно, что “допустим” вносит элемент неопределенности в последующее утверждение “как поэт я не умру”, а союз “зато” усиливает последующее утверждение “как человек я умираю”, то есть в утверждении, что автор заплатил жизнью за возможное (но лишь возможное) поэтическое бессмертие, доминируют трагичность и реальность смерти» [5].

Стихотворение «Не станет ни Европы, ни Америки» (1953) можно рассматривать как развитие тютчевского «Последнего катаклизма» (1829). У Тютчева читаем:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них! [4, с. 203]

Иванов, словно наполняя тютчевский текст современными реалиями, создает собственную картину апокалипсиса:

Не станет ни России, ни Америки,
Ни Царскосельских парков, ни Москвы –
Припадок атомической истерики
Все распылит в сиянье синевы... [2, с. 318]

Тютчевская безысходность своеобразно осмыслена и преломлена в стихотворении Иванова, автор, вслед за поэтом прошлого столетия, предупреждает об обреченности всего сущего, о губительности цивилизации.

«Цицерон» (1830) Тютчева неоднократно осмысливался Г. Ивановым в эмиграционный период его творчества. В стихотворении «А что такое вдохновенье...» (1958) поэт приводит прямую тютчевскую цитату:

И Тютчев пишет без пометки:

«Оратор римский говорил...» [2, с. 473]

В стихотворении «Так, занимаясь пустяками...» (1958) лирический герой схож с Цицероном Тютчева, у которого герой-оратор низвергнут толпой, «ночью Рима» и поэтому вынужден попрощаться с «римской славой», удалиться в изгнание:

Оратор римский говорил

Средь бурь гражданских и тревоги:

«Я поздно встал – и на дороге

Застигнут ночью Рима был!» [4, с. 302]

Лирический герой Г. Иванова, подобно тютчевскому Цицерону, поздно понял, что ему не вернуться на Родину, поэтому ему всегда придется дышать «затхлым воздухом свободы». Противопоставление, которое читатель видит в стихотворении Иванова, – «затхлый воздух свободы» / «вольный холод тюрьмы» – способствует более полному восприятию стихотворения, некоему философскому подтексту жизненного выбора человека, и вновь отсылает читателя к тютчевскому оратору, который опоздал в выборе и был изгнан. Прощание с Римом тютчевского героя – это своеобразное прощание Иванова с Россией: автор сравнивает падение римской империи с современной лирическому герою ситуацией на родине, ее «кровавым закатом». Тематически это стихотворение связано с более ранним ивановским «Четверть века прошло за границей» (1951), где снова обнаруживается переключки с поэзией Тютчева, теперь со стихотворением «О, этот юг, о, эта Ницца» (1864). Эти тексты сходны мотивом скорби: поэт XX века скорбит о невозможности вернуться домой, называя надежду на возвращение смешной:

Четверть века прошло за границей,

И надеяться стало смешным.

Лучезарное небо над Ниццей

Навсегда стало небом родным [2, с. 308].

Скорбь Тютчева отражает тоску поэта после смерти Е. А. Денисьевой:

Нет ни полета, ни размаху –

Висят поломанные крылья –

И вся она, прижавшись к праху,

Дрожит от боли и бессилья... [4, с. 276]

Обратим внимание на то, что поэты используют сходные эпитеты в описании города: у Иванова видим «лучезарное небо», у Тютчева – «блеск».

Позже Г. Иванов снова вернулся тютчевскому «блеску» в стихотворении «Торжественно кончается весна...» (1952):

Над океаном блеск и тишина,
И в блеске – паруса и корабли... [2, с. 299]

Здесь тютчевская традиция способствует созданию особого колорита, усиливая цветовую палитру произведения.

Таким образом, Г. Иванов стал продолжателем тютчевских традиций, многочисленные переключки и реминисценции свидетельствуют об этом. Стихотворения Иванова «Весенний ветер гонит лед», «Она летит, весна чужая» переключаются с «Весенними водами» Тютчева. Тютчевские реминисценции находим в таких стихотворениях, как «Россия, Россия рабоче-крестьянская», «Хорошо, что нет Царя», «Так, занимаясь пустяками...», «Четверть века прошло за границей», «А что такое вдохновенье...» генетически и типологически близки поэзии Ф. Тютчева.

Библиографические ссылки

1. Витковский Е. Жизнь, которая мне снилась. Предисловие / Е. Витковский // Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 1. Стихотворения. – М.: «Согласие», 1993. – 656 с.
2. Иванов Г. В. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста, состав. примеч. А. Ю. Арьева (Новая Библиотека поэта) / Г. В. Иванов. – СПб. – М.: Издательство ДНК, Прогресс-Плеяда, 2010. – 768 с.
3. Крейд В. П. Георгий Иванов / В. П. Крейд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 430 с.
4. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 448 с.
5. Шраговиц Е. Переключка трех поэтов: Окуджава, Георгий Иванов, Тютчев [Электронный ресурс] / Е. Шраговиц. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/7/sh19.html>, свободный. – Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 15.02.2013 р.

УДК 821. 133. 1 – 3 де Бовуар. 09

С. К. Криворучко

Харків

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ СІМОНІ ДЕ БОВУАР

Розглядаються такі особливості творів С. де Бовуар, як взаємопроникнення родів драми, епосу і лірики (лірико-драматичний герой у романі), жанрова трансформація, яка обумовлює реалізацію специфічних ідей письменниці.

Ключові слова: С. де Бовуар, трансформація жанру.

Рассматриваются такие особенности произведений С. де Бовуар, как взаимопроникновение родов драмы, эпоса и лирики (лирико-драматический герой в романе), жанровая трансформация, которая обуславливает реализацию специфических идей писательницы.

Ключевые слова: С. де Бовуар, трансформация жанра.

We consider such features works by S. de Beauvoir as the interpenetration of the birth of drama, epic and lyric poetry (lyric-dramatic character in the novel), genre transformation that leads to the implementation of specific ideas of the writer.

Key words: S. de Beauvoir, the transformation of the genre.

Французька письменниця Сімона де Бовуар (1908–1986) увійшла в історію ХХ ст. Однак, на жаль, ім'я цієї культової жінки для широких гуманітарних кіл асоціюється передусім із персоною Жана-Поля Сартра та фемінізмом. Звичайно, на це є причини: упродовж життя вона була поряд із відомим французьким мислителем, а її вплив на розвиток феміністичного руху в другій половині століття важко недооцінити. Утім, з одного боку, навряд чи сьогодні однозначно можемо відповісти на питання, хто з них виступав у ролі генератора ідей, а з іншого – розвиток суспільства спричинив поступову втрату актуальності знакової для феміністок книги «Друга стаття» [12]. Специфічна репутація С. де Бовуар і досі заслоняє від читачів, та й від дослідників, суттєвість її письменницької спадщини, не дозволяє говорити про неї як про оригінального та яскравого митця, у творчості якого відбилися глибинні пошуки доби.

Спадщина С. де Бовуар, на наш погляд, і досі лишається вивченою вкрай нерівномірно. На це є свої причини. За письменницею закріпилася певна репутація, формуванню якої сприяли декілька чинників. Першим, можливо, можна вважати унікальність її особистої поведінки, руйнування традиційних уявлень про родину, кохання та місце жінки у суспільстві. Другим, і значно вагомішим з цієї точки зору, вважаємо її феміністський доробок. У цій сфері письменниця вимушена була конкурувати із чоловіком, що сприяло одностайному визнанню значущості її есе «Друга стаття», а за С. де Бовуар закріпився статус «матері фемінізму». Тож, репутація С. де Бовуар як «дружини», феміністки та філософа відсунула на другий план її творчу спадщину. На нашу думку, актуальним і важливим є перегляд її репутації та перекодування ролі і місця в історії літератури ХХ ст. На часі пошуки підходів, своєрідного «ключа» до повноцінного розуміння її художньої творчості, що дасть змогу не лише заповнити відчутну прогалину у дослідженні спадщини письменниці, але й дозволить уточнити існуючі уявлення про історію французької літератури ХХ ст. та простежити віддалений вплив творчості С. де Бовуар на літературу межі століть.

Діяльності С. де Бовуар присвячено багато праць, у яких дослідники намагаються зрозуміти суть таланту цієї видатної людини. Історіографічні підходи до спадщини С. де Бовуар, вважаю, умовно можна розподілити на чотири складники. Найбільшими за обсягом є матеріали, в яких зображується життєвий шлях письменниці, її інтимні стосунки з відомими і невідомими чоловіками і жінками, перипетії особистісної «драми». Найважливішими, на погляд суспільної думки, є дослідження, присвячені аналізу щодо феміністського впливу С. де Бовуар на особистісний розвиток жінки, які зосереджуються навколо інтерпретації есе «Друга стаття». До третього складнику відносяться філософські дослідження щодо теорії

екзистенціалізму, об'єктом яких стали філософські статті та есе С. де Бовуар. До четвертого, найменшого за обсягом складнику, але найбільш вагомому, на мою думку, з точки зору розвитку літератури, належить літературознавча інтерпретація літературних творів С. де Бовуар. Дослідники А. Біллі [15], Л. Зоніна [1], О. Євніна [2], М. Еванс [16], М. Дамбр [17], А. Бесс [14], Н. Полторацька [4] намічають аналіз творчого шляху письменниці, її місця в історії літератури, виявлення проблемного кола, зображення природи, мовної авторської манери, теми смерті, що відбито в дослідженнях починаючи з 60-х рр. XX ст., а інтерес до поетики літературних творів починається з 90-х рр. XX ст. Поза увагою літературознавців залишилася жанрова своєрідність творів С. де Бовуар. Таким чином, слід простежити жанрову трансформацію в літературі письменниці, виявити вплив жанрово-родових модифікацій на подальший історико-літературний процес.

У творах «Мандарини» (1954) [10, 11], «Сила обставин» (1960) [7], «Дуже солодка смерть» (1964) [13], «Чарівні картинки» (1966) [8], «Зламана жінка» (1968) [6], «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» (1997) [9] С. де Бовуар простежується жанрова трансформація, яка в модерному дискурсі XX ст. потрібна письменниці для висвітлення певних ідей. Проблема вибору героя впливає на жанрову специфіку та зумовлює розкриття феномену літературного екзистенціалізму. Визначення жанрової трансформації допоможе усвідомити літературні процеси, краще зрозуміти здобутки С. де Бовуар та вписати творчий доробок письменниці в історико-літературний контекст доби.

У зазначених творах С. де Бовуар виявляється жанрова трансформація, яка підкреслює наявність притчевого і публіцистичного пластів, формує родовий перетин, який вплинув на специфіку художніх образів та зумовив висвітлення авторських ідей.

У романі «Мандарини» втілюється жанр інтелектуального роману, де ідеї розкривають пристрасі та долю інтелектуалів, поєднують публіцистичний і притчевий пласти. С. де Бовуар робить акцент на фіксації історичних подій після другої світової війни, що сприяє висвітленню реакцій інтелектуалів, вимушених оцінювати сьогодення та передбачати майбутнє. Публіцистичний пласт відкриває соціальну спрямованість «меншин». Художні образи вміщуються в складну систему оповідальних інстанцій, де виокремлюються провідні, підпровідні та факультативні наративи. Слід зазначити два провідних наративи, які, до речі, є фемінними: наратив автора (С. де Бовуар) і наратив героїні (Анни). У наративі автора розповідь ведеться від третьої особи, у наративі героїні – від першої. Роман складається з 12 розділів, які вміщують підрозділи – усього 14. Підрозділи чергуються за типом оповідання: від третьої особи / від першої особи. Починається роман від третьої особи (автор розташовує сюжетні події навколо Анрі), завершується – від першої (Анна підбиває підсумки).

Провідні наративи вміщують підпровідні: наратив автора виявляється через наративи Анрі «Так, війна кінчилась, принаймні для нього» [10, с. 6],

Поль «політика наганяє нудьгу» [10, с. 9], Анни «цілими днями прибирати і чистити – яка нудьга!» [10, с. 154], Робера «сталінська небезпечність – це американська вигадка» [10, с. 103], Надін «мені плювати на газети» [10, с. 536]; наратив Анни розкривається через наративи Робера «Судовий процес скоїть багато галасу <...> нагота починається із обличчя» [10, с. 155], Надін «я дуже люблю її (мати), але найчастіше вона мене роздратовує, думаю, і я її теж» [11, с. 530], Поль «Поль одужала, але її голос, міміка викликали у мене сум, як ті фальшиві молоді обличчя, які перекроюють із старої плоті» [11, с. 477], Анрі «Я прийшов у якомусь сенсі просити у вас руки вашої дочки <...> Ви остерігаєтесь мене?» [11, с. 458], Льюїса «Ви читаете мої листи у мене за спиною <...> Я вам брешу, а ви риєтесь у моїх паперах» [11, с. 428]. Факультативні наративи відбиваються у діалогах провідних наративів автора і героїні та взаєморефлексують із підпровідними наративами. Здається враження, що наративу Анни надається авторкою ілюзійна автономія, оскільки він начебто виходить з-під контролю письменниці і сам «пасивно» керує ходом романних подій «Смерть перемогла: тепер вона справжня <...> Помру я – одна, а між тим переживати мою смерть будуть інші <...> Моя смерть не належить мені <...> і я жива <...> я знову поринула в життя» [11, с. 557–558].

Специфіка наративів виходить із жанру інтелектуального роману «Мандаринів» та зумовлена ідеями, які письменниця висловлює. У вчинках, діалогах, внутрішніх монологів героїв письменниця намагається донести до читача, що істини не існує, а є лише шлях до неї, який супроводжується відчуттям буття, свободою особистості, витонченими почуттями. У творі вона розмірковує над суттю самотності людини, яка проходить через розчарування в існуванні кожного дня, де найціннішою постає «дія». У стосунках між чоловіками і жінками виявляється байдужість, парадоксальність якої вибудовується з бажання бути з «іншим». У тяжінні людей одне до одного формується сум і порожнеча. Однак авторка створює можливість фрагментарного тимчасового щастя, яке залежить від майбутнього. Провідною рисою С. де Бовуар визначає волю людини. На її думку, людина є незмінною за власною суттю. Змінюватися можуть події, дії і час, але вони є лише тлом і не впливають на людину. Найціннішою в історичному розвитку письменниця називає культуру, яка є результатом певних зусиль людини та цивілізації. Екзистенційність буття простежується в невпинному пошуку сенсу життя конкретно людиною. Кохання постає як порятунок в екзистенційному пошуку людини, яке не вписується в контекст загальноприйнятого шлюбу, а може існувати лише за межами офіційних стосунків. Упроваджуючи ідею важливості «дії» (концепція Ж.-П. Сартра), С. де Бовуар намагається протиставити їй «інтелект». Тож якщо розуміти причини й наслідки, мудрішим учинком виявляється відмова від «дії».

У мемуарах «Сила обставин» [7] творчі пошуки доби вплинули на формування родової (епос, драма, ліро-епос) та жанрової (роман, мемуари, інтермедія, щоденник) трансформації. Письменниця в генетично

зумовленому комплексі усталених суттєвих ознак утворює структурний інваріант, який входить у систему жанрової матриці спогадів та впливає на прозовий жанровий канон літературного екзистенціалізму, як проблеми вибору.

«Сила обставин» складається з двох частин, що завершуються епілогом, який посідає місце висновків. Частини діляться на розділи, які, у свою чергу, уміщують підрозділи. Окрім поділу на розділи й підрозділи, в текст уводяться міжродове та суміжне утворення – щоденник та жанр драматичного роду – інтермедія. О. Галич відносить мемуари [5, с. 333] до «ліро-епосу» або «міжродових» й «суміжних» утворень. Спираючись на його точку зору, охарактеризуємо твір «Сила обставин» як гармонійне творче поєднання епічного та драматичного родів і ліро-епічного міжродового утворення, які на жанровому рівні представлені романом (епосом), інтермедією (драмою), мемуарами, щоденником (ліро-епосом). С. де Бовуар таким чином поєднує епос і ліро-епос, що читач під час комунікації не помічає синтезу двох родів. У «Силі обставин» письменниця створює метанаратив роману, якому притаманна панорамність (зображення доби 2-ї половини ХХ ст. в різних країнах, континентах, культурах), фабульна та сюжетна багатоплановість (мистецька, політична, загальнолюдська сфери), розвиток конфліктних ліній (аналіз психології героїв та їхнього ставлення до певних подій і обставин), прагнення до поліфонічності (спроба авторки висвітлити різні точки зору). Мемуарність «Сили обставин» простежується в тяжінні твору до історичної прози, де письменниця намагається подати власну біографію за критеріями науковості. С. де Бовуар вдається до документально-історичних нарисів, зображуючи обставини, свідком яких була. Таким чином, відбувається виявлення публіцистичної домінанти, притаманної усій її творчості. Звичайно, висвітлення нею історичних подій є суб'єктивним, що відбито через вибірковість осмислення певних подій, до тлумачення яких залучаються не документи, а авторське сприйняття та оцінка фактів й інформації.

Жанр щоденника письменниця, на перший погляд, використовує для більшої переконливості. Однак на структурному рівні в «Силі обставин» через щоденник формально перетинаються роман і мемуари (спогади). Щоденник ускладнює романний хронотоп, надаючи йому фрагментарності й деталізації, а нотатки про минуле пропонують художню «документальність», фактографічність та підкреслюють вагомість суджень письменниці. Фрагментарність і відсутність єдиного сюжету в щоденнику руйнує спільний ідейний задум «Сили обставин», деталізація стає надто дрібною, творчо незрозумілою і, здається, зайвою.

Дуже важливе місце в «Силі обставин» займає «Інтермедія», яка ділить твір на дві частини та не пов'язана з його змістом. Утім, провідна риса – розважальність і комедійність інтермедії – переводиться письменницею в протилежний бік. «Інтермедія» – сенсоутворюючий складник «Сили обставин», у якому читачеві пояснюється задум книги, своєрідна естетична

концепція письменниці, чий сенс життя полягає в роботі. Творчість і творчий процес для С. де Бовуар постає метою життя, яку вона доносить до читача в «Інтермедії». Отже, в «Інтермедії» розкривається суть авторської естетики та творчий задум книги.

Епілог бере витoki з драматичного роду і традиційно є складовою частиною давньогрецької трагедії і комедії, своєрідним зверненням до глядача. С. де Бовуар епілогом формально завершує композицію, однак змінює його в ідейному сенсі, надаючи йому наукового характеру та підсумкову своєрідність. «Епілог» є завершальною частиною твору «Сили обставин», у якій письменниця підбиває підсумки та намагається проаналізувати себе в контексті власного самосприйняття, впливу інших людей, які зіграли важливу роль у формуванні її творчості як художнього феномену, визначає ставлення до неї «інших» у суспільстві та виокремлює власне місце в літературі.

В «Епілозі» авторка порушує проблему – «тінь» Ж.-П. Сартра, зосереджує увагу на загальній суспільній думці, яка відсунула її творчість на другий план. Проте С. де Бовуар підкреслює, що саме жінка обирає чоловіка. Письменниця зауважує, що визнавала ідеологічний потенціал Ж.-П. Сартра та ніколи не намагалася з ним змагатися, оскільки, на її думку, статеве протиставлення суперечить інтелектуалізму та позбавляє особистість свободи. «Епілогом» авторка підсумовує, що сучасники ніколи не здатні зрозуміти і адекватно оцінити сучасного митця, ось чому навколо нього створюються «міфи». В «Епілозі» письменниця роз'яснює суть книги «Сила обставин»: установити істину про себе для сучасників і нащадків.

У творі «Дуже солодка смерть» [13] виокремлюються ознаки концептуальних рис повісті: наявна відсутність розгалуженої системи сюжетних ліній, тривалого хронотопу, переплетіння різних видів організації мови (діалогів, полілогів), що притаманно роману. Підкреслюється відсутність динамічної інтриги й гострої розв'язки, анекдотичного змісту, непередбачуваності, властивих новелі. Слід відзначити, що у творі «Дуже солодка смерть» не реалізовані риси новели й роману, натомість тут виявляються домінанти повісті. Письменниця розкриває людську долю в персонажі матері – в «жіночому», що виявляється архетипами Гери і Деметри, і «феміністському», представленому архетипами Афіни і Гестії, концептах. У сюжетному вузлі навколо художнього образу матері не простежується напруженість і завершеність, оскільки екзистенціальний страх перед смертю – загальний і вічний – не проходить із констатацією факту смерті конкретної людини. С. де Бовуар створює атмосферу потенційної ліричності, яка притаманна повісті та зумовлює розкриття філософських ідей.

У творі «Зламана жінка» [6] простежується поєднання літературних родів – епічного, ліро-епічного, драматичного. З епічного роду письменниця використовує риси жанру повісті, з ліро-епічного – риси щоденника, із драматичного – риси трагедії та елементи фарсу. С. де Бовуар імітує форму щоденника, чим підсилює відчуття реальності зображених у творі подій.

Риси повісті виявляються в центризмі персонажа – Моніки, навколо якої розгортаються події, в ліричності її роздумів та психологічних відчуттів, що є суттєвими відмінностями повісті. Слід констатувати формальне значення жанру щоденника, оскільки твір є нотатником Моніки: у кожному розділі – щоденниковому запису – вказано день тижня й число; рік подій письменниці не зазначає. Записи сповнені особистісними, інтимними фактами, оголеними психологічно-побутовими сценами, де інтерес фокусується навколо переживань, болю, пристрасті, що дає підставу для підкреслення формальної значущості жанру щоденника.

Потрібно відзначити наявність жанрових рис трагедії: щоденникові записи оформлені як діалоги дійових осіб, а спогади героїні інколи зображуються як ремарки. До того ж риси трагедії простежуються у зображенні гострого конфлікту персонажів. Письменниця розкриває елементи жанру фарсу, чим підходить до контексту анекдоту. «Зламана жінка» є складним синтетичним жанровим утворенням, що як інваріант стає індивідуальним авторським концептом, який допоможе краще зрозуміти ідіостиль письменниці.

Жанр «Чарівних картинок» [8] слід визначити як роман із двома провідними наративами – авторським та наративом Лоранс. Окрім провідних наративів виявляються другорядні наративи в діалогах. В епічну романну форму письменниця вводить драматичний прийом – застосовує ремарки. Ремарки подаються в дужках у діалогах героїв. Слід відзначити, що ремарками С. де Бовуар позначає думки героїв стосовно предмету обговорення, які вони не наважуються вимовляти вголос. Окрім прихованих думок героїв, у ремарках висловлюється думка авторки про своїх персонажів, таким чином, ймовірно визнано присутність автора в тексті у вигляді «авторської маски», який за допомогою ремарок створив ілюзію сцени (Лоранс стежить за подіями, як за виставою).

У епістолярії «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» [9] визначається симбіоз біографії і творчості, де фантазія або ілюзія письменниці переростає в художній твір. Логічно виявити трансформацію жанру, коли художній образ почуття поєднується з художнім образом людини (Сімони) та формує ліричну атмосферу, впливає на емоційні настрої героя. Образ автора стає екзистенційною самореалізацією в епістолярії закоханої жінки та утворює концепцію світу і людини. Героїня Сімона стала суб'єктом зображення – «художнім образом», а не фактичним автором-творцем.

Листи приватного характеру не читаються сторонніми, але письменниця зробила власну літературну редакцію, де «побутовість» перетворила на мистецький акт, у результаті якого адресат і адресант перейшли в категорію художніх образів, коли авторка стала умовною фігурою номінального наратора. Твір «Трансатлантичне кохання» з позитивістської практики перейшов у літературний дискурс та зберіг провідний екзистенціалістський критерій – унікальність особистості.

Слід підкреслити, що на відміну від епістолярних романів XVIII–XIX ст., де система художніх образів складається з адресата й адресанта, у творі С. де Бовуар «Трансатлантичне кохання» номінально представлено лише художній образ адресанта, а художній образ адресата сформовано крізь призму світогляду адресанта у творчому акті уяви автора й читача. С. де Бовуар продовжує традиції любовних давньогрецьких романів: зображує кохання чоловіка й жінки, які через певні світоглядні, культурні, географічні дефініції не можуть бути разом.

У втіленні психологічних відчуттів жінки відзначається наявність публіцистичного пласту: письменниця зображує сучасність, вплив суспільства на особистість, аналітичне проникнення в сутність та генезу зображуваних явищ, поліфонію персонажів, введення пересічних епізодичних героїв для розкриття власного потенціалу, що дозволяє поєднати мікрокосм авторки з макрокосмом мистецтва. В епістолярії «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» наявні структурно-сміслові трансформації: адресант С. де Бовуар перейшов у художній образ Сімони, адресат Н. Олгрен крізь призму свідомості головної героїні став художнім образом Нельсона, інші історичні постаті віднесено до категорії пересічних героїв. Художні образи поєднуються в систему – всеохоплююче відчуття буття, що як екзистенція кохання стає художнім образом почуття.

Художній образ Сімони співвіднесено з авторським «я», яке розкривається через кохання та наближається до категорії ліричного героя, що «біографічним ліризмом» формує «ліричний суб'єкт». Місце біографічної постаті С. де Бовуар підмінилося ліричною біографією та поетичним утіленням «его» письменниці, яке абсолютно не збігається з реальною авторкою.

У «Трансатлантичному коханні» виявилася лірична героїня, яка відрізняється від об'єктивованих та неперсоніфікованих (носіїв іншої свідомості) персонажів твору, але водночас є непрямим біографічним відображенням авторської позиції. Глибоко особистісне «я» авторки відокремило від себе іпостась «іншого», яка репрезентувалася в поетизованій суті ліричної героїні. На перетині епічного та ліричного родів в епістолярії провідною постала категорія ліричного героя.

Таким чином, слід вивести, що важливою відмінністю творів письменниці є взаємопроникнення родів драми, епосу й лірики (лірико-драматичний герой у романі), жанрова трансформація. В ній відчутна плінність романних, новелістичних, повістевих ознак, де в художніх образах відбувається зіткнення драматичних, епічних та ліричних рис героїв, що розкриваються в системі особистісно-екзистенціалістських конфліктів на рівні проблеми вибору індивіда. Тут формується певний тип художнього творення, де провідне місце відводиться чуттєвому сприйняттю, в якому відбувається пошук «фемінних» культурних ознак як характерний комплекс мистецького світогляду XX ст., в якому виявляється архетип Великої Богині. Трансформація жанру відбувається відповідно до реалізації специфічних ідей

письменниці. Перспективним може виявитися аналіз жанрової своєрідності в інших творах С. де Бовуар.

Бібліографічні посилання

1. Зонина Л. Искания французской интеллигенции (О романе Симоны де Бовуар «Мандарины») / Л. Зонина // Иностранная литература. – 1955. – № 6. – С. 177–183.
2. Евнина Е. М. Симона де Бовуар / Е. М. Евнина // Современный французский роман. 1940–1960. – М.: АН СССР, 1962. – С. 122–145.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
4. Полторацкая Н. И. Симона де Бовуар и её роман «Мандарины» / Н. И. Полторацкая // Бовуар С. де Мандарины. – М. : Ладомир; Наука, 2005. – С. 561–600.
5. Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
6. Beauvoir S. de La Femme Rompue / Beauvoir S. de // Beauvoir S. de – P. : Gallimard, 1967. – P. 119–251.
7. Beauvoir S. de La Force des choses: Mémoires /S. de Beauvoir – P. : Gallimard, 1963. – 685 p.
8. Beauvoir S. de Les Belles images / Beauvoir S. de – P. : Gallimard, 1966. – 187 p.
9. Beauvoir de S. Lettre à Nelson Algren. Un amour transatlantique / Beauvoir de S. – P. : Gallimard, 1997. – 615 p.
10. Beauvoir S. de Les Mandarins / S. de Beauvoir. – P. : Gallimard, 1954. – V. I. – 509 p.
11. Beauvoir S. de Les Mandarins / S. de Beauvoir. – P. : Gallimard, 1954. – V. II. – 507 p.
12. Beauvoir S. de The Second Sex / S. de Beauvoir. – New York : Alfred A. Knopf, Inc., 1989. – 267 p.
13. Beauvoir S. de Une mort très douce / S. de Beauvoir. – P.: Gallimard, 1964. – 128 p.
14. Besse A. Les Mandarins, E. d'Astier et les prêtres-ouvriers / A.Besse // Les Nouvelle Critique. 1995. – № 61. – P. 118–134.
15. Billy A. Les Mandarins par Simone de Beauvoir / A. Billy // Biblio. –1954. – № 10.– P. 16.
16. Evans M. Simone de Beauvoir : Feminist Mandarin / M. Evans. – New York: Tavistock, 1985. – 142 p.
- Dambre M. Un lecteur de Simone de Beauvoir romancière: Roger Nimier / M Dambre // Roman. 1992. – № 13. – P. 127–132.

Надійшла до редакції 29.01.2013 р.

УДК 821.161.1 : 159.95 + 82–3 “1920–1939”

Е. Е. Машкова

Симферополь

РУССКИЕ СТРАННИКИ-СОЗЕРЦАТЕЛИ НА СТРАНИЦАХ СОВЕТСКОЙ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРОЗЫ 1920–1930-х ГОДОВ: ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ТИПА

Досліджується ментальна специфіка соцреалізму. Простежується доля одного з ключових літературних типів ХІХ століття – перехожого-споглядальника у радянській літературі.

Ключові слова: радянська література, соцреалізм, виробнича проза, перехожий-споглядальник.

Исследуется ментальная специфика соцреализма. Прослеживается судьба одного из ключевых литературных типов XIX века в советской литературе.

Ключевые слова: советская литература, социалистический реализм, производственная проза, странник-созерцатель.

The article examines the mental specificity of Socialist realism on the extensive material of the production prose. The article traces the fate of the key literary type of the 19th century pilgrim-contemplator in the Soviet literature.

Key words: Soviet literature, Socialist realism, production prose, pilgrim-contemplator.

Свою главную заслугу литературные деятели пореволюционного периода видели в том, что им удалось переломить характер русской литературы. Один из основных участников литературного процесса 1920-х годов Б. Волин в этой связи цитировал австрийского публициста Э. Фишера, который называл Октябрь 1917 года «духовным происшествием» мирового масштаба, изменившим национальное самосознание; его-то и отразила новая литература. Вслед за Э. Фишером, Б. Волин с восторгом повторял: ее предмет – «больше не русская душа, которой восхищались, как некоей божественной загадкой», но «дух революции» (курсив наш – Е. М.) [2, с. 129]. Б. Волину вторил Р. Ковнатор: «Революция решительно покончила со многими величайшими предрассудками, казавшимися вечными, незыблемыми, “национальными” устоями жизни»; «...она безжалостно ликвидировала предрассудок об “истинно русском” я» [11, с. 156].

Представители самых разных областей знания (литературоведы, лингвисты, культурологи, когнитологи) характеризуют русскую ментальности на основе литературных типов и концептов словесности XIX века. Их судьба в XX столетии, за исключением восходящего к образам Н. Г. Чернышевского, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева нового человека (этому посвящены работы Т. А. Никоновой), почти не изучена, хотя мужик – богоносец и правдоискатель, странник-созерцатель – исчез из литературы далеко не сразу. Анализ литературы трансформаций этого типа в первые постреволюционные десятилетия посвящено данное исследование.

В 1920-е годы в литературе утверждался образ народа, радикально отличный от прежнего. Крестьянство, которое для многих поколений русских писателей было носителем вечных ценностей, в изображении советских авторов предстало темной, косной силой. Партийными и литературными вождями перед «инженерами человеческих душ» была поставлена вполне конкретная цель – очистить новую литературу от «той жалостной, красивенькой и лживой “выдумки”, с которой у нас издавна принято писать о деревне, о мужиках» [111, с. 441–442]. Большинство русских писателей, утверждал Горький, были «отчаянными демагогами, которые всячески льстили народу» [цит. по: 5, с. 80]. От советского художника требовалось не льстить народу, не любить его, но исправлять и перевоспитывать.

Традиционного для русской литературы странника-созерцателя постигла в 1920-е годы та же участь, что и сродного и соприродного ему мужика-богоносца. Фигура странника в русской культуре изначально была

неоднозначной [9, с. 151]. Ф. М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» писал об этом типе русского человека: «У живописца Крамского есть... картина... “Созерцатель”: ...в лесу... стоит один-одинешенек... забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то “созерцает”. Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. ...но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, – для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим скитаться и спасаться, а, может, и село родное вдруг спалит, а может быть случится и то и другое вместе» [7, с. 116–117]. По В. Далю, странник – это либо «захожий человек с чужбины», либо «обрекшийся в тунейадное странничество под предлогом богомолья»; бегун¹, «бездомный скиталец», которому «должно жить и умереть странником, бродягой». Позднее о двойственности «созерцателя» писал Н. Бердяев: «Русские – бегуны и разбойники. И русские – странники, ищущие Божьей правды» [3, с. 74]. В советскую эпоху два лика русского пилигрима – отрекшийся от мира странный человек и скиталец-бегун – слились в один – в асоциального летуна-бродягу.

Устремленность русского странничества к миру горнему, притягивающая Достоевского, Толстого, Лескова, и вообще – все идеальное в образе странника дискредитировалось творцами новой литературы. По словам критика, укрывавшегося под псевдонимом Деревенский, «коренной крестьянин» чувствует «лишь обрядовую сторону религии» и совсем непохож на мифического «странника, монастырского жителя» [6, с. 204]. Новые люди не доверяют странникам, считают странничество удобной маской. Уже в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова (1922) «странники» Кубдя, Окорок, Пантефлий, Знобов, Никитин предстают не искателями живой истины, а лишь повидавшими свет «мечтательными ребятами», пролетариями, свободными от власти земли. В повести Н. Ляшко «Доменная печь» (1922–1925) главный герой со смехом рассказывает, как в годы Гражданской войны, притворяясь слепым, со свиткой и лирой, он с донесениями пробирался к отдаленным частям Красной Армии: «Знай, ходи, скули Лазаря да глазами и ушами работай» [16, с. 29]. В очерках «По Союзу Советов» даже М. Горький отрекся от симпатичных ему некогда правдоискателей-босяков: «Не жалко – бесполезные люди». В 1922 году писатель вычеркнул из XI главы «Фомы Гордеева» сцену встречи героя со странником Мироном [см.: 10, с. 558–559]. И если на заре своего творчества – в рассказе «На переправе» – Ф. Гладков, сам из семьи старообрядцев, еще

¹ Бегунами, или «странниками», называли сектантов из старообрядцев, скитающихся по Руси в поисках легендарного Бельводья – земли, где сохранилась истинная вера – церковь «древнего благочестия» [12, с. 46–47; 425]. Бегуны не признавали официальной власти, якобы ведомой Антихристом [9, с. 153].

всматривался в странника¹, то в «Энергии» его герои искореняют на строительстве «дух бродяжий», борются с текучестью кадров.

Только у вчерашних попутчиков сохранился знакомый по классике образ. Странники, бездомные скитальцы и странствующие богомольцы, – характерно-любимые персонажи А. Платонова – уцелели и в «Чевенгуре» [9, с. 150–151]. После разгрома «Зависти» Ю. Олеша вынашивал замысел романа о нищем, босиком прошедшем по стране-стройке и обретшем в итоге душевную молодость [18, с. 234–236]. Извечный русский тип запечатлел Л. Леонов в рассказе «Бродяга» (1928), главный герой которого остро чувствует свою маргинальность в новом обществе. Отказавшийся отдавать урожай государству, не явившийся в суд по повестке, ушедший в леса бывший «середняк» Чадаев «сам себя навсегда отлучил от мира». Глядя на него, рассказчик «почти верил в мужицкую легенду о медведе, который на глазах очевидца вышел на опушку и, поклонясь деревне, близ которой прожил жизнь, ушел в глубь леса, чтобы не возвращаться никогда» [13, с. 393–394]. «Станный старик» «со светлыми слепыми глазами» – лирник – главный герой рассказа К. Паустовского «Поводырь» (1938). Он бредет на юг, к дочери, один, без поводыря. Встретив слепца во время вынужденной посадки в лесу, красный командир проникается сочувствием к его нелегкой судьбе, берет с собой и, отклоняясь от заданного маршрута, на самолете доставляет в приморский город. Паустовский описывает, как командарм, осторожно ведя «за руку, как поводырь, дряхлого лирника в старой колючей свитке», провожает его к дому. Удивленно смотрит на своего командира подчиненный ему летчик; с недоумением наблюдает эту картину милиционер: «хотел поднять руку к козырьку, но растерялся... и спрятался от смущения за кузов... барки» [17, с. 512]. Сострадание и гражданский долг плохо уживаются в советскую эпоху: в финале красный командир на целых два часа опоздывает на военный корабль.

В производственной прозе легально странствовать удавалось лишь представителям интеллигенции. В романах И. Эренбурга «День второй» и Г. Алексеева «Роза ветров» по стройкам странствуют художники в надежде найти настоящее, живое, человеческое чувство – не только оптимизм, но и грусть, страдание. В «Гидроцентрали» М. Шагинян главный герой отправляется в путь в поисках нового, одухотворенного трудом лица народа: «Осенью я ходил пешком <...> всю страну исходил. Очень красив народ,

¹ О настроениях Ф. Гладкова в тот период можно судить по его дружбе с И. А. Бутиным, видевшем в страннике «глубоко русский национальный тип». В 1918 году И. А. Бутин писал в дневнике: «Ни одна страна на земном шаре не знает такого яркого бытового явления, как наше русское “странничество”... С котомкой за плечами и посохом в руках десятки и сотни тысяч этих “странных людей” бродят по широким просторам нашей необъятной Руси в страстных и угрюмых тисках чего-то неведомого.... И вот целыми вереницами и летом, и зимой, и под палящими лучами солнца, и в бурю и в непогоду, при жестоких морозах и метелях бредут эти “лунные”, не от мира сего, люди из одной веси в другую... по святым местам, ищут “подвижников”, угодников, страстно ищут “праведной жизни”... “святого града Китежа”...» [4, с. 144].

когда наблюдаешь его в работе» [22, с. 308]. Сознательный пролетариат никаких «странствий» себе позволить не мог. Рабочих, самовольно уходивших с одного производства на другое и тем самым срывавших план, называли «летунами», «лодырями», «врагами» и беспощадно критиковали в партийной печати. Летуны обличались на плакатах АХРР (к радости буржуа и кулаков персонажи с комариными крылышками порхали с одного предприятия на другое), с киноэкранов (в 1930 году вышел в прокат фильм режиссера М. Вернера «Летуны») и, конечно, в художественной литературе. В конце 1930-х меры борьбы с нарушителями трудовой дисциплины ужесточились, против них были введены штрафные санкции, а в 1940 году за самовольный уход с производства стали сажать в тюрьму. Положительные герои-производственники перемещались по стране и наблюдали ее жизнь лишь тогда, когда в этом была необходимость у партии. На стройобъект они, как, например, директор завода Осипов в очерке А. Зорича «Заметки о каучуке», попадали по разрядке, а в своих командировках от одного производства к другому размышляли только о том, с каким размахом большевистские планы воплощаются на практике. В романе В. Кетлинской «Мужество» летунов преследуют, как дезертиров. В «Энергии» Ф. Гладкова руководство строительства истово борется с летунами.

Обличаемый советскими авторами в 1930-е годы летун унаследовал от странника-созерцателя русскую тягу к освоению пространства, а вместе с тем и вековую веру в счастливые «далекие земли». Как в старину от деревни нередко выдвигали «ходоков», которые должны были разведать путь в «далекую страну» «с молочными реками и кисельными берегами»¹ [подробнее см.: 19], так летуны уходили с заводов своего рода «ходоками» в поисках лучшей жизни. В то же время им был в полной мере свойственен анархизм «бегунов»: они по-сектански пренебрегали всякого рода запретами и никакое официальное постановление не могло удержать их на месте.

Понимая духовные корни ставшего популярным в 1930-е годы «промышленного туризма», «попутчица» М. Шагинян защищала странствующие артели плотников, бетонщиков, забойщиков: «...в процессе странствия эти группы накапливают своеобразный, не только профессиональный, но и человеческий, опыт» [21, с. 49]. (Некоторые из многочисленных путевых очерков самой писательницы вошли в книгу «Путешествие по Советской Армении».) В романе «Дорога на Океан» Леонов с симпатией писал о томимом жаждой странствий пареньке Скурятникове: «По слухам, несмотря на сравнительную молодость, он успел пройти через кочегарки всех заводов в области, и отовсюду уводило его мечтанье (разрядка автора. – Е. М.), и везде беспощадно громили его как летуна».

¹ В эпоху коллективизации земель крестьянской мечты симптоматично становится Страна Муравия, где нет обобществления хозяйства. В поисках такой страны отправляется в странствие Никита Гурьянов в третьей книге «Брусков» Панферова. Панферовский сюжет впоследствии возьмет за основу и переосмыслит в поэме «Страна Муравия» А. Твардовский.

Сделав своего героя помощником машиниста, автор дал «бродяге по призыванию» возможность «законно блуждать по свету» [15, с. 404].

Незаконные же странствия становятся уголовно наказуемы. Созерцательность в советское время вытеснялась бдительностью, а в литературе появилось множество персонажей с долгим испытывающим взглядом. В романе В. Ильенкова «Ведущая ось» «наблюдательность» старого рабочего, которого на паровозостроительном заводе все с любовью и уважением величают «Хозяин», помогает предотвратить брак паровозов. «Ходит по заводу, ходит по цехам “хозяин”, – писал о нем в рецензии на роман А. Серафимович. – <...> Потускнел глаз, но пытлив, видит, все видит. <...> Пронюхал, выследил старый вредителя» [20, с. 391, 393]. Не в последнюю очередь недремлющее бдительное око было направлено и на вчерашнего странника-созерцателя. Когда обходчик Хожаткин в упомянутом романе Л. Леонова рассказывает начальнику дорог Курилову про удивительное пение, которое слышит по ночам на реке («Человек там поет... Иногда час попоет от полуночи, иногда более. <...> может, святой... А может, тоже Ефрем Сирин. Их ноне табуны развелись»), тот ему сурово советует: «Ты на будущее время святым-то не особо верь... осмотри молодца, паспорт спроси... они такие!» [15, с. 21]. В романе «Соть» по деревеньке близ строительства «пошли косноязычные всякие толки, будто на опушку... выходил... Никола, бродяга русской земли и милостивец», «хмурился», недовольный, что потревожили древнюю землю. А московский комиссар Увадьев сказал ему будто, что вредить не позволит, а, если он «ума не лишен», пусть поступает к нему на службу – «жалованье по седьмому разряду и койка в бараке с живыми людьми...» [14, с. 98].

Даже в середине 1930-х годов, когда в связи с новым курсом страны огульное осмеяние национального, русского стало официально преследоваться, литературные чиновники на деле не примирились с собственно ментальными основами крестьянского характера. Как подчеркивал И. Луппол в докладе на Первом всесоюзном съезде советских писателей, в определении нации исходили «из сталинского положения об исторически сложившейся общности на основе общности языка, территории, экономической жизни, психического склада, проявляющегося в общности культуры, а не из некоего “национального духа”», некой «русской души», которая неизменно «раздваивается» и «воссоединяется»; «русской души», «которая с развесистой клюквой всегда входила в ассортимент российской экзотики» [18, с. 258–259]. Делегаты съезда боролись с «ложными» национальными особенностями русского мужика, и прежде всего – «мистического порядка» [там же, с. 174]. В советской литературе надолго был предан забвению утверждаемый писателями XIX века образ народа – хранителя высшей правды. Только в 1960-е годы, когда в деревенской прозе ностальгически зазвучит тема уходящей русской деревни, критика отметит возвращение забытых героев: «И вот пошли по страницам странники и чудаки...» [1, с. 30].

Библиографические ссылки

1. Аннинский Л. Кто он, герой современного рассказа : дискуссия / Л. Аннинский // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 30–84.
2. Волин Б. Оттобауэрская хвала и клевета / Б. Волин // Красная новь. – 1927. – № 12. – С. 124–131.
3. Бердяев Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев // О России и русской философской культуре : философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М. : Наука, 1990. – С. 43–271.
4. Гладкова С. В. «Духом я с тобой» / С. В. Гладкова // Москва. – 1983. – № 6. – С. 129–148.
5. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. / Максим Горький. – М., 1949–1955. – М., 1949–1955. – Т. 29 : Письма, телеграммы, надписи, 1907–1926. – 1955. – 670 с.
6. Деревенский. Деревня в современной литературе / Деревенский // На посту. – 1923. – № 2–3. – С. 203–214.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Художественные произведения : тома I–XVII / Ф. М. Достоевский ; [редколл. : В. Г. Базанов, В. В. Виноградов, Ф. Я. Прийма, Г. М. Фридлендер, М. Б. Храпченко]. – Л. : Наука, 1972–1990. – Т. 14 : Братья Карамазовы : книги I–X / [ред. тома Е. И. Кийко, Г. М. Фридлендер]. – 1976. – 512 с.
8. Есаулов И. А. История русской литературы и революционно-демократическая мифология / Иван Андреевич Есаулов // Литература в школе. – 1997. – № 7. – С. 77–85.
9. Инчуань Л. Идея странничества в романе «Чевенгур» в свете эпохи культурной трансформации / Лай Инчуань // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества / отв. ред. Н. В. Корниенко. – Вып. 6. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – С. 150–154.
10. История русского романа : в 2 т. / ред. кол. А. С. Бушмин, Б. П. Городецкий, Н. И. Пруцков, Г. М. Фридлендер. – Т. 2. / ред. Б. П. Городецкий, Н. И. Пруцков. – М.-Л. : Наука, 1964. – 646 с.
11. Ковнатор Р. «Тени стоящего впереди» (роман Глеба Алексеева) / Р. Ковнатор // Звезда. – 1928. – Кн. 5. – С. 147–160.
12. Кулагина А. Легенды о Беловодье в «Чевенгуре» / Алла Кулагина // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества / отв. ред. Н. В. Корниенко. – Вып. 6. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – С. 45–53.
13. Леонов Л. Собр. соч. : в 10-ти т. / Леонид Леонов. – М. : Худож. лит, 1969–1972. – Т. 1 : Повести и рассказы. – 1969. – 496 с.
14. Леонов Л. Собр. соч. : в 10-ти т. / Леонид Леонов. – М. : Худож. лит, 1969–1972. – Т. 4 : Соть (роман) ; Саранча (повесть) / Леонид Леонов. – 1970. – 451 с.
15. Леонов Л. Собр. соч. : в 10-ти т. / Леонид Леонов. – М. : Худож. лит, 1969–1972. – Т. 6 : Дорога на океан (роман). – 1971. – 536 с.
16. Ляшко Н. Н. Избр. произв. : в 2 т. / Н. Н. Ляшко. – М. : Сов. Россия, 1990. – Т. 1 : Повести ; Рассказы / сост., вступ. ст. Б. А. Леонова. – 1990. – 336 с.
17. Паустовский К. Собр. соч. : в 8 т. / К. Паустовский – М. : Худож. лит., 1969–1970. – Т. 6 : Маленькие повести ; Рассказы, 1922–1940.
18. Первый всесоюзный съезд советских писателей : стенографический отчет. – М., 1934. – 719 с. (Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М. : Советский писатель, 1990. – 714 с.)
19. Рафаева А. В. Поэма А. Т. Твардовского «Страна Муравия» в контексте русский крестьянских утопий [Электронный ресурс] / А. В. Рафаева // Народная культура и проблемы ее изучения : сб. ст. : м-лы науч. рег. конф. 2008 г. (Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. VII) / науч. ред. Т. Ф. Пухова. –

Воронежский государственный университет, 2009. – Режим доступа : <http://www.vantit.ru/narodnaja-kultura-7.html>.

20. Серафимович А. С. Живой завод / А. С. Серафимович // Серафимович А. С. Собр. соч. : в 4 т / А. С. Серафимович. – М. : Правда, 1980. – Т. 4. – 1980. – С. 391–395.
21. Шагинян М. Литература и план / М. Т. Шагинян. – М. : Московское товарищество писателей, 1934. – 160 с.
22. Шагинян М. С. Собр. соч. : в 9 т. / Шагинян М. С. – М. : Худож. лит., 1986–1989. – Т. 3 : Повести, рассказы, очерки, литературно-критические статьи, рецензии / сост. С. И. Шешуков. – 1987. – 375 с.

Надійшла до редколегії 11.02.2013 р.

УДК 82.193.3 : 82-193.5

С. В. Ніколаєнко

Київ

АРХІТЕКТОНІКА СОНЕТНОГО ЦИКЛУ Е. СПЕНСЕРА «АМОРЕТТИ»

Досліджуються магістральні теми сонетарію та особливості його поетичного дизайну.

Ключові слова: Спенсер, Аморетті, сонети, Любов, архітектоніка

Исследуются магистральные темы сонетария и особенности его поэтического дизайна.

Ключевые слова: Спенсер, Аморецци, сонеты, Любовь, архитектоника

The article deals with investigation of mainstream topics of sonnet sequence and specifics of its poetical design.

Key words: Spenser, Amoretti, sonnets, Love, architectonics.

Потреба у заповненні лакуни в українському спенсерознавчому дискурсі зумовлює необхідність детальнішого дослідження любовної лірики Е. Спенсера. З початку ХХ ст. увага вчених-ренесансознавців зосереджена, головним чином, на любовній ліриці попередників та сучасників В. Шекспіра. Спенсерознавчий дискурс представлений працями низки (зарубіжних та вітчизняних) вчених, присвячених канону Спенсера: П. Альперс, Дж. Бенет, І. Білоконенко, І. Бурова, Р. Велс, Дж. Вільям, П. Вільямс, Г. Воллер, Г. Воркентин, А. Гамільтон, Дж. Гардісон, А. ДеНіф, П. Камінз, К. Каске, Л. Клейн, К. Льюїс, Дж. МакАртур, І. МакКефрі, В. Нельсон, Дж. Нельсон, П. Паркер, Е. Прескот, Л. Привалова, В. Ренвік, С. Томсон, Дж. Томсон, Ш. Томсон, Г. Тонкін, Е. Уелсфорд, Л. Форстер, А. Хаятт, М. Щербина та інші. Предметом даного дослідження є сонетарій «Аморетті» як взірць любовної лірики Єлизаветинської доби. Метою статті є дослідження магістральних тем сонетарію та особливостей його поетичного дизайну.

Сонетний цикл «Аморетті» та весільний гімн «Епіталама» були вперше видані в Лондоні в 1595 році. Сонет, написаний як посвята Спенсерові поетом, що сховався за ініціалами «Дж. В.» (Geoffrey Whitney?) проголошує, що «poetry's sun will shine again in England» [9, с. 153]. Книга сонетів увічніює

Спенсерове залицяння до Елізабет Бойлі, молодой шляхетної англо-ірландської жінки та їхнього весілля 11 червня 1594 року. Збірка складається з 4-х розділів: вступного листа видавця В. Понсобі до сера Р. Нідхема і двох сонетів, звернутих до Спенсера (в них оспівувався сам автор), циклу з 89 сонетів, чотирьох невеликих віршів анакреонтичної поезії та весільної пісні «Епіталама», що складається з 24 стансів і є поетичним зображенням урочистої церемонії шлюбу молодих.

Два ліричні твори поєднані в один завдяки їхньому автобіографічному зв'язку. Спенсер приєднав гімн «Епіталама» до циклу сонетів з метою дати відповідне завершення історії Любові. Біографічні асоціації сонетів особливо ретельно досліджуються з початку XX ст. (Variorum 8:631 – 8, 647 – 52). Оригінальність сонетарію «Аморетті» полягає у зображенні автором любовних переживань ліричного героя крізь призму особистого досвіду щасливого кохання. «Аморетті» належить до популярного ренесансного жанру сонетаріїв, започаткованого Ф. Петраркою. В той час, як сонети мали особистісний ліричний характер, гімн був класичним жанром публічної святкової пісні. Е. Спенсер був першим поетом, хто завершив сонетарій епіталамою, і в цьому полягає одна з його жанрових інновацій. В. Нельсон та А. Хаятт вбачають у цьому творчу імітацію петрарківського завершення його *Canzoniere* піснею уславлення Діви Марії (366). Обидва поети шукали християнського увінчання Любові. А. Хаятт вважає, що Петрарка зрікається своєї Любові, а Спенсер освячує почуття Любові в синкретичному і гуманістичному сенсі. Л. Фостер постулює відродження цілого жанру весільного гімну в епоху Ренесансу. Особливістю спенсерівського гімну є його написання самим нареченим-поетом.

Поєднання «Аморетті» та «Епіталами» в одну книгу бентежить критиків, які, виходячи з практичних засад, завжди розглядають їх окремо. «Епіталама» виглядає немов розширена італійська *canzona*, що пов'язана з «Аморетті». Сонетний жанр має італійське походження, а збірка – італійську назву «*Amoretti*» (у перекладі з італ. *amoretti* – маленькі захоплення, любові; це слово в кін. XVI ст. також вживалось для позначення любовних віршів і могло означати земне кохання, на противагу небесному), жанр гімну грецького походження та, відповідно, має грецьку назву «*Epithalamion*» (від дв. гр. *epithalamion* – весільна пісня, що виконувалась хором юнаків та дівчат перед входом до подружнього покою (*thamos*) з побажаннями щастя молодим), їх поєднують анакреонтичні вірші. Існує певне протиріччя між «цілісністю» та «окремістю», що виявляється навіть у типографському оформленні, характерному для «Аморетті» та «Епіталами». О. Данлоп (A. Dunlop) слушно вважає, що «сонетарій Спенсера драматизує та шукає примирення між домінуванням та взаємністю в любові, між тілесним та духовним, між плінністю життя та вічністю, що мають онтологічне значення» [11, с. 585]. Емоційна динаміка міжстатевого конфлікту вирішувалася у християнсько-гуманістичній площині. Однак не можна стверджувати, що Спенсер намагався відтворити у своєму творі цю напругу;

навпаки, його місію можна витлумачити як внесення єдності та гармонії в життя. Спенсерове голограмне бачення континентальних впливів любовної лірики (петраркізму та неоплатонізму) бере витoki від його особистої ідентичності підданого протестантської монархії і знаходить відображення в сонетарії та гімні, поєднуючи теорію неоплатонічних сходів, християнську мораль, літургійний календар та емоційний розвиток куртуазної любові. Хоча Спенсер віддає данину традиції і зображує страждаючого закоханого (сонети 1–67), сонетарій є парадоксальним чином книгою «happy leaves».

Магістральними темами любовної лірики Е. Спенсера є гармонізація земної та небесної Любові, проблеми творчості, самовдосконалення людини, поєднання тимчасового та вічного. На окрему увагу заслуговують теми природи і часу, які є лейтмотивами «Аморетті» та «Епіталами». Топоси «Аморетті» стандартні для любовної лірики, започаткованої Горацієм та Овідієм, збагачені поетичною традицією Ренесансу. В той час, як ліричний герой «Пастушого календаря» стверджує, що любов – тягар і руйнівна сила (Жовтнева Еклога), ліричний твір Спенсера «Колін Клаут повертається додому» стверджує протилежне: Любов виправдовує усі страждання закоханого, адже вони ушляхетнюють його і стимулюють духовний розвиток чеснотами та добрими справами, які забезпечують відповідність вищому призначенню людини. Саме в цьому виправданні Любові – головній темі «Аморетті», «Епіталами» та «Чотирьох гімнів». Історія саме такої плідної Любові розповідається у сонетах та весільній пісні, які розкривають її природу та відношення до божественного.

Як зазначає В. Нельсон, «любовна лірика за встановленою традицією включала не лише специфічну форму вірша, але також специфічний спектр тем і образів, що нагадували шахи, якими сонетист мав грати» [6, с. 85]. Подивимось як ця тематична палітра розгортається у сонетарії. Нещастя закоханого, його відданість, краса дами та її жорстокість, палкість відчуттів закоханого та крижаний холод коханої, страждання та радощі, роздуми в хвилини надії та відчаю,плинність часу, ревності, пристрасті та вічність поезії – усі ці теми знаходять своє відображення в «Аморетті», так само як і в інших сонетних циклах того часу. Однак, деякі специфічні риси сонетарію Спенсера очевидні, а саме: структура сонетів і організація групи як єдиного цілого, адже «Аморетті» – не збірка окремих ліричних творів. В них – розвиток історії Любові і настрою поета, від початку і до кінця. Кожен сонет має своє, лише йому одному належне місце. У першому сонеті поет презентує сонетарій своїй коханій (“Leaves, lines and rymes...”), до якої він звертається: “my soules long lacked foode, my heavens blis” [11, с. 600]. В останніх рядках сонетарію лунає сум розлуки закоханих: “Dark is my day, whyles her fayre light I mis, and dead my life that wants such lively blis” [11, с. 654]. Таким чином, лейтмотивом сонетного циклу є образ коханої як джерела небесного блаженства на землі.

В сонетарії спостерігається взаємонакладання язичницького, християнського та особисто-почуттєвого календарів. Враження про єдність

сонетарію посилюється повтореннями звертань до пір року, християнських свят, та подій, важливих в цій історії кохання (Новий рік (сонет 4), Весна (сонет 19), Початок посту (сонет 22), Річниця зародження почуття Любові до коханої (сонет 60), Різдво (сонет 68), знову Весна (сонет 80). «Епіталама» знаменує весільний день 11 червня 1595 року – день літнього сонцестояння за Юліанським календарем.

Відчуття плинності часу в «Аморетті» підтримується самою історією кохання. Після довгих страждань закоханий нарешті отримує перемогу (63), за нею слідує щасливий період життя. Найважливішими щодо структури всього ліричного твору є тематичні опозиції, акцентовані Спенсером: форма і зміст, земля і небо, біль і екстаз, страждання і щастя, відчай і надія, розлука і зустріч, хіть і любов. У різних сонетах простежується різка зміна настрою. Серед найяскравіших прикладів таких змін – ставлення до гордості дами. У цьому плані сонети «Аморетті» можна поділити на два види: ті, що вихваляють гордість і самовпевненість, гідність і шляхетність духу дами та ті, що звинувачують її в марнославстві, жорстокості і зверхності. Спенсер навіть вводить своєрідну суперечку у парі сонетів (58 і 59). Перший піддає критиці її самовпевненість, а другий заперечує. І якщо гордість асоціюється з Любов'ю як руйнівною силою (58), у 59 сонеті Любов – це творення. Кохана – горда, але не своєю зовнішністю, а божественним походженням свого духу: “More then most faire, full of the living fire, Kindled above unto the maker neere...” (сонет 8) [11, с. 605]. “For being as she is divinely wrought, and of the brood of Angels heavenly born...” [11, с. 637] (сонет 61). Ця пара сонетів демонструє традиційний для Спенсера засіб інвертування значення художнього образу, що полягає у трансформації читацьких очікувань шляхом перетворення традиційних мотивів, презентованих поетом у несподіваному ключі.

Труднощі в завоюванні Любові дами роблять перемогу ціннішою. Висока краса її духу є джерелом гордоців й запалює «небесний вогонь» в серці закоханого, підіймає його дух. “...the contemplation of whose heavenly hew, my spirit to an higher pitch will rayse” (сонет 80) [11, с. 649]. Його перемога потребує жорсткого контролю над пристрастями, які збуджують його сексуальні бажання. Дама – горда, але настає поворотний момент, коли її гордість перетворюється на покору. Поет порівнює себе з досвідченим мисливцем, який відпочиває після тривалого, стомлюючого і невдалого полювання на оленя. Раптом цей самий олень повертається для того, щоб втамувати спрагу, до струмка поряд (67).

Використовуючи прийоми сонетної традиції, Спенсер асимілює свою особисту Любов до публічного поетичного дискурсу і в той же час проголошує її особливу неповторну природу.

Замість дослідження суперечностей Любові в одному сонеті, Е. Спенсер радше урізноманітнює петрарківське оспівування дами і використовує оксюморон, перевертаючи уславлення дами в її засудження. Часте використання суперечностей у різних сонетах демонструє спенсерівські

погляди на образ дами, протилежні за своєю природою петрарківським. Замість нарцисизму та статики петрарківського сонетарію, поет розглядає проблему дії в ситуації. В «Аморетті» обидва – і закоханий і його дама – в рівній мірі беруть участь у дії, хоча і в межах жанру. Сфера «Аморетті» лишається сферою страждань та боротьби за взаємність. Однак, у структурі сонетарію відчувається прихований великодній мотив, який імпліцитно вказує на відродження та інтегральні задачі Любові.

Архітектоніка сонетного циклу «Аморетті» є предметом дослідження низки вчених-літературознавців, що зумовлює поліваріантність її інтерпретацій. В останні десятиліття ХХ ст. з'явилася велика кількість критичних робіт, присвячених сонетам Спенсера, в яких представлені різні підходи до розгляду сонетарію «Аморетті»: нумерологічний, алегоричний, міфологічний, іконографічний, ігровий і т.д. Кожен підхід вносить певні риси у прочитання сонетного циклу.

Існує думка, що Спенсер працював над сонетами щоденно, надсилаючи, або приносячи їх своїй коханій. Вірші Спенсера – складні, граціозно побудовані, і тому, на погляд В.Нельсона, головна задача вченого або критика – “to lay bare the principles of their structure” [6, с. 5]. Історія спенсерознавчої критики з самого початку мала різноманітні підходи, які визнані загальноприйнятими. Судження про розпорошеність віршів Спенсера часто пов'язують з гіпотезами щодо їхнього створення. Як зазначає російський спенсерознавець І. Бурова: «Спираючись на авторитети Арістотеля, Горація, Вітрувія та їхніх ренесансних послідовників, Спенсер завжди прагнув створення класичних, досконалих поетичних форм. Сприйняття поезії як пам'ятника спонукало Спенсера творчо застосувати в літературі такі важливі елементи естетики, архітектурної композиції, як акцентуація композиційного центру та осьова симетрія» [1, с. 8].

Головним фокусом уваги критиків є пошук об'єднувального принципу організації «Аморетті». В 1903 році Дж. Ерскін розглядає «Аморетті» як зразок сонетного мистецтва свого часу. Інші коментатори вбачають в сонетарії алегоричну єдність автобіографії, художнього вимислу, умовностей жанру та міфу в ідеальному синтезі духу і плоті. Л. Мартс знаходить в сонетарії своєрідний драматичний наратив, який включає суперечливі елементи, дотримуючись гіпотези, що закоханий виконує в ньому різні ролі. Навіть ті, хто вбачає в «Аморетті» поєднання ранніх та пізніх сонетів поета, визнають певний елемент єдності. Дж. Лівер, наприклад, констатує «спробу поєднати дві збірки сонетів – абсолютно різних за предметом, характером та головною концепцією викладу, в одну» [5, с. 100–101]. Він вважає 71 сонет «жорстким ядром» «Аморетті», останні 18 можна відокремлювати. Не дивлячись на захоплення поетом календарями як засобом поетичної організації корпусу сонетів, лише порівняно недавно було визнано значення символізму чисел та календаря. Дослідження «Епіталами» К. Хаяттом та «Королеви фей» О. Данлопом розкрили складні взаємовідношення нумерологічних та календарних відповідностей, що становлять художню

сутність цих творів. «Лірика Спенсера, перш за все, потребує пошуку інтегрального значення, що лежить за поверховим дискурсом» [2, с. 154]. Дослідження цих вчених довели, що символізм був притаманний творчій манері Спенсера і не може не бути врахованим у вивченні творів поета. Раніше непомічені елементи календарної символіки «Аморетті» є ключовими для розуміння сонетів. Сонетарій має симетричний дизайн, і стає очевидним, що не можна розділити сонети, як пропонував Лівер. Незалежно від того, чи були сонети написані в один або декілька періодів життя поета, їхня організація в сонетному циклі є навмисно уніфікованою і була задумана та втілена Спенсером ще в 1594 році.

Особливість сонетарію полягає в його структурованості. Е. Спенсер своєрідно використовує три щільно пов'язані між собою календарі. Перший починався з 1-го січня, другий – місячний, з 1-го березня, а третій з 25 березня – дня Благовіщення і знаменував початок року Божої благодаті. Очевидно, гра між календарями давала простір уяві поета, надихаючи на створення химерного візерунку композиції сонетарію. Любовний календар «Аморетті» починався у січні 1593 і закінчувався червнем наступного року (18 місяців).

Існує декілька спроб потрактування композиції сонетарію. Традиційний підхід (Ж. Варкентін) передбачає поділ сонетарію на дві частини: до 67 сонета і після нього. В 68 сонеті поет проголошує здійснення своєї мрії. Друга версія (А. Фаулер) об'єднує «Аморетті», анакреонтичні вірші та «Епіталаму» в п'ять частин (117 поезій і станси) за схемою: АВСВА. А: сонети 1–34 (34); В: сонет 35; С: сонети 36 – 82 (47); В: сонет 83; А: сонети 84–89, 4 анакреонтичних вірші та 24 станси «Епіталами» (34). Третя версія (В. Джонсон) згідно з Великоднім календарем поділяє сонетарій на три групи: 1–21, 22–67, 68–89, в якому 22 сонет знаменує початок Великого посту, 68 – його завершення.

К. Каске вважає «Аморетті» та «Епіталаму» єдиним твором і поділяє його наступним чином: сонети 1–67 присвячені періоду залицяння ліричного героя, 68–89 та анакреонтичні вірші, присвячені заручинам, та «Епіталама», що присвячена весіллю [4, с. 273]. Г. Хантер вважає «Аморетті» незавершеним твором і виражає сумнів щодо порядку укладання сонетів [3, с. 124].

Аналогічно К. Ларсену А. Прескот вважає, що 89 сонетів відповідають 89 читанням молитовника (святкові та недільні дні) [10, с. 31]. Любовні вірші Спенсера – гармонійні за своєю природою, дослідниця зауважує, що «календарні та літургійні зв'язки більш рельєфно пов'язують людську любов з любов'ю, що рухає сонце та зоряні стелі» [8, с. 18].

На підставі проаналізованих класифікацій сонетів можна дійти наступних висновків, у яких ми значною мірою схильні спиратися на позицію О. Данлопа. Згідно з О. Данлопом, три сонети на початку сонетного циклу і три сонети вкінці обрамляють збірку (3/18/47/18/3). Отже, з цієї перспективи «Аморетті» є триптихом віршів, кожна частина якого

присвячена складним взаєминам закоханих на тлі календарних змін. Слід зауважити, що центральна частина, яка складається з 47 сонетів, ототожнюється з 40-денним постом, і певним чином символізує підготовку закоханих до нового життя.

Ключі до інтегрального розуміння «Аморетті» – ідентифікація Любові з Христом, що знайшла свій вираз в календарному символізмі сонетарію та організації головних тем. Понад усе – це єдність Любові, що змальована в «Аморетті» – Любові поета до своєї дами і Любові християнина до Бога. Моделі релігійного символізму в «Аморетті» – це не вправа у поетичній віртуозності, а вираз головної теми – Любові, яку Спенсер зображує у “An Hymne in Honour Beauty” як гармонію небесного і земного світів.

Розмаїття розглянутих підходів до архітекτονіки сонетарію свідчить про її інтерпретаційну багатогранність. Збірка сонетів «Аморетті» та гімн «Епіталама» втілюють ренесансне стремління до гармонії і породжують в сучасному літературознавстві множинні інтерпретації елизаветинської любовної лірики.

Бібліографічні посилання

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Бурова Ирина Игоревна ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб, 2008. – 46 с.
2. Dunlop A. The Unity of Spenser's Amoretti / Alexander Dunlop // Silent Poetry: Essays in Numerological Analysis / Edited by Alastair Fowler. – London : Routledge & K. Paul, 1970. – P. 153–169.
3. Hunter G. K. Spenser's Amoretti and the English Sonnet Tradition / G. K. Hunter // A Theatre for Spenserians / Edited by Judith M. Kennedy and Richard A. Reither. – Toronto : U of Toronto P, 1973. – P. 124–145.
4. Kaske C. Spenser's Amoretti and Epithalamion of 1595: Structure, Genre, and Numerology / Carol V. Kaske // English Literary Renaissance. – 1978. – Vol. 8 (3). – P. 271–295.
5. Lever J. W. The Elizabethan Love Sonnet / Julius Walter Lever. – London : Methuen, 1966. – 282 p.
6. Nelson W. Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser: Selected Papers from the English Institute / Edited with Foreword by William Nelson. – NY and London : Columbia UP, 1961. – 204 p.
7. Nelson W. The Poetry of Edmund Spenser / William Nelson. – NY and London : Columbia UP, 1971. – 350 p.
8. Prescott A. Complicating the Allegory: Spenser and Religion in Recent Scholarship / Anne Prescott // Renaissance and Reformation / Renaissance et Reforme. – 2001. – Vol. XXV (4). – P. 9–23.
9. Prescott A. Spenser's shorter poems / Anne Prescott // The Cambridge companion to Spenser / Edited by Andrew Hadfield. – Cambridge : Cambridge UP, 2001. – P. 143–161.
10. The Spenser Encyclopaedia / Edited by A. C. Hamilton. – Toronto and Buffalo : U of Toronto P, 1990. – 2447 p.
11. The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / Edited by W. Oram, E. Bjorvand, R. Bond, T. Cain, A. Dunlop, and R. Schell. – New Haven and London : Yale UP, 1989. – 830 p.

Надійшла до редколегії 25.01.2013 р.

УДК [821.111 + 821.111(73)]-311.6

Д. В. Новохатский

Ялта

ЖАНРОВЫЙ СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ

Досліджується жанровий статус художньої альтернативної історії, її зв'язки з історичною прозою та антиутопією, змістова та композиційна специфіка літературної альтернативної історії.

Ключові слова: альтернативна історія, жанр, постмодернізм, історична проза.

Исследуется жанровый статус художественной альтернативной истории, ее связь с исторической прозой и антиутопией, содержательная и композиционная специфика литературной альтернативной истории.

Ключевые слова: альтернативная история, жанр, постмодернизм, историческая проза.

The article dwells upon genre status of alternate history fiction, its ties with historical fiction and dystopia, peculiarities of composition and plot of literary alternate history.

Key words: alternative history, genre, postmodernism, historical fiction.

Как замечает И. Дробот, «в XX столетии восприятие и анализ истории приобретают черты междисциплинарного дискурса, так как привлекают к дискуссии литературоведение, историографию, философию истории» [4, с. 32]. Художественная альтернативная история в полной мере отражает это изменение, используя художественные средства как для анализа исторического прошлого, так и для построения альтернативно-исторической реальности. В этом заключается важнейшее различие художественного и контрфактического исторического дискурса: контрфактическое моделирование, как следует из его названия, строится на открытом противоречии объективной реальности, в то время как художественный дискурс самоценен, и «теоретический вопрос – возможна ли история в сослагательном наклонении? – в художественной литературе просто снимается» [9, с. 135]. Вопросы специфики литературной истории рассматриваются в работах З. Шевчук, К. Хеллксон, Г. Шенкеля, А. Демандта, однако проблема жанрового статуса художественной альтернативной истории исследована слабо. Цель данной статьи – осветить основные особенности жанра литературной альтернативной истории.

Возникновение первых образцов альтернативной истории проследить достаточно трудно, прежде всего, в связи с неоднозначностью самого термина «альтернативная история» и, как следствие, его неопределенным местом в системе жанров. Очевидно, что создание подобных произведений предполагает отказ от линейного восприятия исторического процесса, и творческую самостоятельность автора, который не только берет на себя традиционную функцию творца художественной реальности, но и пытается

построить альтернативный мир на основе сравнения с объективной реальностью, подобно авторам утопий и антиутопий.

Причины быстрого развития альтернативной истории в XX веке кроются в изменении общественного сознания и, как следствие, в изменении эстетических и художественных приоритетов эпохи. С. Лишаев называет этот процесс специализацией художественного мышления, для которой характерно смещение акцентов «с тел и вещей на возможность/невозможность движения, на смену местоположения <...> и на переживание возможности/невозможности существования» [8, с. 59]. Не в последнюю очередь расцвет альтернативно-исторических произведений связан с философией эпохи постмодерна, выдвинувшей в качестве постулатов всеобщее недоверие и множественность точек зрения. Поставив под сомнение объективность существования окружающей реальности, эпоха постмодерна неизбежно отказала истории в объективности, претендуя скорее не на воссоздание реальной картины прошлого, а на деконструкцию сложившихся представлений и мнений, изложенных в трудах по истории, либо зафиксированных в общественном мнении.

В этом отношении показателен знаменитый роман Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», главная идея которого заключается в постулировании необъективности документальной истории и возможности множественности точек зрения на историческое прошлое и историю. В альтернативно-исторических произведениях эта возможность получает дальнейшее развитие, и представлено сомнение в том, что история могла пойти лишь тем путем, который известен из документальных источников.

Очевидна внутренняя связь альтернативной истории как с историческими документами (нон-фикшн), включающими в себя синхронические (летописи, дневники, календари) и диахронические (собственно исторические) материалы, так и с исторической художественной литературой. Альтернативная история всегда вторична по отношению к «реальной» истории, что отражено в ее названии, так как использует только тот материал, который известен из «реальной» истории. Как справедливо замечает З. Шевчук, «альтернативная действительной художественная реальность подчеркивает условность границ и возможность трансформации любого объекта, даже такого, как история» [12, с. 5].

З. Шевчук придерживается достаточно распространенного мнения, согласно которому альтернативная история рассматривается как поджанр (жанровая разновидность) исторической прозы. Действительно, как альтернативная, так и «традиционная» художественная история используют одинаковый материал, однако разница заключается в прагматике и стилистике произведения. Традиция исторической прозы, заложенная в европейской литературе В. Скоттом, основывается на «попытке оживить специфический дух эпохи, о которой идет речь в том или ином романе, а также стремлении довести содержание до корреляции с современностью»

[10, с. 5]. В таком типе романа достоверность собственно исторического материала не ставится под сомнение ни автором, ни читателем.

Повествование исторического романа, подобно мемуарной прозе, часто представлено в виде воспоминаний рассказчика, который одновременно выполняет функцию центрального героя этого повествования. Для «классического» исторического романа XIX века (В. Скотт, А. Мандзони, Р. Стивенсон) также характерны эпическая удаленность автора и читателя от изображаемых событий, нарочитая акцентуация «старины». Альтернативная история в этом виде практически не встречается: ее логика предполагает живое, динамическое повествование, в котором события разворачиваются в реальном времени, а эпическая удаленность отсутствует. Часто встречающиеся в альтернативно-исторических романах экскурсы в прошлое и хронологии несут чисто информативную функцию и призваны ввести читателя в вымышленный мир книги, но сами фрагменты, рассказывающие об альтернативном прошлом, как бы исключены из развития сюжета и из фабулы.

Сомнение в подлинности истории не обязательно ведет к появлению альтернативной истории: в т. н. «криптоисторических» произведениях, подтверждается сам факт какого-либо исторического события, но отвергается традиционная версия, объясняющая его с позиций исторической науки. Несоответствие якобы «подлинной» истории и той, которая общеизвестна, объясняется теорией заговора. Криптоистория особенно популярна в современной беллетристике, и охватывает огромный фактический материал, от истории древнего мира до современной геополитики. Существует значительное различие между альтернативной историей и криптоисторией: последняя предлагает альтернативные трактовки исторических фактов, не затрагивая целостность объективного исторического процесса. Криптоистория ориентирована на правдивость, и задача автора подобных произведений – убедить читателя в достоверности предлагаемого ему материала. Необходимым условием создания криптоисторического произведения является его детализация, так как нестандартные трактовки общеизвестных фактов осуществляются именно через детали, «воссоздаваемые», а в действительности создаваемые, автором.

Альтернативная история развивается в другом направлении: она не претендует на достоверность, изначально является вымыслом, и основывается на принципе многомерности миров, в которых история развивается различным путем, причем основной вселенной, которая выступает своеобразным «эталонном», является «реальный» мир, исторический ход развития которого не оспаривается. Альтернативную историю и криптоисторию можно объединить под общим названием «параистория» – т. е. корпус текстов, который существует в когнитивном поле исторического дискурса, но историей в строгом смысле не является. Термин «параистория» иногда применяется как синоним «альтернативной истории» (например, в работах Й. Хельбига), однако логичнее использовать

его как объединяющее, генерализирующее обозначение истории, не подтвержденной реальными историческими фактами и свидетельствами.

Популярность параистории зачастую рассматривается как еще один из признаков эпохи постмодерна. Например, Й. Халупа говорит о современном читателе как о «поколении параистории» [13, с. 133]. А. Зубов, характеризуя постмодернистские концепции мировосприятия, говорит о «путешествии во времени, альтернативной истории, апокалипсисе» [5, с. 317] как основных способах художественного отображения концепции времени в современной литературе.

Жанровая природа альтернативной истории по многим признакам близка антиутопии: их сближает содержание, позиция автора и типичные композиционные приемы. Важной приметой альтернативной истории, отмеченной ранее, является прецедентность, характерная и для антиутопий: т.е. такая технология создания литературного произведения, когда оно основывается на «уже имевших место в истории явлениях, событиях, фактах, где <...> фантастическое помогает раскрытию часто противоречивой сущности реальных действительности» [1, с. 282]. Как и в антиутопии, цель написания альтернативно-исторического произведения – изобразить мир таким, каким он мог бы быть при определенных условиях. Это предопределяет социальную ангажированность как антиутопии, так и альтернативной истории: материалом произведений служат лишь социально значимые, достаточно широко известные события или общественные тенденции.

Как известно, для антиутопии ведущими функциями являются аналитическая (анализ существующих тенденций развития общества, выявление их существенных недостатков) и прогностическая (описание возможного пути развития общества на основе анализа современности). Те же функции можно выделить и в альтернативно-исторических произведениях, где изображение вымышленного мира строго основывается на анализе документально зафиксированных реальных событий.

В альтернативно-исторических произведениях невозможно выделить типичный конфликт (в отличие от антиутопии), сюжет или набор образов. По композиционному признаку альтернативная история может быть романом, повестью или рассказом, что определяется необходимостью авторского анализа изображаемого мира. Характеры в альтернативно-исторических произведениях обычно разработаны слабо и чаще всего являются воплощением какой-то идеи; соответственно, конфликт в таких произведениях также является столкновением идей, а не характеров. По сути, можно выделить только один четкий отличительный признак альтернативной истории – изображение альтернативной вселенной, в которой ход истории идет отличным от реального мира путем, однако ни идея произведения, ни сущность конфликта, ни его функции принадлежностью к альтернативной истории не определяются и требуют дальнейшего уточнения в рамках других существующих жанров.

Так же, как и в антиутопии (эксплицитно) и в утопии (имплицитно), в альтернативной истории используется принцип двойного кодирования, однако здесь речь не идет о пародировании и иронии, а о сознательном создании автором текста, который может восприниматься читателем на различных уровнях. Любое произведение, относящееся к альтернативной истории, может быть прочитано как сугубо развлекательный текст, принадлежащий к массовой литературе и не требующий какой-либо подготовки реципиента. Способность к циклизации («Патруль времени» П. Андерсона) также свидетельствует о массовом элементе в альтернативной истории. С другой стороны, альтернативная история строится на сопоставлении того, что реально случилось и того, что могло бы быть, в результате чего идея произведения и смысл придуманного автором мира может раскрыться полностью лишь при постоянном апеллировании к объективной реальности. В таком случае произведения альтернативной истории приобретают глубину и полностью реализуют заложенную в них аналитическую функцию.

Двойное кодирование определяет композиционно-сюжетные особенности альтернативно-исторической литературы: в ней легко прослеживаются приемы массовой литературы – увлекательный сюжет, часто основанный на квесте, элементы детектива, приключенческого или шпионского романа, несколько сюжетных линий, среди которых часто присутствует любовная, типичны образы супергероя или злодея вселенского масштаба и т. п. С другой стороны, попытка построить альтернативный мир по законам развития реального мира, подобно историческим романам, апеллирует к элитарной аудитории, способной за шаблонными массовыми приемами увидеть глубинный смысловой слой.

В двойственности потенциальной аудитории альтернативной истории видится влияние постулатов постмодернизма, сознательно отказавшегося от элитарной ориентации. Как известно, искусству постмодерна «присуще стремление вернуть себе массового читателя, а не служить исключительно горстке “избранных”» [7, с. 4]. Соединение жанрового сюжета, связанного с массовым кодом, и элитарной интриги, апеллирующей к подготовленной аудитории, является стержнем композиции альтернативной истории, и ключом к пониманию ее популярности в широкой читательской аудитории.

То, что в альтернативно-исторических романах часто присутствуют фантастические элементы и изображаются события и факты, противоречащие общепринятым представлениям о конкретной исторической эпохе, способствует тому, что альтернативную историю можно рассматривать как разновидность научно-фантастической литературы. Особенно очевидна эта связь в произведениях, где постулируется возможность путешествовать во времени по воле главного героя или в результате случайности. Появление человека из будущего в обществе прошлого нарушает логический ход развития человечества, и время распадается на ряд потоков именно благодаря этому вмешательству. При

этом подобно классическому приключенческому роману XIX столетия, путешественник во времени зачастую является носителем энциклопедических знаний и умений, во много раз превышающих диапазон возможностей среднестатистического современного человека. Так, в романе «Да не опустится тьма!» американский историк и археолог, оказавшись в раннем средневековье, изобретает телеграф, самогонование, книгопечатание и успешно отражает атаки Византии на южную Италию, в итоге добиваясь коренного изменения истории.

В мире альтернативной истории строго выполняется условие: изменение самой истории всегда ведет к изменению в темпах и результатах научно-технического прогресса. Наиболее очевидна эта закономерность в произведениях, описывающих далекое прошлое (например, сатирическая повесть «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура»), однако в альтернативно-исторических антиутопиях XX века часто эксплуатировались темы альтернативного пути развития освоения космоса и использования ядерной энергии. Так, в романе «Человек в высоком замке», вышедшем в 1962 г., в параллельной вселенной фашистская Германия начинает колонизацию Солнечной системы, а Италия с помощью ядерной энергии осушает Средиземное море.

Очевидна связь альтернативной истории с альтернативной географией, однако безосновательна позиция, например, И. Гречаник, согласно которой альтернативная история и альтернативная география рассматриваются как равноценные поджанры научной фантастики [3]. Очевидно, что альтернативная география – не самостоятельная жанровая разновидность фантастики, а лишь прием. В отличие от фэнтези или научно-фантастических произведений, в которых альтернативная география является неотъемлемым элементом, мир альтернативной истории реалистичен, а несоответствия объективной реальности объясняются либо человеческим фактором, либо являются следствием логики развития воображаемого мира.

Классическая научная фантастика изображает мир будущего, контрастирующий с настоящим, прежде всего, либо благодаря изменению известных законов физики (путешествия со скоростью, превышающей скорость света, возможность преодолеть границу гравитационного коллапса, телепортация и т. п.), либо благодаря далеко зашедшему техническому прогрессу (изобретение разумных роботов, звездолетов и т. д.), т. е. происходит сравнение настоящего и будущего. Фэнтези – наиболее консервативный жанр, основанный на ухронии, в котором основной контраст – это контраст настоящего и абстрактного прошлого. В альтернативно-исторических романах сравниваются два (иногда более) настоящих, каждое из которых предопределено прошлым: реальным или альтернативным.

Физическая география альтернативного мира обычно полностью соответствует реальной, а основным изменениям подвергается политическая география, что объясняется социально-политической направленностью альтернативно-исторических произведений. Здесь альтернативная история

снова сближается с антиутопией, представляющей совершенно отличную от известной читателю политическую карту мира, но оставляющей без изменений географию Земли.

Учитывая, что традиционно альтернативная история считается поджанром научной фантастики, существуют разновидности научной фантастики, которые можно считать, в свою очередь, поджанрами альтернативной истории: стимпанк, дизельпанк и киберпанк. Из них наиболее известен стимпанк, своим названием отсылающий к эпохе создания и расцвета парового двигателя. Стимпанк изображает альтернативный мир, расхождение которого с объективной реальностью (чаще всего без указания причин) начинается на рубеже XIX–XX веков, и научно-технический прогресс идет в непривычном направлении: вместо использования электричества и двигателя внутреннего сгорания основой новых изобретений становится паровая машина.

Стилистика стимпанка основана на культуре Великобритании, ставшей в эту эпоху мировым лидером. Соответственно викторианские мотивы в стимпанке строго выдерживаются в содержательном плане произведений (портреты героев, облик городов, типичное поведение и т.п.): «Как правило, стимпанк подразумевает стилизацию под эпоху Викторианской Англии <...> и эпоху раннего капитализма с характерными городским пейзажем и контрастным социальным расслоением» [11, с. 194]. Кроме того, набор типажей также восходит к викторианской английской литературе, основные сюжетные ходы связаны с детективными мотивами в стиле А. Конан Дойла и Р. Стивенсона. Присущая альтернативной истории функция социально-политического анализа в стимпанке не занимает ведущее место, и стимпанковые произведения, проникнутые очевидной ностальгией по викторианскому прошлому, более тяготеют к массовой литературе, чем альтернативная история в целом.

По образцу стимпанка построены дизельпанк и киберпанк. Дизельпанк более схож с «мейнстримовой» альтернативной историей в том отношении, что главная цель дизельпанковых произведений – не ностальгия по какой-то конкретной исторической эпохе, а анализ возможных путей развития истории человечества, и изображает мир, развитие которого пошло отличным от исторического путем в период между мировыми войнами.

Дизельпанк четко подразделяется на два течения: военное и экономическое. Экономический дизельпанк характерен, прежде всего, для американской литературы и исследует проблемы Великой Депрессии, нанесшей тяжелый удар по экономике США в конце 1920-х – начале 1930-х гг. и оставившей заметный след в американской культуре. Экономический дизельпанк может реализоваться в жанре утопии и антиутопии. Утопии в данном случае изображают экономическое процветание США, в котором Великая Депрессия не наступила; время джаза и свинга изображено как своеобразный современный золотой век человечества.

Истоки дизельпанковой экономической антиутопии следует искать в американской фантастической литературе начала XX века, например романе Дж. Лондона «Железная пята», изображающем торжество олигархии в Америке далекого будущего. Антиутопия в данном случае изображает США, где Великая Депрессия не была преодолена в результате прихода к власти Ф. Рузвельта в 1932 г., а, наоборот, приобрела глобальный масштаб и привела к полному разрушению экономики страны и деградации населения.

Военный дизельпанк является одним из наиболее распространенных типов альтернативно-исторических произведений, так как его тема – альтернативные исходы обеих мировых войн, которые приводят к полному переделу сфер влияния в мире и изменению политической карты Земли. Особый интерес у авторов альтернативной истории вызывает, как уже неоднократно указывалось выше, судьба мира в случае победы стран Оси во Второй мировой войне.

Киберпанк – широкое понятие, в которое дизельпанк и стимпанк иногда включаются как составные части, однако отношение киберпанка к альтернативной истории более свободное, так как поджанром альтернативно-исторических произведений киберпанк может считаться только при условии, что изображаемое киберпространство или общество, в котором кибертехнологии достигли высочайшего уровня развития, рассматривается как альтернатива настоящего времени, т.е. как своеобразный параллельный мир.

Вопрос о жанровой природе альтернативной истории далек от решения и по причине того, что «теория нормативных жанров начинает серьезным образом дискредитироваться, поскольку ее негибкие категории не соответствуют подлинным чертам произведений» [6, с. 381]. Хотя композиционно альтернативная история тяготеет к романной форме, главный ее компонент – это содержание, обусловленное специфическим хронотопом. Альтернативная история характеризуется прочной связью с исторической художественной литературой и научной фантастикой, будучи, по сути, одним из промежуточных жанров, которым «издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю» [2, с. 137].

Библиографические ссылки

1. Вежлева О. Классическая антиутопия сквозь призму жанровых характеристик / О. Вежлева // Збірник наукових артыкулів VIII Міжнародної наукової конференції «Славянська література у кантэксте сусветнай». – Мн. : Издательство БГУ, [б.г.]. – С. 280–285.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 464 с.
3. Гречаник І. П. Сновидіння у структурі часо-просторової організації фантастичних романів О. Бердника / І. П. Гречаник // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. – 2009. – Липень. № 14 (177). – Філологічні науки. – С. 53-59.
4. Дробіт І. М. Рецепція історії у романі М. Бредбері „Професор Кримінале” / І. М. Дробіт // Гуманітарний вісник. – 2008. – № 12. – Т. 3. – С. 32–36.

5. Зубов А. «Топографический поворот» : исследования о времени и пространстве в спекулятивной фантастике / А. Зубов // Новое литературное обозрение. – № 1'2012 (113). – С. 311–324.
6. Кобли И. Вклад Бахтина в теорию жанров / И. Кобли // Філологічні дослідження : Зб. наук. праць. – № 9. – Донецьк: [б. в.], 2007. – С. 379–398.
7. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків / Ю. Ковбасенко // Тема. – 2002. – № 1. – С. 2–21.
8. Лишаев С. А. Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте / С. А. Лишаев // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2011. – № 1 (9). – С. 52–70.
9. Нехамкин В. А. Контрфактические исторические исследования в системе научного познания / В. А. Нехамкин // Общественные науки и современность. – 2007. – № 5. – С. 131–140.
10. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореферат дис. ... кандидата філологічних наук : спеціальність 10.01.06 – теорія літератури / Дамір Пешорда. – Львів, [б. в.], 2001. – 17 с.
11. Рыльщикова Л. М. Типология жанров современного научно-фантастического дискурса / Л. М. Рыльщикова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Филология. – 2011. – № 2. – Т. 13. – С. 193–196.
12. Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спеціальність 10.01.06 – теорія літератури / Зоя Шевчук. – К. : [б. в.], 2006. – 19 с.
13. Chalupa J. La novela histórica posmoderna. Una renuncia a la búsqueda de la verdad y/o un testimonio de una época de relativismo (Eduardo Mendoza, Juan Eslava Galán, Arturo Pérez-Reverte) / Jiří Chalupa // Studia Romanistica Beliana. – Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2009. – P. 123–133.

Надійшла до редколегії 26.01.2013 р.

УДК 821.161.2.09 (Грушевський)

Г. Г. Останіна

Кривий Ріг

ІНОНАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ В ОПОВІДАННІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО «БЕХ-АЛЬ-ДЖУГУР»

Розглядаються інонаціональні мотиви в оповіданні «Бех-аль-Джугур» Михайла Грушевського.

Ключові слова: мотив, національний мотив, інонаціональний мотив.

Рассматриваются инонациональные мотивы в произведении «Бех-аль-Джугур» Михаила Грушевского.

Ключевые слова: мотив, национальный мотив, инонациональный мотив.

Strange national motives in the story «Beh-al-Gugur» by M. Gryshevskiy are examined in the material of the article.

Key words: motive, national motive, strange national motive.

Давня література та усна народна творчість яскраво відображають життя інших народів у різнопланових аспектах. Українське письменство поступово залучало орієнтальне з однією метою: розширити і збагатити

ідейно-тематичні та естетичні обрії художньої літератури. Однак письменники зламу століть відтворювали специфіку життя екзотичного Сходу по-різному: від гострих культурно-побутових конфліктів та «орієнтальних лекцій» з просвітницькою функцією до зображення складних східних образів та характерів.

Чужий до національної заангажованості, М. Грушевський широко залучав до своєї широкомасштабної творчості життя інших народів як об'єкт художнього зображення. Молодий тоді ще письменник у своєму першому екзотичному образку вбачав лише національні мотиви і дав таку «орієнтальну характеристику» своєму творові: «Я вложив сюди свої тодішні визвольні й антиімперіалістичні настрої. ... я писав як український патріот і противник насильства й експлуатації колоніальних народів так званими висококультурними...» [2, с. 45]. Белетристичні писання Михайла Грушевського викликали дискурс серед видатних митців слова. І. Нечуй-Левицький дав схвальний відгук на перше оповідання 19-річного випускника Тифлійської гімназії, а вже через рік І. Франко охарактеризував літературний дебют Михайла Грушевського досить суперечливо: «Затих якомсь і молодий автор прекрасної повістки “Бех-аль-Джугур”, друкований колись у фейлетоні “Діла”, письменник, на котрого ми тоді великі покладали надії: правда, його пізніша, трохи більша повість “Свої і чужі”, котру я читав у рукописі, значно ослаблювала ті надії» [8, с. 12]

Микола Зеров у рецензії на видання творів письменника 1928 року високо охарактеризував белетристику видатного історика: йому «належить своє відмітне місце в ряді авторів, що почали відходити від традиційної народницької прози 80–90-х рр. Він стоїть на вододілі межи Кониським, Грінченком – і Коцюбинським, пристаючи до нової техніки письма, хоч стиль його ясний, стислий, трохи сухуватий, як стиль, скажімо, кращих оповідань В. Леонтовича (“Смерть і заповіт пана Івана Гречки”) – ще далекий від оздобленого імпресіоналізму Коцюбинського» [2, с. 195–196].

В українській літературі Схід ще й досі залишається «не інтерналізованим» (поняття І. Лисяка-Рудницького), «непізнаним». Саме Михайло Грушевський стверджував, що історія та культура України формувалась під впливом метафізичного трикутника «Схід – Захід – Північ». Однак видатний історик у своїй літературній діяльності не вдався до бінарних опозицій, він майстерно вписував у «чужі діалоги» провідні проблеми української історії. Цілком справедливо М. Ільницький акцентував увагу реципієнта на актуальності дослідження літературної спадщини Михайла Грушевського: «Загалом художня проза М. Грушевського не була предметом серйозного наукового вивчення. На неї дивилися переважно як на “додаток” до його історичних досліджень (сам автор теж вважав себе в літературі гостем) і головну вартість визнавали за творами белетристичного характеру...» [5, с. 559]. Львівський науковець у своїй розвідці не аналізував оповідання «Бех-аль-Джугур», однак визначив поетику його лірико-філософських творів: «прагнення надати бажаному, сподіваному, ідеальному

рис реального, пере акцентувати їх зі сфери індивідуально-побутового в над особистісне...; читач не співвідносить протікання часу художнього твору, з часом реальним. Зокрема, поняття смерті, як часового рубежу, як межі між поколіннями, зникає...; прийом відносності часу має не тільки структуро творчу функцію: він є антитезою Шевченкового образу “розкритої могили” – як сплюндрованої України, де “воля спить”» [5, с. 561]. Однак Шевченкова історіософська концепція наявна і в белетристичних творах Михайла Грушевського, де також діє «прийом відносності часу».

Ярослав Голобородько у статті «Речник української національної ідеї» детально подав біографію М. Грушевського, акцентуючи увагу на тому, що літературна творчість так і не стала справою його життя, але він ніколи не переставав писати художні твори [3, с. 45].

Василь Будний у статті «Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології» ствердив, що в оповіданні М. Грушевського «Бех-аль-Джугур» етнообрази знаходяться між полюсами «свого» і «чужого», яскраво проникають в Орієнт [1, с. 58]. Тобто літературні етнообрази не піддаються однозначній інтерпретації, тому що мають великий спектр міжкультурних взаємин.

Н. Янкова у дисертаційному дослідженні охарактеризувала жанрово-стильові та поетикальні параметри творчості Михайла Грушевського, визначила проблематику його прозових творів. На думку дослідниці, новаторський характер творчості Михайла Грушевського полягає у взаємозв'язку традицій української літератури із здобутками світової [9].

Метою цієї розвідки є дослідження підходів та принципів художнього зображення інонаціональних мотивів в оповіданні «Бех-аль-Джугур» Михайла Грушевського.

В автобіографії М. Грушевський зазначив, що оповідання «Бех-аль-Джугур» було написане «під впливом справоздань, з тодішньої Суданської компанії, підогрітих ближшими – кавказькими вражіннями» [2, с. 9]. Орієнталізм у творчості Михайла Грушевського має глибокий психологічний аспект: «Я був самітнім, мрійливим молодиком, загрузеним у свої внутрішні переживання...» [2, с. 44]. Національне українське почуття у молодого письменника сформували батькові оповідання про мальовничу Україну з її багатими звичаями і традиціями. На відміну від А. Кримського, М. Грушевський, живучи на Кавказі, у своєму першому оповіданні не вдався до детального опису знайомому йому життя чужих країв чи створення їх історій. У нього була абсолютно інша мета: «Відірвання від рідного краю, постійне перебування серед чужородців (я був пенсіонером гімназії в Тіфлісі, де буквального не було ні одного українця, – а й поза гімназією не знаходив нікого), з другого боку – незвичайно різнобарвний національний склад людності, серед котрої доводилось обертатись, атмосфера національних питань і конфліктів різних місцевих культур з російським централізмом, – все це екзальтувало мої національні почуття й робило їх осередком моїх дум та емоцій» [2, с. 44]. У ті часи національне питання на Кавказі було

максимально напружене, бо Росія підкорила кавказький народ, який бунтував та прагнув звільнитися від царського ярма. Ось що написала американська дослідниця Єва Томпсон щодо російського імперіалізму: «У російській романтичній літературі Кавказ розглядається з погляду російського солдата чи офіцера, який терпить труднощі поїздки в небезпечну та невдячну землю... З погляду цієї воєнної перспективи тубільці неодмінно примітивні, навіть коли, як у випадку з вірменами та грузинами, будь-який пересічний студент-історик міг би замислитися над величезним обсягом їх увічненої історичної пам'яті. Кавказькі жінки зображуються як покірні та чуттєві, тоді як у чоловіків поєднується лють із боягузством... Коментарі про дику та екзотичну землю видавалися серйозними, особливо в прозових оповідях. Серед “диких” пейзажів, природно, живуть “дикі” люди: письменники ставили на передній план ті елементи чужої дійсності, що їх вони хотіли закріпити в пам'яті читачів, зовсім не знайомих із цим середовищем. Вони смакували історії про брак гігієни у тубільців і про їхній дитячий спосіб мислення» [7, с. 104–105]. Однак управлінський тип орієнталізму був прийнятним як для європейських країн (Франція, Британія, Англія), так і для Росії, а українська культура межі століть не панувала над Сходом, а прагнула до самозбагачення на науковому та художньому рівні. Так, сучасна дослідниця Т. С. Мейзерська цілком слушно в образному типі орієнталізму виокремила «імперсональний орієнталізм кожного з письменників як різновид їх наративних голосів, що мають різну наповненість від орієнтальних фантазій (І. Нечуй-Левицький) до справжньої амальгами наративних утворень (А. Кримський)» [6, с. 19–20].

Оповідання Михайла Грушевського розпочинається повідомленням оповідача про початок війни: «Англійське військо прийшло до Бех-аль-Джугура у вівторок 26 лютого, в обід» [4, с. 3]. У центрі уваги він поставив підготовку арабів до самозахисту та англійців до повстання. Тобто перед реципієнтом постають два різнопланові світи життя. Джугурці зображені в образку віруючими, законослухняними, які понад усе цінували власну свободу: «Вони не боялися, що Інглізи на них їдуть. Звістки про святого Магді втішали їх, підкріпляли, дух в них розпалювали: вони раді були усе знести, усе потерпіти від Інглізів для свого пророка... Думка про те, щоб піддатись ворогам і на хвилину не западала їм в голову!» [4, с. 4–5]. Окрім того, оповідач позитивно характеризує їх і з матеріально-побутової сторони: «Щоб не дісталась ворогам худоба, постановили вигнати її у степ, річкою, бо з інших боків скрізь стояли вороги» [4, с. 5]. Саме тут яскраво прослідковується мотив туги за усім рідним, за тим, що було здобуте важкою працею: «Араб подивися у слід худобі і мовчки витер сльози на своєму зморщеному, сонцем попеченому лиці» [4, с. 6]. Зображення «екзотичного села» в образку постає не як синонім до поняття «чужина», а як об'єкт естетичного замилювання: «Зелені купи дерев, жовті поля, лани, гаї виразно ясувалися серед рудого степу... Берегом межі зеленими садками, під

широким листям пальм та бананів, немов під зеленими наметами, виглядали солом'яні покрівлі маленьких хаток» [4, с. 7].

Англіїці також активно готувалися до повстання: «Капітан Годж видав диспозицію дуже стратегічну, немов збиралися брати Париж або Берлін. Розставили кругом вартових, чистили зброю, згадували рідних і милих, не спав ніхто» [4, с. 6–7]. Ще більш відверто іронізує оповідач над завойовниками у перший день війни: «Лейтенант Слоу за дозволенням капітана Годжа сказав промову до війська. Промова була дуже похожа на славу мову Наполеона в Єгипті, тільки замість пірамід на вояків дивились тепер солом'яні покрівлі хлівів та хат» [4, с. 8]. Природа у творі акомпанує людським переживанням так тонко, немовби вона сама душа героїчного народу: «...стебла розкішної паші хилились, ломились під важкими чобітьми вояків; роса блищала на тих стеблах і здавалось, що вони плачуть, – не за собою, а за людьми, що вони, мов напоєні якою проклятою отрутою, нівечать чужу працю» [4, с. 9]. Однак англійці не зможуть перетворити на красу те, що знищили їхні рушниці та нести світло науки для всього світу. Окрім того, загарбання противника, який є ще й слабким з воєнного погляду, не є надскладною та великою справою. Саме тут діяв принцип вибіркового фільтра.

Араби оборонялися від нападників як могли. Одні проявляли неабияку духовну силу, енергію, оптимізм, інші – абсолютну пасивність: «У кого була яка-небудь зброя, бився, у кого не було – сидів, чекаючи певної смерті» [4, с. 9]. Саме тут виникає мотив смерті: «... кожен думав про свою смерть» [4, с. 10]. Зовнішній реальний бік буття народних героїв гасить передчуття неминучої смерті. Оповідач тут же продовжує нещадно іронізувати над завойовниками: «Найсмівливішим показався лейтенант Слоу. Він тільки-тільки перед походом купив собі патент на лейтенанта за спільні гроші... йому здавалося, що тепер під цим бідним селом він здобуде всесвітню славу» [4, с. 10].

Мотив віри у великого пророка Алаха Магді керував арабами у час повстання: «Віра в пророка, запал, злість на бузувірів-Інглів, забили їм в ту хвилю памороки; їм не було шкода ні життя, ні рідних пальм та тихих хвиль говірливої річки» [4, с. 10]. Окрім того, у цей момент самозахисту та самооборони яскраво прослідковується мотив дикості чи тваринності. На цьому іонаціональному тлі мотивів та образів вражає натуралістична картина смерті, де активно діють біологічні та фізіологічні імпульси людини: «...очі його під лоб зайшли, що й зірниць не було видно; за кожним разом він тихо, наче звірюка гарчав... третій впав навколішки і держачись за прострілену грудь, разом з кров'ю видихував душу; очі його, вже невидючі, звернені були на другий край села – мов би дивився він на свою хату...» [4, с. 11]. Жінки у творі також наділені тваринним інстинктом самозахисту: «Молодиця його, гарна і дужа, напала на якогось вояка, була перше залізякою, а потім ухопила його зубами за руку, та так і скаменіла» [4, с. 11]. Зображення шматку людського життя – це фотографічне відтворення

реальних явищ, епоху всіх «цивілізаторів куцих» та невольницького ярма. Оповідач відверто іронізує і над метою насильства: «...ми тут виступаємо проводирями культури, просвіти, несемо в ці степи, до цих звірів світло науки...» [4, с. 14]. Саме тут проявилася «імперська дидактика» твору: «проводирі культури» прийшли очистити Бех-аль-Джугур від неуків. Метафора очищення присутня і в «Подорожі...» Пушкіна, і в поемі Редьярда Кіплінга «Пісня білої людини».

На тлі поневоленого становища арабів оповідач змальовує кохання «співця культури» до доньки одного заможного пана. Він пише листа своїй коханій, прославляючи англійську армію, удається до реалістичного домислювання, але й тут йому заважають араби: «От тепер на дворі вмирає якийсь Арабисько, стогоном своїм не даючи мені навіть писати» [4, с. 25]. Ця «неприваблива» картина смерті контрастує із здоровим і задоволеним паном Геджвудом, який мріяв про кохану Суфлію. Оповідач трактує екзотичну природу як органічний складник людського світу за допомогою поєднання опису і домислу: «Синє небо наче обіймало, тихе, тепле повітря, наче цілувало сонну, уквітчану пальмами і бананами землю... по небу летять ангели, в блискучих срібних шатах, оповиті сяєвом, і ведуть за собою череду душ побитих Арабів» [4, с. 26]. Таким чином, невиліковна недуга цивілізації ніби розв'язується, а нещасні душі нарешті знаходять спокій. Саме тут поняття «смерті» як часового рубежу ніби зникає, а прийом «відності часу» виконує провісницьку функцію: люди не повинні заблукати у колоніальних лабіринтах долі.

Отже, ідея «національної самооборони» М. Грушевського як історика чітко простежується і в його невеликій літературній діяльності, в якій яскраво зображено «шлях» до європеїзації. В оповіданні «Бех-аль-Джугур» Михайла Грушевського яскраво відбилась його почуття патріотизму, поєднане з повагою до інших народів та їхніх культур. Йому майстерно вдалося поєднати загальнолюдське, національне та інонаціональне в одне ціле. Письменник гнівно виступив проти насильства і панування так званих «висококультурних націй». Він відкрито іронізував над «проводирями культури й просвіти», що знищують інші нації за «світло науки». М. Грушевський створив власну картину інонаціонального світу: інонаціональні образи втілюють у собі національні риси українського народу, яким відводиться роль захисників і проводирів до кращої долі. Саме тому провідним інонаціональним мотивом цього твору є мотив героїчної боротьби «арабів» проти «англійського поневолення». В образному орієнталізмі М. Грушевського наголос робився на національних питаннях, а не на расових. Це допомогло письменникові зробити виразнішою різницю між «колонізатором» і «колонізованим». «Герої» оповідання мають індивідуальні характеристики та історії, натомість джугурці переважно безіменні та безликі.

Бібліографічні посилання

1. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / В. Будний // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 63.

2. Винар Л. Автобіографія Михайла Грушевського з 1926 року / Л. Винар. – Нью-Йорк-Мюнхен-Торонто: Українське історичне товариство, 1981. – 42 с.
3. Голобородько Я. Речник української національної ідеї. До 140-річчя від дня народження Михайла Грушевського / Я. Голобородько // Вісник НАН України. – 2006. – № 9. – С. 44 – 52.
4. Грушевський М. Бех-аль-Джугур: оповідання / М. Грушевський. – Львів: Друкарня наукового товариства ім. Шевченка, 1901. – 26 с.
5. Ільницький М. На перехрестях віку: у трьох книгах / М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – 838 с.
6. Мейзерська Т. С. Re-presence: відлуння Сходу в українській літературі XIX ст.: зб. наук. статей / Мейзерська Т. С. – Одеса: Астропринт, 2009. – 156 с.
7. Томпсон Єва М. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм / Єва М. Томпсон; [пер. з анг. М. Корчинської]. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2006. – 368 с.
8. Франко І. Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора «Зорі») / Франко І. // Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1895 – 1897) (1981). – К.: Наукова думка, 1981. – С. 7 – 23.
9. Янкова Н. І. Жанрово-стильові і поетикальні параметри творчості М. Грушевського: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. І. Янкова – Київ, 2008. – 20 с.

Надійшла до редколегії 25.01.2013 р.

УДК 821.161.1-95Мандельштам1/7.08

С. В. Остапенко

Одесса

СУБЪЕКТНО-РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1920-х гг.

Досліджуються мовленнєві форми прояву суб'єкта висловлювання в текстах літературно-критичних портретів О. Мандельштама «О. Блок», «Нотатки про Шеньє», «Борис Пастернак», «Огюст Барб'є» та «До ювілею Ф. К. Сологуба».

Ключові слова: текст, суб'єктно-мовленнєва організація, суб'єкт мовлення, суб'єкт свідомості, літературно-критичний портрет.

Исследуются речевые формы проявления субъекта высказывания в текстах литературно-критических портретов О. Мандельштама «А. Блок», «Заметки о Шенье», «Борис Пастернак», «Огюст Барбье» и «К юбилею Ф. К. Сологуба».

Ключевые слова: текст, субъектно-речевая организация, субъект речи, субъект сознания, литературно-критический портрет.

The article deals with speech forms of display of the utterance subject in the texts of the critical portraits “A. Blok”, “Notes about Chenier”, “Boris Pasternak”, “Auguste Barbier”, “To F. K. Sologub's anniversary” by O. Mandelstam.

Keywords: text, subject and speech organization, subject of speech, subject of consciousness, critical portrait.

Значительное место в прозаическом наследии О. Мандельштама занимают литературно-критические портреты – к этому жанру он обращался в 1910–1930-х гг., то есть на протяжении почти всего своего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели

литературы и культуры, как Ф. Вийон, П. Чаадаев, Б. Пастернак, Данте и др. Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении ещё не обращено должное внимание.

Наиболее плодотворными для О. Мандельштама-портретиста оказались 1920-е годы, точнее – их первая половина: именно в это время он создаёт большинство своих портретных очерков. Отметим, что количество стихотворений, написанных в 1921–1925 гг., напротив – очень невелико. Как указывает Н. Струве, в этот период создан лишь один цикл, состоящий «всего-навсего из 22 стихотворений, *свидетельствующих о растерянности поэта*» (курсив здесь и далее наш. – С.О.) [10, с. 199]. Учёный прав: первая половина 1920-х годов была временем, в котором О. Мандельштаму было трудно не «растеряться»: поэт находился в постоянных странствиях и переездах, в поисках заработка и жилья, он тяжело переживал почти одновременную смерть Н. Гумилёва и А. Блока; необходимо было налаживать отношения с новой властью и новым государством, то есть – с новым временем. О. Мандельштам, с его культуроцентрическим мышлением, в поисках опоры и правоты ищет ответы на мучавшие его тогда вопросы у тех, кто мог бы их дать – у выдающихся деятелей мировой литературы.

В контексте этих рассуждений закономерным представляется обращение О. Мандельштама к жанру портрета, адекватно отвечавшему стремлению осмыслить личности и художественное наследие классических и современных ему поэтов. Напомним, что доминантой жанровой структуры литературного портрета (в том числе и литературно-критического) специалисты называют оригинальное и целенаправленное «портретное» видение реального человека (В. Барахов) [1, с. 11, 49], изображение неповторимой творческой личности «во всей её многогранности и связях с эпохой, на фоне литературного процесса или его звеньев» (М. Мельник) [9, с. 218]. Таким образом, в процессе жанрообразования литературно-критических портретов определяющими являются показатели субъектно-объектной и субъектно-субъектной организации текста. Очевидно, что последние объективируются и на уровне речевых показателей.

Цель данной статьи – анализ субъектно-речевой организации текстов литературно-критических портретов О. Мандельштама 1920-х гг. в аспекте их жанрообразующей функции. Этот анализ позволит сделать ряд заключений относительно авторской жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве поэта. Объект исследования в статье – литературные портреты О. Мандельштама 1920-х гг. («А. Блок», «Заметки о Шенье», «Борис Пастернак», «Огюст Барбье», «К юбилею Ф. К. Сологуба»), проблема жанрообразования которых стала предметом нашего рассмотрения.

Исследуя субъектно-речевую организацию вышеназванных литературно-критических портретов, будем опираться на теоретические разработки Б. Кормана, который отмечал, что «автор ... в тексте опосредован прежде всего субъектными формами выражения авторского сознания» [3, с. 234]. При этом под субъектом сознания учёный понимает того, чьё

сознание выражено, а под субъектом речи – того, кому приписана речь в данном отрывке текста [3, с. 328]. Б. Корман подчёркивал: «В отрывке текста любого размера (вплоть до отдельного слова), формально принадлежащем одному субъекту, могут сменяться, сочетаться и взаимонакладываться разные сознания» [3, с. 136], поэтому необходимо изучение отношений «всех отрывков текста... с соответствующими им субъектами речи и сознания» [3, с. 328]. Учёный предложил разграничить первичных и вторичных субъектов речи: вторичный субъект речи вводится первичным; первичный же субъект речи никаким другим субъектом речи не вводится [3, с. 318, 325].

Итак, в данной статье мы попытаемся установить, какова функция субъектно-речевой организации текста в жанрообразовании. Нам известна всего одна научная работа, в которой исследуется субъектная организация литературно-критического портрета О. Мандельштама – это статья Д. Черашней «Субъектный строй “Разговора о Данте”» [см. 11]. Разработки учёной были учтены в процессе нашего исследования.

В литературоведении установлено, что рубеж первых двух десятилетий XX века для О. Мандельштама – это время перехода к новой, второй поэтике. Изменения затронули не только стихотворения, но и его литературно-критическую прозу: портреты 1920-х гг. так же «не похожи» на портреты 1910-х, как «стихи «Тристий» не похожи на стихи “Камня”» [2, с. 340]. Пожалуй, главное отличие, фиксируемое нами на субъектно-речевом уровне, – это почти полное исчезновение такого субъекта речи, как Я-Повествователь, играющего немаловажную роль в текстах ранних статей. В портретах «А. Блок», «Заметки о Шенье» и «Огюст Барбье» Я-Повествователь вообще отсутствует. Здесь главным и единственным первичным субъектом речи становится «Мы»: «...мы должны научиться познавать Блока...» [4, с. 252], «Для нас сквозь кристалл пушкинских стихов эти стихи звучат почти русскими...» [5, с. 282], «...в поэзии Барбье нас пленяет даже не страсть, не буйство образа...» [7, с. 305].

В двух других разбираемых портретах Я-Повествователь берёт-таки слово, но это, во-первых, происходит крайне редко: в статьях «Борис Пастернак» и «К юбилею Ф.К. Сологуба» «Я» появляется всего по одному разу, а «Мы» – соответственно три и семь. А во-вторых, здесь «Я» подчёркивает, что он – лишь часть «Мы» и маркирует своё присутствие в тексте только затем, чтоб от «Я» сразу перейти к «Мы»: «Для людей моего поколения Сологуб был легендой уже двадцать лет назад. Мы спрашивали себя: кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой?» [6, с. 408]. «Я» здесь – лишь один из представителей целого поколения, один из «Мы». «Мы» – это субъект речи, начитанность и широта кругозора которого бесспорна, очевидна его высокая филологическая и культурологическая квалификация. Так, например, «Заметки о Шенье» открываются глубокими рассуждениями о специфике искусства и культуры 18-го века, о его прерванной связи с «нравственным сознанием античного

мира», а статья «Огюст Барбье» – размышлениями об исторической сути Парижской революции. Во всех интересующих нас текстах автор как субъект сознания выступает блестящим знатоком творчества портретируемых им поэтов, а также исторического, литературного, культурного контекстов их творчества. При этом местоименной формой «Мы» он не только даёт оценку тому или иному деятелю культуры, но и убедительно обосновывает её. Думается, что подобная манера рассуждения связана у О. Мандельштама с заседаниями «Цеха поэтов», на которых Н. Гумилёв принципиально требовал от членов собрания не отвлечённых восклицаний, а «придаточных предложений», то есть – мотивировки своей точки зрения.

Чем объяснить тот факт, что ведущая роль в текстах портретов 1920-х годов отведена именно местоименной форме «Мы»? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к стихотворениям О. Мандельштама, программным для второго периода его творчества – «Нашедший подкову» и «1 января 1924». В первом из них находим такие строки: «Время срезает меня, как монету, / *И мне уж не хватает меня самого*». Во втором из этих произведений читаем: «О, глиняная жизнь! О, умирание века! / Боюсь, лишь тот поймет тебя, / В ком беспомощная улыбка человека, / *Который потерял себя*». Поэт действительно начинал терять себя, ему казалось, что Октябрьская революция «отняла у него «биографию», ощущение личной значимости» [8, с. 496]. Это закономерно привело О. Мандельштама к обострению чувства культуры – он «чувствует её своей и напряжённо думает о том, как передать её остальному миру, который в этом нуждается больше, чем когда-нибудь» [2, с. 344]. Таким образом, мандельштамовское «Мы» в это время – это весь «остальной мир», то есть все те, кому достанется священный дар, мировая культура, те, с кем он стремится разделить этот дар. Отправившись на поиски своего нового «Я», поэт, в конечном счёте, находит и новое «Мы».

Поэтому закономерным является стремление автора как субъекта сознания литературных портретов непременно установить, «откуда пришёл» каждый из интересующих его поэтов (то есть установить связь с прошлым культуры), а также подчеркнуть значение творчества каждого из них для поэзии будущего. Например, в статье «Огюст Барбье» автор устанавливает генезис французского поэта, анализируя его стихи и прямо называя тех, кто явился его учителями на ниве поэзии: «Он (О. Барбье. – С.О.) взял мужественный стих ямбов – как это раньше сделал Шенье ... Силе поэтических образов Барбье учился непосредственно у Данта» [7, с. 304]. Далее перечисляются те, на кого О. Барбье оказал влияние: «Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева...» [7, с. 305]. И в конце статьи – итог: чем важно и ценно наследие анализируемого поэта для современности: «В поэзии Барбье нас пленяет ... одна почти пушкинская черта: умение одной строкой, одним метким выражением определить всю сущность крупного исторического явления» [7, с. 305].

Другой пример – из статьи «К юбилею Ф. К. Сологуба»: «Поэзия Сологуба связана с глухим старческим временем – восьмидесятыми и

девятидесятыми годами в истоках своих, и с отдаленнейшим будущим связана она своей природой» [6, с. 407]. И далее: «К будущему обращена вся поэзия Сологуба. <...> Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут по-своему, и для них «Пламенный круг» будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в лёгкий и чистый пепел» [6, с. 408]. Как представляется, не случайно в поле зрения О. Мандельштама попали именно А. Блок, Б. Пастернак, Ф. Сологуб, А. Шенъе и О. Барбье. При всей непохожести судеб и поэтик, их объединяет то, что они оказались в эпицентре переходных эпох – каждый из них либо засвидетельствовал революционные события, либо принял в них непосредственное участие, подготовил процесс смены литературных направлений. Задачей О. Мандельштама в начале 1920-х годов являлось написать портреты тех, кому, по его мнению, было по силам «склеить позвонки» культурной традиции и наметить новые пути развития поэтической культуры. Реализация этой задачи требовала от него обратиться к определённому типу читателя. Стремясь установить его специфику, проанализируем, в качестве показательного примера, текст статьи «А. Блок». В этом портрете важное место отведено такой субъектной форме, как *обобщающее «Ты»*, которое актуализирует опыт любого лица, в том числе – субъекта и адресата высказывания. Например: «*Не надившись историческому чутью Блока*» [4, с. 253], «Представляя себе Блока, как новатора в литературе, *вспоминаешь* английского лорда...» [4, с. 254]. Данная субъектная форма репрезентирует: 1) субъекта речи, 2) любого читателя, «который пожелает почерпнуть знание о Блоке», 3) критика и/или литературоведа, который хочет разрешить проблему генезиса поэта. «Ты» – это максимально широкий круг заинтересованных (в том числе – и профессионально заинтересованных) читателей.

Установка на подобного читателя объясняет специфику «упоминательной клавиатуры» разбираемой статьи: в поле зрения автора – критики (Ю. Айхенвальд, Р. Иванов-Разумник, В. Зоргенфрей), литературоведы (Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский), культурные деятели (Н. Некрасов, А. Пушкин, В. Соловьёв, Новалис и мн. др.). Следует отметить, что, по сравнению с «Франсуа Виллоном» и «Петром Чаадаевым», интертекстуальный потенциал текстов портретов 1920-х гг. значительно усилен, существенно возрастает количество вторичных субъектов речи. Рискнём предположить: это тоже связано с всё более обостряющимся мандельштамовским чувством культуры. Субъект речи теперь не только тот, кто говорит о ком-то *кому-то*, но и – тот, кто воспринимает наследие кого-то от *кого-то*. Текст произведения всё больше превращается в реплику в бесконечном культурном полилоге.

Ещё одним следствием из этого постулата стала фрагментарность повествования, наиболее ярко у О. Мандельштама-портретиста проявившаяся в «Заметках о Шенъе». Специфика субъектно-речевой организации этого текста заключается в почти бессубъектном, «безличном»

повествовании – в принципе нехарактерном для портретов О. Мандельштама. Автор как субъект речи здесь лишь однажды обозначен местоимением «Мы», в остальном он предпочитает скрываться за безличными и модальными конструкциями («чудится», «наблюдается», «странно» и др.). Отсутствие в тексте живого голоса говорящего, маркируемого в тексте той или иной субъектной формой, ощутимо трансформирует жанровую структуру портрета, действительно превращая его в серию фрагментов (*заметок*) – портрет А. Шенье напоминает не столько законченное произведение, сколько его черновик. В статье очень много односоставных и даже однословных предложений. В качестве примера приводим полностью текст 6-й главки: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость» [5, с. 279].

В тексте статьи «Огюст Барбье» автор как субъект речи, напротив, ощутимо присутствует – и именно он интегрирует все замечания относительно наследия поэта Парижской революции: «...нам кажется, что умение использовать злобу газетного дня для своего вдохновения ничуть не умаляет, а лишь увеличивает заслугу поэта» [7, с. 304], «... в поэзии Барбье нас пленяет ... одна почти пушкинская черта» [7, с. 305]. Функция автора в данном портрете в качестве интегрирующего текст субъекта высказывания настолько эффектна, что даже модальные формы не ощущаются как бессубъектные: «Июльская революция 1830 года была классически неудачная революция. *Казалось*, никогда ещё так цинично и нагло не злоупотребляли именем народа» [7, с. 302]. Благодаря этому «казалось» читатель словно перемещается в 1830 год, потому что субъект речи будто был тогда и там, и словно лично засвидетельствовал Парижскую революцию. Это чувство в дальнейшем только укрепляется, ибо выясняется, что некоторые детали тех далёких дней, оказывается, смогли врезаться в память говорящему (человеку начала XX века!): «*Особенно врезался в память* мощный набат, потрясавший в эти дни воздух, так как собор Парижской Богородицы был захвачен мятежниками. *Казалось*, по городу пронёсся ураган...» [7, с. 303]. Подобное изменение временной точки зрения выделяет и подчёркивает присутствие в тексте автора как субъекта речи, что позволяет дать целостную картину как самой революции, так и отношения к О. Барбье.

Подводя итоги сказанному, отметим, что для субъектно-речевой организации портретов О. Мандельштама 1920-х годов характерно следующее:

- 1) Автор как субъект сознания в исследуемых текстах воссоздаётся косвенно – через рассказ о других, о знаковых фигурах литературы;
- 2) Ведущим субъектом речи становится местоименная форма «Мы», что связано со стремлением автора склеить «разбитые позвонки» культурной преемственности, истории, времени;

- 3) В связи с этим автору важно проследить творческий генезис портретируемых поэтов, подчеркнуть их значимость для будущего и современности;
- 4) Автор как субъект сознания всегда стремится не только дать оценку портретируемым поэтам, но и обосновать её – филологически грамотно и квалифицированно;
- 5) В портретах О. Мандельштама автор как субъект сознания и субъект речи выполняет жанрообразующую функцию; устранение говорящего из текста (как, например, в «Заметках о Шенье») тут же деформирует его жанровую структуру, превращая портрет в мозаику фрагментов, в заметки;
- 6) Всё более актуализируется интертекстуальный потенциал портретов, всё более увеличивается количество вторичных субъектов речи;
- 7) В рассмотренных текстах формируется и образ читателя, а именно – читателя заинтересованного, в том числе – заинтересованного профессионально;
- 8) Намечается поэтика «опущенных звеньев», столь важная для последней крупной литературно-критической работы О. Мандельштама – «Разговор о Данте».

Портреты 1920-х годов в литературно-критическом наследии О. Мандельштама являются переходными: от собственно портретов 1910-х гг. к такому многомерному, сложному в жанровом отношении образованию, как «Разговор о Данте». Толчком к изменению жанровой модели послужили экстралитературные факторы: начало «настоящего», а не «календарного» XX века, с его катаклизмами и вопросами, и стремление О. Мандельштама найти и утвердить своё место в составе русской и мировой культуры.

Библиографические ссылки

1. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. – Л.: Наука, 1985. – 311 с.
2. Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 327-370.
3. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
4. Мандельштам О.Э. А. Блок / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – Т.2. Стихи и проза 1921 – 1929 гг. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – С. 252-256
5. Мандельштам О.Э. Заметки о Шенье / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – Т.2. Стихи и проза 1921 – 1929 гг. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – С. 276-283.
6. Мандельштам О.Э. К юбилею Ф.К. Сологуба / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – Т.2. Стихи и проза 1921 – 1929 гг. – М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. – С. 407-409
7. Мандельштам О. Э. Огюст Барбье. Поэт Парижской революции 1830 г. / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес

- Центр, 1993. – Т.2. Стихи и проза 1921 – 1929 гг. – М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. – С. 302-305
8. Мандельштам О.Э. <Поэт о себе> / О.Э. Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. – М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. – Т.2. Стихи и проза 1921 – 1929 гг. – М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. – С. 496
 9. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / М. Мельник // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. – 2007. – Вип. 31. – С. 215-220.
 10. Струве Н. А. Осип Мандельштам / Н. А. Струве. – М. : Русский путь, 2011. – 308 с.
 11. Черашняя Д. И. Субъектный строй «Разговора о Данте» / Д. И. Черашняя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т.50. – 1991. – № 3. – С. 263–268.
- Надійшла до редколегії 25.02.2013 р.

УДК 821.161.1.09

Е. А. Попова

Симферополь

«ЛЕНИНИАНА» ПИСАТЕЛЯ Е. Н. ЧИРИКОВА

Аналізується історія взаємовідношень письменника Є. М. Чирикова й більшовицького лідера В. І. Ульянова, яка знайшла відображення в творчості літератора, зокрема в підсумковому творі «Отчий дім».

Ключеві слова: Російське Зарубіжжя, Ленін, публіцистика, великий провокатор.

Анализируется история взаимоотношений писателя Е. Н. Чирикова и большевистского лидера В. И. Ульянова, которая нашла отражение в творчестве литератора, в частности в итоговом произведении «Отчий дом».

Ключевые слова: Русское Зарубежье, Ленин, публицистика, большой провокатор.

The article analyzes history of relationships between the writer E. N. Chirikov and the Bolshevik leader V. I. Uljanov, which found its reflection in the creative work of the writer, especially in the concluding novel «Father's house».

Key words: the Russian Diaspora, Lenin, publicism, great provocateur.

Образ «вождя мирового пролетариата» возник в творчестве русского писателя Е. Н. Чирикова (1864–1932) еще до революции, писал он о нем и в годы Гражданской войны, а в романе «Отчий дом», созданном в эмиграции, писатель сделал Владимира Ульянова одним из действующих лиц.

В. И. Ульянов для Е. Н. Чирикова не умозрительная фигура. Они вместе, пусть недолго, учились в Казанском университете (Ульянов на юридическом в 1887-м, Чириков сначала на юридическом, затем на естественном с 1883-го по 1887 год), участвовали в студенческой сходке в декабре 1887 года, после которой оба были исключены из университета. Это зафиксировано даже в ленинской «Биографической хронике», несмотря на дальнейшее полное расхождение двух бунтовщиков: «Ленин в Казани посещает собрания передовой революционной молодежи на квартире исключенного из Казанского университета Е. Чирикова» [2, с. 40]. Затем была кратковременная ссылка: Е. Н. Чирикова отправили в Нижний Новгород, В. И. Ульянова – в деревню Кокушкино под Казанью (в 40 км).

Позже, в 1893-м они столкнулись уже в другой ссылке, в Самаре, имели общих друзей и знакомых, близкие интересы. Там Е. Н. Чириков впервые сошелся с марксистами, кружок которых был организован В. И. Ульяновым, но вскоре и разошелся. Правда, в самом начале 1900-х печатался в органе легальный марксистов «Жизнь», примкнул к «знаньевцам», но это было уже не политическое единение, а литературное, которое распалось после революции 1905 года.

Спустя десятилетие, пришла пора для резкой критики марксизма, который Е. Н. Чириков в повестях «Изгнание» (1913) и «Возвращение» (1914) представил бездуховным и антигуманным общественно-политическим течением. Далее последовали статьи в «Современном мире» («Неразбериха» и «При свете здравого смысла», обе в 1916-м), целая серия статей уже в 1917 году, в «Русских Ведомостях» («Козел отпущения», «Великий провокатор» и др.). Главный объект критики – «марксистская ересь» (словарь Чирикова) и ее «апостолы»: Горький, Луначарский, Бонч-Бруевич и Ленин.

В этот период, с октября по ноябрь 1917 года, Е. Н. Чириков написал для газеты «Русские ведомости» (одного из наиболее авторитетных изданий царской России, выходило с 1863 года), как минимум, шесть фельетонов (четыре из них найдены нами в крымской библиотеке «Таврика»). В 1917 году газета имела ярко выраженный антибольшевистский характер, служила органом печати правого крыла кадетов и в марте 1918 года была закрыта. В предреволюционные дни в газете появились тревожные рубрики «Террор» и «Гражданская война».

Об этом времени Е. Н. Чириков вспоминал: «Революция надолго оборвала мое художественное творчество. Я всецело отдался борьбе с врагами родины <...>. Пока они церемонились с прессой, я продолжал борьбу словом в “Русских ведомостях”, выступлениями на собраниях, чтением лекций» [8, с. 386]. Кроме «Русских ведомостей», Е. Н. Чириков работал в газете правых меньшевиков «Единство».

Автор вступительной статьи для сборника повестей и рассказов Е. М. Сахарова писала в 1961 году, что для Е. Н. Чирикова «сущность пролетарской идеологии, интересы рабочего движения навсегда остались чуждыми и непонятными» [5, с. 17–18]. Изучая публицистику писателя, можно заключить, что «сущность пролетарской идеологии» как раз была ему понятна, а потому и чужда.

И понимание это явилось еще в 1917 году, когда в «Великом провокаторе» («Русские ведомости», 16(29) нояб., № 251), Е. Н. Чириков заявлял, что большевики-ленинцы намеренно «запутывают» как простой народ, так и интеллигенцию. А все потому, что Ленин «на целую голову выше всех “программных мудрецов” нашего российского социализма, которых так легко умному человеку водить за нос и оставлять в дураках, которым ничего не стоит заплутаться в трех соснах». Ему все на руку, доказывал писатель: «и темнота, и политическая незрелость народа, и святая простота “идеологов русского социализма” <...>, и вызванная войной

разруха, и усталость армии <...>, и историческое недоверие крестьян к культурным и просвещенным классам <...>» (там же).

Из статьи пошло одно из самых распространенных в авторском словаре Е. Н. Чирикова определений для В. И. Ленина – «великий провокатор». Как здесь не провести параллель с «Великим инквизитором» Ф. М. Достоевского, чье влияние ощутимо присутствует в творчестве Е. Н. Чирикова.

В «Великом провокаторе» В. И. Ленин представлен не только как «фанатик идеи», но «он – большой ум, скопление огромной энергии и воли» (там же), которые направлены на созидание общества на основе ложных идей и собственных заблуждений. Несколько позже, уже после октябрьского переворота, в другой статье, «Во власти утопий» («Русские ведомости», 1917, № 255, 21 нояб. (4 дек.)), писатель восклицал: «Народ слеп, он еще не прозрел и не понял, куда завели его мечтатели, фанатики, и всеми силами помогавшие им провокаторы, предатели и германские шпионы. Но вы-то, вы, социалисты разных партий, кроме ленинцев, разве и теперь еще вы не прозрели и не увидели своей страшной исторической ошибки!».

Несколько изменился подход Е. Н. Чирикова к оценке деятельности бывшего казанского однокашника к 1920 году, в начале которого он написал статью «Реальная политика» («Юг», № 161). Развивая земельную тему, писатель положительно отзывается об идеологических врагах: «к несчастью, большевики оказались далеко не плохими “реальными политиками”» (в решении земельного вопроса). И добавляет: «о путях и средствах мы не говорим, ибо в политике вообще мало дорожат даже “ценными грузами”» (там же). Эта оценка – нечто новое в чириковском мировоззрении, так как в 1917-м за подобную «реальную политику» он называл Ленина «великим всемирным провокатором».

Не забывал о своем бывшем товарище и В. И. Ленин, который, выступая 6 марта 1920 года на торжественном заседании Московского Совета, посвященном годовщине III Интернационала, назвал писателя «сторонником капиталистического рабства», потому что он борется за «буржуазную демократию»: «Мы видим это на белогвардейской литературе Колчака и Деникина. После очистки русских городов от этой нечисти собрана их литература и перевозится в Москву. Можно просмотреть писания русских интеллигентов вроде Чирикова <...>, и любопытно посмотреть, как они, помогая Деникину, рассуждают об Учредительном собрании, о равенстве и т. д.» [4, с. 207–208].

Под «их литературой» подразумеваются пропагандистские издания ОСВАГа (осведомительное агентство Белой армии), в том числе серия «Библиотека рабочего», которая была выпущена в 1919 году. Е. Н. Чириков в этой серии напечатал такие брошюры, как: «О “буржуях” и “врагах народа”». Беседы с раб. человеком»; «Человек, класс и партия: Что надо знать и чего не говорят рабочему»; «Вера в бога и вера в социализм» и другие (всего в Российской государственной библиотеке хранится 6 брошюр).

Но самая известная и объемная чириковская брошюра этого времени – «Народ и революция» (1919), текст которой в 1992 году опубликовал российский журнал «Аврора». В этой и близких ей работах можно проследить, как «общественник» в Е. Н. Чирикове победил «писателя» (авторское выражение о двух своих жизненно-творческих ролях). Чириков-общественник излагал свои взгляды на российскую историю и культуру, а также обозначал причины, по которым, стала возможна победа в России марксистов-ленинцев. Изложение носило назидательно-поучительный характер в стилистике народной речи и сказа. Склонность писателя к популяризации отмечалась еще до революции. Писатель и критик А. Б. Дерман утверждал, что Е. Н. Чириков относится к категории авторов, которые «заботятся не столько о глубине и законченности своих образов и которых в жизни привлекает не то, что ново и еще не исследовано, но которые стремятся более или менее готовым жизненным обобщениям придать наиболее наглядный и доступный характер» [3].

К концу 1920-х годов Е. Н. Чириков немало написал статей, в которых анализировал роль диктатора. Но, как правило, в связи с другими темами, посвященными еще одному своему оппоненту, А. М. Горькому, или рассуждая о революции и судьбах простого народа. И только статья «Великий провокатор» полностью посвящена В. И. Ленину, она содержит характеристики и определения, которые будут более широко развиты в романе «Отчий дом».

В «Отчем доме» писатель создавал образ будущего диктатора без пафоса и подчеркнутой публицистичности, с массой мелких деталей воссоздававшей картины поведенческих моделей человека, изменившего историю. Но негативное отношение к герою присутствует даже в описании внешности: «Все дефекты его лица и фигуры время подчеркнуло: сутулость, коренастость, низкорослость, калмыцкие глаза со скулами, торчащие уши, бурную рыжую растительность, словом всю его некрасивую сторону внешности» [7, т. 2, с. 44].

Юный Володя Ульянов является в первой части романа, когда возникает сюжетная линия, связанная с покушением на Александра III (1887) и разоблачением заговора «Народной воли». В этом событии волей автора оказались задействованы члены дворянской семьи Кудышевых, находящиеся в центре внимания семейной хроники. Братья Дмитрий и Григорий Кудышевы были привлечены к следствию за знакомство с террористами и сочувствие им, Дмитрий был сослан на каторгу, Григорий получил два года тюрьмы. А вот Владимиру Ульянову в отличие от них удалось избежать наказания за связь с заговорщиками. Автор представляет сцену, в которой демонстрирует тактику Владимира, противопоставляя ей искренность Григория Кудышева, который на допросе «наговорил лишнего относительно собственных взглядов на царящую на Руси неправду, Владимир же, тайно благоговевший перед террористами, назвал их на допросе дураками» [7, т. 1, с. 110].

Во второй части Владимир Ульянов уже в звании «кандидата права». Он приехал в родовое поместье приятелей юности, Никудышевку, как будто за моральной поддержкой, на самом деле – за материальной помощью для подпольной работы. Этот эпизод передается от лица старшего из братьев Кудышевых, Павла. Первое, что он вспоминает про Владимира во время встречи, что это был мальчик, который отстреливал кошек. Хозяин Никудышевки принял его («когда-то называл Володей»), дал денег (последние 500 рублей), а после ухода резюмировал: «словно обокрали». Здесь же между ним и гостем состоялась дискуссия о героях и толпе, в результате которой Павел Кудышев узнал, что его гость отдает предпочтение толпе из практических соображений, потому что «толпа всегда и прежде всего дура» [7, т. 2, с. 50]. В продолжение разговора Владимир рассказывает о том, что его положительный герой у Достоевского – Раскольников, у Сервантеса – Санчо-Панса, потому что «умный прохвост куда ценнее благородного дурака» [7, т. 2, с. 51]. Эти заявления повергают Кудышева-старшего в «народнический» ужас, но во время спора он откровенно пасует перед более молодым оппонентом, ему нечего противопоставить марксистским доводам. Ульянов переигрывает его во всем, даже в шахматы (дважды). Игра подана как комичная деталь, но одновременно она иллюстрирует объективно более высокую интеллектуальную планку Ульянова. Автор подсмеивается над своим героем, Павлом Кудышевым, его романтизмом «народника», безволием, наивностью. В этом сопоставлении двух персонажей, по всей видимости, представлена схема, по которой марксисты в лице Ульянова-Ленина смогли идеологически победить социал-демократов.

Посвятив во второй части Владимиру Ульянову отдельную главу, Е. Н. Чириков в повествовании еще не раз о нем вспомнит, но основные герои непосредственно с ним уже не пересекутся, слишком разными жизненными дорогами они идут. Ленин в романе описан сатирично, но живо, без статики и излишней «антигероизации». Он единственный исторический персонаж, который задействован в сюжете. Горький, Азеф, Гапон только заявлены в конце четвертой, последней книги.

В. И. Ленин в публицистике времен Гражданской войны и его образ, созданный в «Отчем доме», далеки друг от друга. Ко времени его написания диктатор мертв. Ему на смену в Советской России пришли еще более хладнокровные тираны. К концу жизни Е. Н. Чириков переосмысливает роль ленинского «злого гения» в истории своего Отечества. По мере пребывания за границей к советской России он становился все лояльнее. В 1925 году Е. Н. Чириков писал: «...ни отчаиваться, ни пренебрегать современным литературным и всяким другим творчеством в России мы не должны, и все приговоры наши о том, что “ничего хорошего не может быть из Назарета”, – несправедливы и тенденциозны» [6].

Возможно, уже в эмиграции и возникла семейная легенда, которая демонстрирует человечность В. И. Ульянова. Биографы писателя

утверждают, что в 1917 году Ленин передал Е. Н. Чирикову записку, предупреждавшую о репрессиях. Впервые о ней было написано в журнале «Наш современник» (1991, № 9), напечатавшем сокращенный вариант воспоминаний Е. Н. Чирикова «На путях жизни и творчества» (полный вышел в альманахе «Лица» в 1993 году). О роли Ленина в послереволюционной жизни Е. Н. Чирикова упоминают и авторы комментариев в книге «Русская печать в Риге»: «С началом гражданской войны выехал из Москвы на юг по рекомендации В. И. Ленина...» [9, с. 375]. Ссылки на мемуары нет, но, возможно, комментаторы тоже ими руководствовались.

В самих мемуарах Е. Н. Чирикова этот эпизод изложен так: «...через брата своей жены (родной брат В. Г. Чириковой, М. Г. Григорьев, один из первых российских марксистов, соратник Ленина; в Нижнем Новгороде есть памятник первым революционерам, одна из фигур – Григорьев. – Е. П.) получил совет от Ленина – немедленно уехать подальше, иначе он вынужден будет бросить меня в тюрьму» [8, с. 390]. В качестве комментария к этим словам дано высказывание внучки писателя, Н. Г. Федоровой, которая даже воспроизводит текст ленинской записки: «Евгений Николаевич, уезжайте. Уважаю Ваш талант, но Вы мне мешаете. Я вынужден Вас арестовать, если Вы не уедете» [1, с. 288]. Показательно, что в чириковских письмах в адрес близких мы тоже встречаем имя В. И. Ульянова. В начале 1922 года, когда писатель хлопотал о выезде оставшейся части своей семьи из России за рубеж, в письме родным он с юмором уверял: «Связи у вас большие. Бабушка когда-то самого Владимира Ильича от полиции прятала! Говорят, переезжать-то теперь с места на другое без разрешения нельзя? Просите разрешения – дадут» (архив Е. Е. Чирикова). «Бабушкой» в семье называли А. М. Григорьеву, тещу Е. Н. Чирикова, это она «прятала» Ленина в Самарской ссылке. В «Отчем доме» образ матери семейства, Анны Михайловны Кудышевой, вместе с именем, во многом содержит общие черты с Анной Михайловной Григорьевой.

В эмиграции у Е. Н. Чирикова произошла смена общественно-политического настроения от воинствующего активизма и призыва к мести в «Смердякове русской революции», посвященном А. М. Горькому, от непримиримости к творящейся истории в сторону ее христианского осмысления. Эта тенденция лучше всего проявилась в изображении В. И. Ульянова, а в романе «Отчий дом» еще и его семьи.

Библиографические ссылки

1. Бобырь А. В. [Вступительной статья] / А. В. Бобырь // Лица: Биографический альманах. Вып. 3. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. – С. 281–293.
2. В. И. Ленин: Биографическая хроника: 1870–1924 : в 11 т. – М.: Изд-во полит. лит., 1970. – Т. 1: 1870–1905 / Под общ. ред Г. Н. Голикова, Г. Д. Обичкина, А. А. Соловьева. – 627 с.
3. Дерман А. Б. Е. Н. Чириков / А. Б. Дерман [Электронный ресурс] // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова: В 2-х кн. – М.:

XXI век–Согласие, 2000. – Режим доступа:
http://www.russianresources.lt/archive/Cirikov/Cirikov_3.html.

4. Ленин В. И. Полн. собр. соч.: в 55 т. / В. И. Ленин. – Изд. 5-е. – М.: Политическая литература, 1970–1983. – Т. 40. – 1981. – 506 с.
5. Сахарова Е. М. Е. Н. Чириков (1864–1932) (Очерк жизни и творчества) / Е. М. Сахарова // Чириков Е. Н. Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1961. – С. 3–22.
6. Чириков Е. Н. [Ответы на анкету] / Е. Н. Чириков // Своими путями. – Прага. – 1925. – № 8–9. – С. 8–9.
7. Чириков Е. Н. Отчий дом: семейная хроника / Е. Н. Чириков: в 4 т. – Белград, 1928–1930.
8. Чириков Е. Н. На путях жизни и творчества. Отрывки воспоминаний / Е. Н. Чириков // Лица: Биографический альманах. Вып. 3. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. – С. 281–418.
9. Флейшман Л. Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов: в 5 кн. / Л. Флейшман, Ю. Абызов, Б. Равдин. – Stanford, 1997. – Кн. 1: На грани эпох. – 446 с.

Надійшла до редколегії 10.01.2013 р.

УДК 811.111-31(73).09

З.А.- Г. Сафарова

Сімферополь

ПІЗНІ РОМАНИ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА: СТРУКТУРА ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА В АСПЕКТІ «ПРОСТОРОВОЇ ФОРМИ»

Аналізуються особливості структури образу персонажа в романах Г. Джеймса «Посли» і «Золота чаша», основним принципом творення якого є асоціативна калейдоскопічність.

Ключові слова: просторова форма, персонаж, читач, реценція.

Анализируются особенности структуры образа персонажа в романах Г. Джеймса «Послы» и «Золотая чаша».

Ключевые слова: пространственная форма, персонаж, читатель, реценция.

The poetics of the novel "The Ambassadors" and "The Golden Bowl" by Henry James is analyzed in the paper with regard to "spatial form". The main peculiarities of this form in the novel are: inner plot, chronotope of consciousness, associative structure of personage, point of view.

Key words: spatial form, inner plot, personage, reader, reception.

Романи «Посли» (1903) і «Золота чаша» (1904) зазвичай відносять до пізнього періоду творчості Генрі Джеймса. Основним змістом художньо-естетичних пошуків письменника в цей час стало, за його словами, намагання «добитися найбільшої внутрішньої сили при найменшій зовнішній драматичності...» [3, с. 492]. Сам Джеймс наголошував, що з початку ХХ століття його творчі принципи суттєво змінюються, і основним чинником цих змін було усвідомлення необхідності докорінного оновлення романної форми [2, с. 320]. Попри пильну увагу літературознавців до вказаних творів пізня поетика Г. Джеймса все ще залишається недостатньо вивченою. Так, констатація домінантної зосередженості автора на колізіях внутрішнього

життя персонажів романів зазвичай трансформується в аналіз змісту їх переживань, переосмислення ними власної долі та пріоритетних цінностей, але не переходить на з'ясування того, яким чином це впливає на власне художню сторону романів, їх поетикальне новаторство. В даній статті ставиться за мету розглянути елементи модерністської поетики в пізніх романах Джеймса, зокрема втілення в них феномену просторової форми, в основу якої покладено новаторський принцип опосередковано-прихованого зв'язку між елементами форми твору, асоціативно-глибинного зчеплення його художніх складових. Реалізація цієї мети здійснюється через застосування категорії «просторова форма», яку зазвичай співвідносять з творами модерністського спрямування.

Сутність «просторової форми» була з'ясована американським літературним критиком Джозефом Френком у праці «Просторова форма в сучасній літературі» [6]. Аналізуючи особливості побудови творів Т. С. Еліота, Е. Паунда, М. Пруста, Дж. Джойса, Дж. Барнса з погляду специфічності їх сприйняття читачем, Дж. Френк зазначає, що твори цих авторів в ідеалі розраховані на те, що читач сприйме їх не в хронологічному, а в просторовому вимірі, у застиглий момент часу. Перебудова процесу сприйняття з часового на просторовий викликана фрагментарністю тексту, що на рівні побудови образу позначається збільшенням числа асоціативно зв'язаних фрагментів, а на рівні наративу – порушенням хронології розповідання.

Актуалізація просторової форми викликає істотні зміни в художній структурі романів: ламається лінійна послідовність викладу, що спричиняє дефабулізацію сюжету, розрив каузальних зв'язків між фрагментами тексту; множинність точок зору; потік свідомості; прийом «симультанної дії» тощо. Яскравим показником становлення просторової форми є переорієнтація хронотопу як міметичного часу-простору на хронотоп свідомості. У своєму коригуванні ідей просторової форми через 30 років Дж. Френк орієнтується на істотне зрушення параметрів втілення часу в літературному творі: «Зусилля авторів потоку свідомості, таких як Джойс, Пруст, Вірджинія Вулф, спрямовані на те, щоб зруйнувати послідовність розповіді заради відтворення руху свідомості на рефлексивному і передрефлексивному рівні. Це висуває на перший план різницю між фізичним і психологічним часом...» [7, с. 228].

Виникнення так званої «некласичної літератури» потребує врахування під час аналізу двох можливих форм розгортання художнього образу і тексту загалом – у часі й у просторі, тобто лінійно послідовного, каузально взаємопов'язаного й одночасного, скріпленого умовно-асоціативними зв'язками. Просторові принципи творення тексту й образу означають їх розробку в позачасовому плані – як особливу систему співвідношення елементів художньої структури.

У даній статті висувається гіпотеза, згідно з якою Г. Джеймс у романах «Посли» і «Золота чаша» інтуїтивно передбачає продуктивність і перспективну актуальність просторової форми в літературі, і поетикальне

новаторство автора в цих творах пов'язане насамперед із розробкою елементів просторової організації тексту в плані пошуку максимально адекватної форми для втілення особливих статусних позицій і відносин автора, розповідача, персонажа і читача в процесі художнього вираження нової концепції життя і людини.

«Просторовість» як основоположний принцип творення нової художньої форми, реалізованої в «Послах» і «Золотій чаші», найбільш очевидно проявляється в сюжетній організації романів¹. Зовнішній сюжет у них є лише підставою для розгортання внутрішнього сюжету, яким стає процес перегляду персонажами основ світорозуміння й кардинальна переоцінка всього власного життя. Відтак основний зміст твору визначає, за словами самого Джеймса, «драма свідомості» героя, а хронотоп перетворюється на хронотоп свідомості.

Просторова форма відбивається і в структурі образу персонажа. В романах «Посли» і «Золота чаша» вона, на перший погляд, легко вписується в реалістичну схему. У всякому разі, на початку твору основні персонажі творів представляються цілком репрезентативними для свого соціального середовища. Однак, як видно з подальшого знайомства зі Стрезером і Чедом («Посли») чи Князем і Вервером («Золота чаша»), соціальне мотивування їхніх характерів не відіграє суттєвої ролі. Ще більш важливо, що визначальний для реалізму принцип детермінізму, очікувана логіка вчинків героїв у романах Джеймса постійно спростовується або отримує несподіване мотивування. Якщо реалісти відтворювали хід подій у їх причинно-наслідковій зумовленості, то автор «Послів» і «Золотої чаші» подає їх лише позірно пов'язаними хронологією. Хоча перебування Стрезера в Парижі можна легко переказати день за днем, тобто фабула лежить на поверхні і позначена лінійністю, внутрішнє життя персонажа, життя його свідомості, вкрай хаотичне і позбавлене будь-якої логіки.

У реалізмі структура образу персонажа включає в себе поведінкові аспекти (тобто визначальним є взаємозв'язок сюжету і характеру), мотивування дій персонажа з боку розповідача, інших персонажів чи самомотивування; елементи біографії, портретування, співвіднесеність із інтер'єром та пейзажем, мовленнєву характеристику тощо. Майже всі ці параметри у пізнього Джеймса проблематизуються. Так, у романі «Посли» відсутній традиційний портрет героя, що дається в деталях від автора; подробиці його біографії розкидані по тексту твору, а з'являючись вперше, мало про що говорять читачеві, складаючи для нього, скоріше, таємницю.

О. Ю. Анциферова відзначає, що традиційні елементи структури образу реалістичного роману XIX століття докорінно переосмислюються в прозі

¹ Детальніше про особливості сюжетної організації у пізній творчості Г. Джеймса в аспекті просторової форми див. у нашій статті «Сюжет як елемент "просторової форми" в романі Генрі Джеймса "Посли"» (у друці).

Джеймса, виявляючись просякнутими культурно-історичними асоціаціями, відбиваючи в цьому випадку естетизацію європейської реальності у сприйнятті Стрезера [1, с. 53–54]. Мадам де Віоне входить у світ роману (і в життя Стрезера) як живе втілення європейських культурних цінностей. Інтер'єр будинку мадам де Віоне описується в найзагальніших рисах. Характерно, що в романі немає детального опису інтер'єру, речей, які могли б пролити світло на риси характеру чи вдачі мадам де Віоне. У джеймсовому описі речі в першу чергу виступають символами певних культурних шарів, завдяки яким складається неповторна атмосфера цього будинку, живлена довгою й безперервною європейською культурою. Стрезер як уродженець порівняно молодій країні виявляється особливо чутливим до цього [1, с. 204].

У романі «Золота чаша» культурологічна складова образу персонажа найбільш яскраво виявнюється у зв'язку з проблемою самоідентифікації Князя. Усвідомлюючи себе нащадком древнього італійського роду, він почувається в Лондоні як представник Римської імперії, а столицю Великої Британії сприймає як центр сучасної імперії. Свою двоїсту природу Князь чітко усвідомлює: «There are two parts of me' – yes, he had been moved to go on. 'One is made up of the history, the doings, the marriages, the crimes, the follies, the boundless betises of other people – especially of their infamous waste of money that might have come to me. Those things are written – literally in rows of volumes, in libraries; are as public as they're abominable. Everybody can get at them, and you've, both of you, wonderfully, looked them in the face. But there's another part, very much smaller doubtless, which, such as it is, represents my single self, the unknown, unimportant – unimportant save to you - personal quantity...» [9, с. 6–7].

У «Послах» і «Золотій чаші» Г. Джеймс освоєє нові можливості художнього психологізму. Розкриття внутрішнього світу персонажів здійснюється за допомогою засобів, що передвіщають модерністські принципи творення образу персонажа. Так, наближеною до потоку свідомості є поетика асоціативної образності, реалізована в хронотопі свідомості героя. Стрезер майже на самому початку роману згадує про своє давнє відвідування Парижа, купівлю книг, і це викликає в його пам'яті цілий калейдоскоп минулих подій і вражень. Їх зіткнення з теперішніми відчуттями і враженнями і знаменує початок зрушень у його внутрішньому світі. Подібно до цього поєднання внутрішніх монологів Князя і невласне-авторського мовлення відкривають читачеві приховані чинники поведінки персонажа.

Таким чином, структура образу персонажа в пізніх романах Г. Джеймса суттєво ускладнюється як порівняно з попередніми творами автора, так і з реалістичною традицією загалом. Основним принципом творення образу стає асоціативна калейдоскопічність. Відтак розуміння характерів головних героїв і процесів відкриття ними внутрішньої свободи потребує іншого принципу читацької рецепції, який можна назвати дефрагментаризацією прихованої

цілісності характеру персонажа. Саме про такі аспекти просторовості у художній формі роману йдеться в концепції Дж. Френка, і структура образу персонажа в пізніх романах Г. Джеймса наочно підтверджує цю концепцію.

Бібліографічні посилання

1. Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса : Дисс. ... д. филол. н. / О. Ю. Анцыферова / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2002. – 400 с.
2. Джеймс Генри. Предисловие к роману «Послы» / Генри Джеймс // Джеймс, Генри. Послы / Изд. подгот. А. М. Зверев, М. А. Шерешевская. – М. : Ладомир; Наука, 2000. – С. 319–331.
3. Джеймс Генри. [Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг.] / Генри Джеймс // Джеймс, Генри. Женский портрет : роман. – М. : Наука, 1981. – С. 481–492.
4. Зверев А. М. Джеймс: пора зрелости / А. М. Зверев // Джеймс Генри. Послы / Изд. подгот. А. М. Зверев, М. А. Шерешевская. – М. : Ладомир; Наука, 2000. – С. 343–369.
5. Armstrong P. Reading James's Prefaces and Reading James / Paul B. Armstrong // Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship / Ed. by D. McWhirter. – Stanford : Stanford UP, 1995. – P. 125–137.
6. Frank, J. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature / J. Frank. – New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press. 1963. – 278 p.
7. Frank, J. Spatial form 30 years after / J. Frank // Spatial Form in Narrativ. Ed by J. R. Smitten and A. Daghistany. – Ithaca; London : Cornell University Press, 1981. – P. 202–244.
8. James, H. The Ambassadors : novel / Henry James. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/432/432-h/432-h.htm>
9. James, H. The Golden Bowl : novel / Henry James. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/4264/4264-h/4264-h.htm>
10. Leavis, F.R. The Great Tradition / F. R. Leavis. – Режим доступу : <http://ia600302.us.archive.org/11/items/greattradition031120mbp/greattradition031120mbp.pdf>.

Надійшла до редколегії 12.01.2013 р.

УДК 821.161.1 – Черный 09

Е. С. Сенева

Харьков

ЖАНР ФЕЛЬЕТОНА В ТВОРЧЕСТВЕ САШИ ЧЕРНОГО

Аналізуються фейлетонні тексти Саши Чорного з точки зору їх жанрово-тематичної специфіки.

Ключові слова: фейлетон, публіцистика, авторський стиль.

Анализируются фельетонные тексты Саши Черного с точки зрения их жанрово-тематической специфики.

Ключевые слова: фельетон, публицистика, авторский стиль.

The following article is devoted to the analysis of Sasha Tcherny's feuilletons from the point of view of their genre-thematic specific.

Key words: feuilleton, publicism, author's individual style.

Развитие русской сатирико-юмористической журналистики во 2-й половине XIX – начале XX вв. повлияло на становление множества художественных и публицистических жанров, в том числе и фельетона как одного из традиционных жанров периодических изданий. Расцвет юмористической печати на рубеже веков позволил Саши Черному в 1904 году дебютировать на страницах житомирской газеты «Волинский вестник» с фельетоном «Дневник резонера». Закономерно возникает вопрос: почему именно с фельетоном связана точка отсчета творческого пути писателя?

В монографии «Теория и практика художественно-публицистических жанров» Е. Журбина пишет: «Среди других жанров литературы жанр фельетона выделяется теснейшей связью с жизнью, оперативностью и быстротой воспитательного воздействия» [1, с. 58]. С данным утверждением трудно не согласиться. Фельетонное наследие Саши Черного – это не более двадцати художественно-публицистических выступлений, включая произведения, написанные в 1908–1911 гг. для журнала «Сатирикон». В широком диапазоне аспектов исследования творчества Саши Черного фельетоны редко удостоивались внимания литературоведов, поэтому на данный момент не существует ни одной специальной работы, посвященной данной проблеме.

У современного читателя имя Саши Черного ассоциируется прежде всего с яркими образцами сатирико-юмористической поэзии и детской прозы. Между тем сопоставлять значение собственно художественных произведений и журналистских работ в творческом наследии писателя вряд ли целесообразно, так как невозможно применить одинаковые критерии оценки при сравнении художественной прозы и публицистики. Каждый литературный жанр по-своему уникален и имеет собственные законы развития. Тем не менее мы убеждены, что полностью абстрагировать фельетоны писателя от его литературного наследия было бы неправомерно, поскольку характерные художественно-публицистические черты и тематика сохраняются и эволюционируют в более поздних художественных произведениях.

Мы полагаем, что работа фельетонистом не была малозначительным эпизодом в творческой биографии Саши Черного, так как параллельно с литературной деятельностью он активно занимался публицистикой на протяжении всей жизни. В творческой биографии писателя довольно отчетливо прослеживается единство двух ипостасей: писатель-сатирик – публицист. Ярким доказательством этого служит активная журналистская деятельность Черного, которая включает в себя разные аспекты: редакторский, издательский и критический.

В 1908–1910 годы он был одним из лидеров журнала «Сатирикон», сотрудничал с различными сатирико-юмористическими издательствами. Эмигрировав в 1921 году в Берлин, возглавил литературный отдел русскоязычного журнала «Жар-Птица». В 1922 году выступил в качестве редактора и составителя альманахов «Грани», «Цветень». Через два года

переехал в Париж и стал постоянным сотрудником журнала «Иллюстрированная Россия», на страницах которого в 1925 году создал отдел сатиры и юмора, а также авторский двухнедельник «Бумеранг». Будучи активным участником культурно-общественной жизни «русского Парижа», ко дню русской культуры подготовил альманах для детей «Молодая Россия» (1927) и альманах для юношества «Русская земля» (1928). В 1931 году вместе с коллегами-эмигрантами участвовал в издании возрожденного в Париже журнала «Сатирикон».

Анализ журналистской деятельности в целом и фельетонистики в частности позволит нам проследить не только эволюцию творческого метода писателя, но и рассмотреть тесную взаимосвязь эстетических, социальных и философских принципов, которые позже войдут в идейно-стилевой контекст его художественных произведений.

Несмотря на то, что тематика первых фельетонов писателя («Дневник резонера», «Аида в Житомире» и др.) не выходит за рамки традиционных сюжетов, бытовавших на страницах как популярных юмористических журналов начала XX века («Будильник», «Осколки»), так и провинциальных газет (жизнь мещанства, мелкие городские происшествия), автор с насмешкой и негодованием обличает современную прессу в погоне за пресловутой «злостью дня». Тема «обывателя» и его однообразной жизни, о которой сатирик впервые заговорит в дебютном фельетоне (*«Но когда долго проживешь на одном месте и приглядишься к однообразной и несложной обывательской жизни, то свой “родной город” поневоле кажется особенно неприглядным и ... “замурзанным”»* [4, с. 43]), – становится одной из ключевых в раннем периоде его творчества.

Известно, что «Дневник резонера» (1904), состоящий из пяти фельетонов, объединенных хронологическим принципом, стал не только первым произведением писателя, но и идейной основой для цикла сатир «Провинция» (1908). В стихотворениях отразился и личный опыт работы в газете «Волынский вестник», и впечатления приемного отца К. К. Роше от нравов редакционной жизни в газете «Волянь». Быт горожан (студентов и чиновников), жизнь провинциальной богемы (актеров и писателей), местные происшествия, городские слухи и толки – все это также нашло отображение сначала в «Дневнике резонера», а затем и в цикле стихотворений «Провинция».

Акцентируя внимание на проблемах провинции, Саша Черный также обращается к вопросам литературы и современной периодики. Во втором номере «Волынского вестника» от 5 июня 1904 года Черный публикует фельетон с элементами анализа социальных и культурных проблем для того, чтобы оживить рубрику, но позже фельетон-очерк становится органичным дополнением газетного раздела. Увлечение читателя современной беллетристикой и следование авторов модным тенденциям противоречат эстетическим взглядам сатирика. Он с иронией отмечает: *«Спросите вы какого-нибудь “сомневающегося индивидуума” 18 лет любит ли он*

Гончарова, Тургенева, Достоевского. Назовите всех, кем гордится наша литература. Ответ будет скор и лаконичен: “Устарели!”» [4, 45]. Злободневные вопросы, касающиеся путей развития русской литературы, стали тематической основой последующих литературно-критических работ. Уже в эмиграции он напишет ряд статей, посвященных проблемам советской литературы и сатиры (в частности, «Крокодил», 1932), неоднократно обратится к анализу современной эксцентричной, экспериментаторской манеры письма своих современников («Передоновщина», 1924) и продолжит борьбу за развитие лучших традиций русской классической литературы («Русский палисадник», 1926; «Русская книжная полка», 1930 и др.)

Региональная пресса начала XX века оказалась плодотворной почвой для развития многогранного таланта писателя. В творчестве Саши Черного «провинциального» периода просматриваются несколько эстетических доминант фельетонистики 1900-х годов: умение возводить конкретный факт до типического обобщения, насыщенность произведений средствами художественной выразительности и употребление собственно фельетонных стилистических приемов, таких как «короткая строка». В то же время именно в «Волынском вестнике» начинают формироваться индивидуальные черты авторского стиля, например диалогичный характер повествования, детальный анализ явлений изнутри, многогранность оттенков чувств и эмоций (раздражение, веселая улыбка, горечь, презрение, печальная усмешка) – характерные признаки поздней сатиры писателя. Однако провинциальная периодика не могла полностью раскрыть широкий творческий потенциал Саши Черного, мелкотемье и узость кругозора местного читателя заставляют автора обратиться к более плодотворному источнику – столичной прессе.

Вторым периодом становления Черного-фельетониста можно определить время сотрудничества (с 1908 по 1911 годы) с журналом «Стрекоза», преобразованного позже в «Сатирикон». Расширение тематики, изменение цели и назначения сатиры – все это внесло качественные изменения в фельетоны писателя. На смену обывательскому натурализму пришли элементы социально-политического анализа, появилось стремление рассматривать общественные и культурные изменения, давать им объективную оценку. Например, в основе фельетона «Присуждение Пушкинских премий в 1911 г.» реальный факт из истории русской литературы – присуждение премий за особые достижения Императорской академией наук под председательством академика Я. К. Грота. Фельетонист акцентирует внимание на субъективном, предвзятом отношении комитета, который награждает малоизвестных поэтов, таких как *Вера Рудич, Оскар Норвежский*, оставляя талантливых художников вне поля зрения: «Неодобрения удостоились следующие авторы: 1. М. Горький. Новый роман «Старые крысы». Объявлен почетный выговор с занесением в формуляр» и т.д. [4, с. 81].

Помимо расширения тематического диапазона, фельетонист впервые обращается к малым сатирическим жанрам (афоризмы, силлогизмы,

поговорки и т. д.). Умело объединяя ироничные, порой саркастические высказывания о политике, современной морали и нравственно-культурных ценностях общества во всевозможные «сборники советов», «руководства» и т. д., он становится творческим и идейным вдохновителем журнала «Сатирикон». Увлечение «малой сатирой», которая выгодно отличалась лаконичностью и мобильностью, несомненно, повлияло на создание фельетонного цикла «Бюджеты» (1908), который состоит из бланков приходно-расходных операций разных категорий населения. Смысловая нагрузка фельетонов реализуется через специфическую повествовательную форму, которая характеризуется отсутствием динамики сюжета и акцентировании на мелких финансово-бытовых деталях. Автор тщательно фиксирует информацию о расходах и доходах каждого героя, наделяя неодушевленные предметы оценочными функциями: *«дюжина пикантных открыток... на лечение побитого лица... яду пуделю»* [4, с. 70]. Данный прием индивидуального стиля далее эволюционирует и станет одной из его характерных черт. «Саша Черный – писатель микроскопический, но почему это критика наша так боится заглянуть иной раз в микроскоп, – разве инфузория не бывает иногда знаменательнее мастодонта» [5, с. 8], – напишет Корней Чуковский в статье «Современные ювеналы» (1909).

Однако в 1911 году Саша Черный, который к тому времени стал одним из поэтических лидеров «Сатирикона», прекращает свое сотрудничество с еженедельником. Достоверная причина ухода неизвестна, однако можно предположить, что в творчестве писателя произошел коренной перелом: помимо сатирической публицистики и лирики, он впервые обращается к собственно художественной прозе. В 1912 году в альманахе «Земля» был напечатан первый рассказ Черного под символическим названием «Первое знакомство».

Дальнейшая творческая судьба автора складывалась неоднозначно: находясь под пристальным вниманием органов цензуры и не разделяя революционных идей новой власти, он принимает решение эмигрировать за рубеж. Покинув Россию в начале 20-х годов XX века, сатирик был надолго забыт отечественным читателем и разделил непростую участь российской интеллигенции Серебряного века.

Только в конце 1980-х годов массовое обращение к феномену литературы «русского зарубежья» вернуло неподдельный интерес к творчеству писателя. Однако большинство литературоведов сосредоточили свое внимание на различных аспектах поэтического наследия Саши Черного (Ф. Кривин «Саша Черный», Л. В. Усенко «Улыбка Саши Черного» и др.). Оставаясь малоизученными, фельетоны Саши Черного представляются ценным материалом для анализа развития русской сатирической журналистики и эволюции фельетонного жанра первой трети XX века, основных этапов становления писателя как прозаика, выявления особенностей его индивидуального творческого стиля и, наконец, для определения мировоззренческих позиций автора.

Библиографические ссылки

1. Журбина Е. Искусство фельетона. – М.: Издательство «Художественная литература», 1965. – С. 5-75
2. Западов А.В. История русской журналистики XVII – XIX веков. М.: Издательство «Высшая школа», 1973. – 440 с.
3. Тертычный А.А. Жанры периодической печати: Учебное пособие / Тертычный Александр Алексеевич. – М.: Издательство «Аспект Пресс», 2000. – 312 с.
4. Черный С. Собрание сочинений: В 5-ти тт. – Т. 3./ Саша Черный [сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Иванов]. – М.: Издательство «Эллис Лак», 2007. – С. 43- 82.
5. Чуковский К. Современные Ювеналы / Корней Иванович Чуковский // «Речь». – 1909. – 16/29 августа.

Надійшла до редколегії 24.01.2013 р.

УДК 82-31

Н. В. Смолянчук

Горлівка

ДЖЕРЕЛО ОНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ

Розглядається жанр роману у зв'язках з новими принципами бачення світу.

Ключові слова: роман, особистість, художні синтез, форма, зміст.

Исследуется жанр романа в связи с новыми принципами видения мира.

Ключевые слова: роман, личность, художественный синтез, форма, содержание.

The article focuses upon the genre of the novel in connection with current views on the world.

Key words: novel, personality, artistic fusion, form, content.

Роман – це унікальний та універсальний жанр, що володіє загальноестетичною, художньою та духовно-інтелектуальною масштабністю. Суттєвими властивостями романного жанру є полістилістика, гетерогенність та «вільна форма» [7, с. 6]. Роман пізнає та відтворює дійсність співвідносно з особистістю у різноманітних формах, що сприймаються людською чуттєвістю. Як результат, упродовж останніх двох – трьох століть роман є головним жанром літератури. Питання романного жанру активно вивчається у літературознавчій науці. Різні аспекти цієї проблеми порушуються у працях українських та російських літературознавців, зокрема М. М. Бахтіна, Н. І. Бернадської, Б. О. Гріфцова, Д. В. Затонського, Н. С. Лейтес, В. О. Пестерева, М. Т. Римаря, А. Я. Есалнек та ін. Мета цієї роботи – окреслити характерні риси побудови романів сучасної літератури Великобританії.

Отже, людина, її особистість та внутрішнє життя є серцем романного жанру. Поняття особистості передбачає наявність у індивіда особливих суспільних якостей та особистісної свідомості. Формування особистості та її своєрідність пов'язані, по-перше, з соціальним оточенням, як фактором, що

обумовлює та детермінує її поведінку й діяльність, по-друге, з характером самої діяльності та, по-третє, з характерною специфікою її свідомості [10, с. 74–80]. Відомо, що романіст намагається розкрити внутрішній світ людини, її психіку, почуття, волю, прагнення тощо.

В історичному розвитку роману помітними стають нестабільність та трансформація форми, що, на думку І. Канта, є головним для усякого витонченого мистецтва. Безперечно, що жанрова форма історично непостійна й нестала. Її розвиток та модифікації відображають еволюцію стилів та зміни характеру літературного процесу [6, с. 28]. Художня форма постійно наповнюється новими смисловими перспективами. Д. В. Затонський характеризує роман як ємну форму, що має великі, майже не обмежені зображувальні можливості [4, с. 20]. Певна річ, форма має величезне значення, але такий однобокий акцент може призвести до антихудожнього наслідування. І. Кант дійшов висновку про несумісність найвищих задач мистецтва з «грою» безпредметних форм [5, с. 169]. Окрім цього існує матерія почуттів – зміст. Для того щоб форма не накладала кайдани на зміст, вона сама повинна бути змістовною [9, с. 48]. Але зміст – це не просто факт реальної дійсності, про який розповідається. Зміст літературного твору – це органічна єдність відображення, усвідомлення та оцінки реальних життєвих ситуацій. Думки та оцінки не повинні існувати відокремлено, вони проникають та пронизують собою події, переживання та дії, що зображуються.

Взагалі, мистецтво слова минулого століття характеризується інтеграцією жанрових елементів, об'єднанням різноманітних рис художнього надбання літературного минулого в одному творі. Л. Г. Андрєєв відзначає колосальні можливості художнього синтезу ХХ століття, що містить в собі знімання протиріччя у процесі руху від тези до антитези, а зрештою закінчується «злиттям художніх енергій». Суттєвим є твердження науковця, що європейський синтез – це поєднання протилежностей, що базується на реалізмі [1, с. 5–7]. Так, наприклад, британський роман формується на основі опозиції «реалізм – експериментальна література». Малькольм Бредбері, Мартін Еміс, Мюріел Спарк та інші письменники, залишаючись «дітьми постмодернізму», відтворюють уявні світи з надією на розуміння свого місця в реальності, осягання своєї долі в плюралістичному світі. В британському постмодерністському романі очевидною стає злободенна проблематика. Такий роман – це не суцільна гра та симуляція, а буття страждаючої людини. Автори, розуміючи реальність як фатальну незбагненність світу та невизначеність духовних і тілесних начал людини з її жорстокістю, болем, страхом, божевіллям, розкривають трагіко-філософський сенс постмодерністської метапрози. Так, метапроза намагається стикатися з реальністю в її найгостріших та диких формах, що, можливо, доводить нездатність художнього світу виразити все у повній мірі. За межами ігрових постмодерністських конструкцій залишається досвід життєвих втрат, що нібито усупереч волі оповідача проривається у розповідання та утворює свій

«власний сюжет». При цьому, нарочита фрагментарність тексту з іншими постмодерністськими стратегіями є не лише знаками «подвійного кодування», а конструктивними елементами для утворення нового «особистого сюжету» про неможливість подолання болю, неспроможність трансформації страждань у гру [3, с. 11, 16].

Встановлено, що художній синтез поєднав естетичні риси та художні ознаки різних художніх систем та стилів (реалізму, романтизму, модернізму, сюрреалізму, постмодернізму). Як результат, різноманіття засобів художнього синтезування визначає нові романні форми. Дослідження взаємодії цих компонентів у художньому світі сучасних романів демонструє динамізм їхнього поєднання задля творчого самовираження та розкриває загальну специфіку особистості, що зображується у романній прозі ХХ–ХХІ століть.

Сучасна романна форма втілює загальнохудожній синтез та демонструє симбіоз традиційних та умовних форм. Така метаморфоза форм пов'язана з ліричністю романної прози минулого століття. На межі ХХ–ХХІ століть література відзначається перехідним, кризовим характером та відтворює світоглядні та естетичні принципи минулого. Зрозуміло, що використовуючи та включаючи у власний ідейно-художній арсенал надбання попередніх епох, пост-постмодерністська література має алюзійну природу [2, с. 73].

У романі «За бортом життя» Стюарт Хоум зображує героїню, що уособлює риси митця та повії, а її клієнти у більшості випадків – літератори, які прагнуть сексуальної втіхи. Назва роману лише декількома словами пророкує зміст твору, в стислій формі передає авторський задум. Ім'я центральної фігури та інших героїв мають сатиричний відтінок. У фрагменті зустрічі Єви та Адама (повії та її клієнта) відчувається зла насмішка та осміяння розпусти. Отже, розповідач у творі – це жінка-митець, яка перетворилася на жінку легкої поведінки. Художній світ роману формується за допомогою описів та міркувань головної героїні, домінує її точка зору. Єва з клієнтами обговорює природу проституції, різні питання літератури і мистецтва, проблему встановлення особи Джека Різника. Текст має велику кількість імен видатних людей та посилання на їх праці, коментарі й вставні фрагменти з біографії самої героїні та життя її «колег» (вводяться різноманітні хронотопи на основі асоціативного зв'язку). Введення таких історій додає роману узагальнюючого смислу, особливої єдності. В такий спосіб з'являються інші суб'єктивні сфери життя, цікаві не власне подіями, а ідеєю, що виникає від їхнього співвіднесення з основною оповіддю, головними міркуваннями героїні. Поява другорядних героїв пов'язана з реалізацією ритуального секс-вбивства, яким керує головна героїня. Мотиви злочину та проституції переплітаються у романі, хоча лейтмотивом є мистецтво. Єва відчуває себе «творцем», здатною на будь-які вчинки, включаючи вбивство. Героїня вважає свої види діяльності (малювання картин і проституцію) мистецтвом. При цьому акцентується той факт, що проституція дає розвиток мистецтву (з'являються теми для літератури та

живопису, формується естетика та мораль). Головна героїня в іронічній манері характеризує себе як «огидне нічне створіння» та «богиню, яка набирає будь-якого вигляду» [8, с. 104]. У цьому випадку зникає питання моралі стосовно оцінки Єви, її подвійна природа та власне признание морального занепаду формують образ, який намагається пізнавати дійсність через переживання. Героїня намагається зрозуміти дуалізм життя, що є складним явищем з безліччю подій, фактів, станів, та поєднує закономірне і випадкове, загальне і окреме, зовнішнє і внутрішнє. Здається, що художник намагається представити буття як єдність протилежностей (матеріального та духовного). Крім того, самоіронія героїні, перевага над оточуючими її людьми у ролі «Богині» орієнтовані на висміювання інших героїв, діяльність яких пов'язана з мистецтвом (літературою), але першорядного значення для них набуває фізичне задоволення. У цілому, іронія постає між рядків усього роману, сприймається як стан душі центрального персонажа.

Слід зазначити, що у романі екстервентній (непрямій) формі психологічного зображення належить пріоритетне місце. Емоційні стани, внутрішні зворушення героїні відбиваються через зовнішні вияви, змалювання довколишнього середовища. Необхідно відзначити потяг романіста до відтворення міського середовища, але нечасті картини природи передають настрій Єви, виконуючи психологічну функцію.

У цьому романі очевидним є потяг письменника до фантастики, гротеску та ексцентрики. Під впливом алкоголю персонажі демонструють розсіяний розумовий стан та «мандрують у часі», повертаючись у минуле з метою дослідження особистості Джека Різника, якого вони асоціюють з різними літераторами. Така асоціативна ретроспекція, алогічна поведінка героїв, контрастне поєднування реального та фантастичного, правдивого та спотвореного реалізують принцип подвійності та сприяють образній сегментації. Очевидно, що хворобливі та ірреальні марення по-новому розкривають внутрішній світ героїв. Так, у романі Стюарта Хоума «За бортом життя» іронічний модус оповіді поєднується із сюрреалістичними картинками. Взагалі, сполучення асоціативного монтажу, пересікання пам'яті та миттєвих переживань, набутків культурної спадщини людства, зображення взаємозв'язку особистості та світу, психологізму та інших характерних рис різноманітних художніх систем свідчить про художній синтез як головний принцип створення романного світу. Очевидно, що романний жанр зберігає естетичний досвід попередніх епох та створює умови для художнього розвитку. Внаслідок інтеграції різних елементів у цілісну систему твору відбувається сегментація образу головної героїні, яка відзначається когнітивно-афективним типом розуміння життя. Аналітичне пізнання буття, хвилюючих проблем з'єднується з креативністю та емоціями героїні, утворюється цілісність її образу. Як результат, у творі з'являються вічні філософські проблеми: сенс буття, співвідношення почуття й інтелекту, роль мистецтва.

Художні тексти сучасної британської літератури (Г. Адер «Буенас Ночес, Буенас-Айрес», 2004; Т. Уайт «Фоксі-Ті», 2003; С. Хоум «За бортом життя», 2004; М. Гетіса «Клуб Везувій», 2004; Х. Уолш «Негідність», 2004; Дж. Денбі «Історія Біллі Морган», 2004 та ін.) доводять, що сучасні романісти ефективно використовують художні надбання минулого і водночас оновлюють жанр роману. Естетичні платформи реалізму, модернізму, постмодернізму перетинаються та формують нові принципи побудови сюжету, фабули, оповіді й композиції, відбувається оновлення уявлень про літературний характер. Цілісність твору часто забезпечується поглядом оповідача на мистецтво (літературу, живопис, музику). При цьому відчувається авторська іронія, відбувається «заземлення» різноманітних філософських, естетичних та інших понять.

Як бачимо, сучасні романісти за допомогою образу головного героя відтворюють картину світу, своєрідність людини та її буття, оригінальність взаємовідносин з навколишнім світом. З метою віддзеркалювати живий досвід сучасної людини письменники намагаються знайти автентичну форму художнього висловлювання. Інтеграція художнього надбання минулого в одному творі створює «всеохоплюючий» роман.

Бібліографічні посилання

1. Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм / Леонид Григорьевич Андреев // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – С. 3–38.
2. Анцыферова О. Новый эстетизм: странные отзвуки fin-de-siecle / Ольга Анцыферова // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 73–90.
3. Джумайло О. А. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 / Ольга Анатольевна Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 7–45.
4. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Дмитрий Владимирович Затонский. – М. : Худ. лит., 1973. – 430 с.
5. Нарский И. С. Западноевропейская философия 19 века / Игорь Сергеевич Нарский. – М. : Высш. шк., 1976. – 584 с.
6. Николина Н. А. Филологический анализ текста : [учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений] / Наталия Анатольевна Николина. – М. : Издательский центр «Академия», 2008. – 272 с.
7. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия : Монография / Валерий Александрович Пестерев. – Волгоград : изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
8. Хоум С. За бортом жизни : [роман] / Стюарт Хоум. – М. : АСТ : Адаптек, 2007. – 156 с. – (Альтернатива).
9. Черная Н. И. Позиция писателя и развитие романых форм / Наталья Ильинична Черная. – Киев : Наук. думка, 1990. – 164 с.
10. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / Асия Яновна Эсалнек. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 183 с.

Надійшла до редколегії 10.02.2013 р.

О. А. Строганова

Санкт-Петербург

СООТНОШЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ЯЗЫКА АВТОРА С СОЦИОКУЛЬТУРНЫМ КОНТЕКСТОМ ЭПОХИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРЫ РАВНИННОЙ ШОТЛАНДИИ)

Розглядається, як на хвилі підйому національної і мовної самосвідомості в ХХ ст. здійснюються спроби із створення літературного стандарту регіональної мови рівнинної Шотландії – скотс.

Ключові слова: національна самосвідомість, індивідуальне мовне будівництво, граматичний шотландізм, архаїзм, діалектні риси.

Рассматривается, как на волне подъема национального и языкового самосознания в ХХ в. осуществляются попытки по созданию литературного стандарта регионального языка равнинной Шотландии – скотс.

Ключевые слова: национальное самосознание, индивидуальное языковое строительство, грамматический шотландизм, архаизм, диалектные черты.

The twentieth century saw the rise of national and linguistic identity in Lowland Scotland resulting in numerous authors' realizing the need of a literary standard for the Scots language.

Key words: national identity, language planning, grammatical scotticism, archaism, dialect features.

Региональный язык равнинной Шотландии, известный как скотс, и литературный английский находятся в близком родстве – первый сформировался на основе северных диалектов, а второй на основе восточно-центрального и южного диалектов среднеанглийского языка. Выделение скотс из северо-английских диалектов в самостоятельный язык произошло в XV в., причиной чему послужило обретение Шотландией политической и культурной независимости. Появление потребности в стандартизованном государственном языке привело к постепенному формированию многофункциональной региональной языковой нормы на территории Шотландии [10, с. 3]. Этот вновь сложившийся и продолжавший развиваться вариант стал языком официальной документации, протоколов заседаний шотландского парламента, кроме того, он стал языком богатой, получившей мировое признание, шотландской литературы. Тем не менее период расцвета скотс в этом качестве был недолгим – постепенно из официальной сферы его вытеснил английский язык, значительное влияние которого на скотс ощущалось всегда и усилилось ещё больше после переезда королевского двора в Лондон в 1603 г. Окончательно позиции скотс подорвало объединение парламентов в 1707 г. На скотс начались гонения, он был вытеснен в сферу повседневной речи: подавляющее большинство шотландских писателей XVII в. пишет уже на английском языке. Однако позже, в XVIII в., литературная традиция на скотс возобновляется и относительно успешно развивается по сей день.

После долгого перерыва в литературной традиции, а также длительного периода мощного и всестороннего влияния английского языка на скотс перед авторами, возобновлявшими литературную традицию, встала непростая задача возрождения письменного языка. Для ее решения могли быть использованы различные стратегии: подражание классикам шотландской литературы и их языку, внедрение в письменную речь форм, свойственных разговорному языку, прежде всего различных диалектных особенностей. Безусловно, каждый автор по-своему понимал эти задачи, по-своему представлял то, каким в перспективе должен быть литературный стандарт скотс.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы, рассмотрев несколько важнейших грамматических особенностей скотс, попытаться проследить наличие корреляции индивидуального авторского языка, с социокультурными особенностями периода. Причём в рамках данной статьи наиболее подробно мы остановимся на наиболее близком к нам периоде в истории скотс – XX в., периоде, в который индивидуальное языкотворчество достигло особенно широких масштабов.

Новизна исследования заключается в том, что грамматика является наименее исследованной областью скотс. М. Хэкер отмечает, что «отсутствие всестороннего описания грамматики скотс или шотландского английского обусловлено тем, что долгое время к ней относились как к искажённой английской грамматике, которую следует не описывать, а исправлять» [7, с. 11–12]. Дж. Бил в статье «Морфология и синтаксис скотс» метко сравнивает предпринятое им диахроническое исследование грамматических шотландизмов с «погружением в неисследованные морские глубины, о которых известно только то, что там могут водиться драконы» [3, с. 336]. В связи с этим думается, что подход к рассмотрению лингвистических (в нашем случае – грамматических) особенностей текста с точки зрения их изменений в связи с социокультурными особенностями того или иного периода, а также индивидуального отношения автора к языку своего произведения, может дать интересные результаты.

Следует отметить, что основополагающим положением этого исследования является концепция «насыщенности»/«разреженности» языка произведения в плане шотландизмов, предложенная Дж. Д. Маклюром в статье «Скотс в современной поэзии» («Scots and its use in recent poetry» (1979). В ней Дж. Д. Маклюр приводит шкалу, в которой ось -у символизирует так наз. «разреженный скотс» (thin Scots), а ось -х – «насыщенный скотс» (dense Scots). Причём скотс определяется как «разреженный» или как «насыщенный» в зависимости от того, насколько сильно он отличается от литературного английского языка. Таким образом, если некоторый текст содержит большое число характерных шотландских черт в области лексики, идиоматики, грамматики и написан с использованием орфографии, явно основанной на шотландском произношении, то данный текст можно охарактеризовать как «насыщенный»,

если же некоторые из вышеперечисленных особенностей отсутствуют или представлены в малом объёме, то текст тяготеет к оси -у, то есть к «разрезанному» скотс. В случае если текст характеризуется как «насыщенный», Маклюр предлагает дополнительно охарактеризовать его с точки зрения того, тяготеет ли он к литературному стандарту (сложившемуся уже после XVIII в. на основе центральношотландских и южношотландских диалектов) или к разговорной речи [9, с. 174–176]. Думается, что эта концепция крайне важна при работе с шотландскими письменными текстами, поскольку они демонстрируют большую вариативность в плане использования шотландизмов, в плане сосуществования в них элементов, характерных для английского языка (шотландского английского) и скотс. В качестве материала исследования выступают поэтические произведения, написанные на скотс (XVIII–XX вв.). Среди авторов, чьи произведения были взяты для анализа, такие имена, как А. Рамзи, Р. Фергюссон, Р. Бёрнс, В. Скотт, Дж. Хогг, Х. Макдермид, С. Г. Смит, Ш. Блэкхолл, Д. Первес. Всё это фигуры, внесшие огромный вклад в развитие литературы равнинной Шотландии и её языка – скотс, причём язык их произведений относится к различным диалектным и наддиалектным литературным традициям. Следует отметить, что материалы XVIII–XIX вв. будут использованы лишь для сравнения, в то время как основное внимание будет сосредоточено на данных, полученных из поэтических текстов XX в.

Как было отмечено выше, скотс обычно рассматривают, противопоставляя его литературному английскому языку. Это противопоставление отчетливо прослеживается и в произведениях художественной литературы, особенно в прозе XIX–XX вв., где скотс, как правило, используется в диалогической речи героев, шотландцев по происхождению, а литературный английский язык – в качестве основного языка повествования. За счёт такого использования языков автор зачастую создаёт следующие оппозиции: «скотс – английский»; «низкий социальный статус – успешность и престиж»; «архаичность, уходящие ценности, старшее поколение – молодость, современность, прогрессивность» [8, с. 322–323; 15, с. 297–305]. Тем не менее стремление к противопоставлению этих двух языков, настолько явное в XVIII–XX вв., проявилось не сразу. Несмотря на существовавший испокон веков социально-политический антагонизм между Шотландией и Англией, в области языка его существование не было настолько очевидным. Важно подчеркнуть, что первоначально, в XV в., а также в начале XVI в. оба языка носили одно общее название «инглис». Первым писателем, заявившим в 1513 г. о праве «скоттис» на независимое положение по отношению к «инглис», был Гавейн Дуглас [цит. по 4, с. 10]. Тем не менее конфликт не был таким острым. Более того, заимствование написаний, морфологических, синтаксических и лексических единиц из английского языка было обычным делом. Заимствование из английского считалось оправданным в следующих случаях:

1) в случае, если заимствование помогало заполнить существующий лексический пробел;

2) в случае, если заимствование способствовало обогащению текста в плане выразительности;

3) в случае, если шотландский автор намеренно подражал английским авторам (в ранний период (старошотландский) чаще всего подражали Дж. Чосеру и Дж. Лидгейту).

Противопоставление скотс английскому языку и их своего рода «размежевание» стало результатом политического противостояния Англии и Шотландии и обретения Шотландией независимости [5, с. 137]. Как было отмечено выше, огромное пагубное влияние на скотс и его литературу оказал переезд королевского двора в Лондон: значительно возрос престиж английского языка, в то время как скотс стал восприниматься как его диалект, «искажённый английский». XVII – начало XVIII вв. – трудный период в истории скотс: практически все авторы того времени пишут свои произведения на английском, и только к середине XVIII в. речь вновь заходит о том, чтобы использовать скотс в качестве языка литературы. Немногие энтузиасты использования скотс в письменной сфере зачастую в качестве языка своих произведений параллельно используют и английский язык. Следует отметить, что, несмотря на якобитские войны, XVIII в. в целом был успешным периодом для Шотландии: в это время наблюдается подъём в сельском хозяйстве, развитии городов, торговле, промышленности, религиозной и социальной сферах шотландского общества. В сложный период, когда Шотландия утрачивает свою политическую независимость, её народ, как это ни парадоксально, заявляет о себе с новыми силами, причём его достижения получают мировое признание [14, с. 150]. На фоне этого подъёма растёт национальное и языковое самосознание, появляются авторы, которые пишут на скотс, причём такие ярчайшие фигуры в истории шотландской литературы, как А. Рамзи, Р. Фергюссон, Р. Бёрнс, В. Скотт. Тем не менее отношение к скотс в высших слоях общества в целом по-прежнему оставалось негативным.

Новый подъём национального и языкового самосознания приходится на XX в., на период после окончания первой мировой войны. Плачевное состояние экономики, рост централизации государственного аппарата, невнимание властей к положению в культурной жизни Шотландии – всё это привело к укреплению позиций националистов в среде интеллигенции [цит. по 1, с. 73]. В это время поэт Хью Макдермид и группа его единомышленников заявляют о намерении создать наддиалектный вариант скотс «лаланс», который мог бы стать литературным стандартом и выполнять все функции официального государственного языка. Несмотря на то, что созданный вариант так и не получил официального статуса, все усилия по его созданию не прошли без следа: возросло внимание к скотс со стороны общественности, было создано краткое руководство для пишущих на скотс (так наз. *Scottish Style Sheet*), в котором были закреплены основные

орфографические правила и рекомендации; учреждён филологический журнал «Лаланс»; кроме того, среди писателей и поэтов, пишущих на скотс, устраиваются поэтические состязания. В 1997 г. была издана рекомендательная грамматика Д. Первеса.

В данной статье мы рассмотрим четыре грамматические особенности: их наличие/отсутствие, по нашему мнению, может говорить об отношении автора к языку, который он использует в своём произведении, о его стремлении намеренно сделать язык более «насыщенным» характерными шотландскими чертами.

Грамматические особенности, которые будут подвергнуты рассмотрению:

а) нетипичная для литературного английского языка координация подлежащего и сказуемого, особенность которой заключается в том, что окончание -s может появляться у глагола в изъявительном наклонении настоящего времени: 1) в 1 л. ед. ч., при обозначении регулярно совершаемого действия («I rises ilka day at sax»), при обозначении настоящего исторического времени или, когда в качестве подлежащего выступает относительное местоимение («It's me that comes first»); 2) когда подлежащее выражено местоимением 2 л. ед. ч. («...thou's met me in an evil hour»); 3) когда подлежащее выражено существительным во множественном числе («...when the kye comes hame») [6, с. 112];

б) отрицание, образованное по модели «вспомогательный /модальный/ смысловой глагол + клитика -na»: «They canna sit for anger...» (Р. Бёрнс «Святая ярмарка») / «The wund-blawn flouers clauchtsna the tree» (Д. Первес «Песня о снежно-белых вершинах»); а также отрицание, чаще всего проявляющееся в сочетании с редуцированной формой вспомогательного глагола ('ll; 's) и образующееся с помощью отрицательного местоимения no: «I'll no begink the instincts thistlewise that dern – and canna show» (Х. Макдермид «Пьяный и чертополох»);

в) грамматические шотландизмы, представленные модальными глаголами, а именно, так называемыми двойными модальными глаголами 'will can', 'might could', 'might should': «I show my hert – wha will can see» (Х. Макдермид «Пьяный и чертополох»), а также конструкциями типа «вспомогательный глагол+maybe+смысловый глагол»: «It'll mibbie be safer» (Д. Рори «Предосторожность»), которые А. Дж. Эйткен относит к «скрытым» шотландизмам [2, с. 107];

г) причастие I на -and/-an, которое скотс унаследовал от нортумбрийского диалекта древнеанглийского языка, и которое оказалось в скотс намного устойчивее, чем причастие I на -end в литературном английском языке: «Ye saw't floweran in my breast...» (С. Г. Смит «Мандрагоровое сердце»)

Эти особенности представляются нам наиболее показательными по следующим причинам: 1) нетипичная для литературного английского языка координация подлежащего и сказуемого является яркой особенностью,

сохраняющейся в некоторых диалектах севера Англии и в Шотландии по сей день. Несмотря на влияние английского языка, в скотс эта особенность не исчезла: тексты старошотландского и новошотландского периодов демонстрируют большую устойчивость этого шотландизма и даже некоторый рост примеров его употребления к XX в.; 2) причастие I на -and было характерной чертой старошотландских текстов; к концу XVI в. эта форма практически вышла из употребления в центральных диалектах Шотландии, однако в новошотландский период вновь появилась в языке литературы; 3) вышеописанное отрицание широко представлено как в языке произведений шотландской литературы, так и в устной речи шотландцев, и является одним из наиболее «явных» шотландизмов для носителей скотс и шотландского английского [13, с. 83–85, 104–106]. Следует отметить, что особенный интерес представляет способность смыслового глагола образовывать отрицание не при помощи перефразистической конструкции с глаголом do, а посредством прямого присоединения к нему отрицательной клитики -na. В текстах XVIII–XIX вв. это свойство было характерно для более широкого круга глаголов. В рекомендательной грамматике Д. Первеса (1997) отмечается, что такой способ образования отрицания нормативен только для односложных глаголов (kenna, cumsna, thinkna, latna) [12, с. 27]; 4) модальные глаголы, характерные прежде всего для устной речи, последовательно используются в письменной речи, начиная с XIX в. Их наличие в текстах современной поэзии может свидетельствовать об экспериментах в области языка литературы, направленных на создание литературного стандарта.

В ходе исследования был применён метод случайной выборки: были выбраны отрывки из поэтических текстов, объёмом в 3000 слов и подсчитано количество примеров вышеуказанных грамматических особенностей на 1000 слов. Полученные данные приведены в Таблице 1:

Таблица 1. Средняя частотность употребления грамматических шотландизмов в текстах шотландской поэзии XX в.

Автор	Отрицание	Координация подлежащего и сказуемого	Причастие I	Двойные модальные и подобные им конструкции
Ч. Марри	4.6	3	0	0
Х. Макдермид	3.6	0.3	0.3	0.3
С. Г. Смит	2.6	0	7.3	0
Дж. К. Аннанд	7	0.6	0	0
Д. Рори	16	5.6	0	2.3
У. Л. Фергюсон	5.3	15	0	0
Ш. Блэкхолл	1.6	2	0	0

Д. Первес	7	6	0	0.3
Итого:	5.96	4.0625	0.95	0.3625

Отметим следующие особенности:

1. В рамках данной статьи помимо среднего числа употребления грамматических особенностей текстов XX в. были подсчитаны также средние показатели для XVIII и XIX в. Причём оказалось, что именно для XX в. эти показатели являются наиболее высокими. Например, среднее число употребления примеров координации подлежащего и сказуемого в текстах XVIII в. составляет: 1.5/1000, XIX в.: 0.225/1000, XX в.: 4.06/1000. Такая же ситуация обнаруживается в случае с использованием отрицания в шотландских текстах: XVIII в. : 2.6, XIX в.: 2.05, XX в.: 5.96. Таким образом, по крайней мере, по двум показателям из четырех тексты XX в. демонстрируют большую «насыщенность».

2. Форму причастия I на –and/ –an, встречающуюся в текстах XX в. можно назвать архаизмом. Употребление данной особенности авторами XVIII в. и еще отчасти XIX в. было, более ли менее органичным, хотя бы за счет подражания классикам или использования диалектных особенностей, как у Р. Бёрнса. Дж. Марри в своём труде, посвящённом южношотландским диалектам (1873), отмечает: «Жителю юга Шотландии будет также странно слышать форму eating, используемую и в форме герундия eiting, и в форме причастия I eatand, как для англичанина будет странным употребление только глагола will, употребляющегося и в тех случаях, где требуется использовать shall» [11, с. 211]. Примеров в текстах XX в. в среднем значительно меньше, чем в XVIII в.: 0.95:4.5. Фактически, они представлены в языке всего двух авторов. Тем не менее с большой долей вероятности можно говорить о том, что данные употребления не являются органичными, а являются скорее результатом экспериментирования с языком, внедрения архаических черт, особенно это становится очевидным, если принять во внимание то, что этот шотландизм встречается в языке таких крупнейших фигур движения шотландского Возрождения, как Хью Макдермид, а также Сидни Гудсер Смит. Как отмечалось выше, эти авторы, в частности Хью Макдермид, стремились возродить скотс и его бывшее положение в обществе, для чего предполагалось выработать наддиалектный вариант, который бы смог выполнять все необходимые функции и обслуживать все потребности государства. Они хотели синтезировать этот вариант из всех особенностей скотс, архаичных, диалектных, разговорных, чтобы максимально дистанцировать его от литературного английского языка, чтобы было меньше споров по поводу степени сходства этих двух языков. Таким образом, что касается причастия настоящего времени, то в XX в. налицо его употребление как архаичной черты в целях насыщения языка шотландизмами.

3. Особенно интересную картину демонстрирует употребление в языке литературы модальных глаголов и модальных слов. Данные особенности появляются в языке поэзии только в XX в. В прозе XIX–XX вв. частотны

конструкции *will can*, встречаются сочетания *may can*, а также конструкции с модальным словом *maybe/mebbe/mibbie*. Это объясняется тем, что в прозе скотс использовался в диалоге и в целом отражал разговорную речь – таким образом, конструкции такого рода, первоначально характерные именно для разговорного языка, присутствовали в нём. Что касается модальных конструкций в языке поэзии, то употребления типа *will can*, присутствуют в языке Хью Макдермида, а также Дэвида Первеса – известного энтузиаста скотс, популяризатора «лаланса» и автора упомянутой рекомендательной грамматики скотс «Грамматика и ее использование». Кроме того, следует отметить широкое использование в поэзии XX в. конструкций типа «*to be (shall/will)+mibbie+ verb*», традиционно характерной для устной речи, например, в языке произведений Дэвида Рори: «*It'll mibbie be safer...*» (Д. Рори «Предосторожность»).

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы:

1. В начале – середине XX в. усиливаются националистические настроения в среде шотландских интеллектуалов, что было обусловлено социально-экономическими и культурно-политическими последствиями первой мировой войны. На волне этих настроений создаётся круг единомышленников во главе с Х. Макдермидом, занимающихся созданием и популяризацией синтетического литературного стандарта «лаланс».

2. В языке авторов этого периода, не только писавших на «лаланс», но и на диалектах скотс, например северо-восточном, наблюдается большая вариативность в плане использования грамматических «шотландизмов». В среднем частотность таких «шотландизмов», как нетипичные для литературного английского языка координация подлежащего и сказуемого и отрицание, в XX в. выше, чем у авторов XVIII–XIX вв. Кроме того, в XX в. в язык поэзии входят такие шотландизмы, как двойные модальные глаголы, а также конструкции с модальным словом *mebbe*, прежде характерные для устного языка. Также в языке поэзии XX в. вновь появляется такой архаичный шотландизм, как причастие I на *-an*, вышедший из употребления в центральных диалектах в XVI в. и сохранявшийся значительно дольше в южных диалектах.

3. Наличие этих грамматических особенностей в письменном скотс XX в. говорит об экспериментировании в области языка, о широком размахе индивидуального авторского языкового творчества в этот период. По нашему мнению, эти особенности языка авторов XX в., причём не только энтузиастов «лаланса», могут быть связаны с ростом национального языкового самосознания, стремлением к повышению статуса скотс, осознанию места этого языка в шотландской истории и культуре.

4. Необходимо констатировать, что хотя некоторые исследователи не признают автономности грамматики скотс по отношению к английской, грамматические особенности текстов тоже могут сказать многое о представлении автора об идентичности языка своих произведений, об отношении к этому языку на определенном этапе общественного развития.

Библиографические ссылки

1. Павленко А. Е. О роли личности в языковом строительстве (языкотворчество шотландского поэта Хью Макдермида) // Сборник научных трудов всероссийской научной конференции «Наука о языке и человек в науке», Т. 2 / А. Е. Павленко – Таганрог: Типография Ступина А. Н., 2010. – С. 70–76.
2. Aitken A. J. Scottish accents and dialects // Language in the British Isles / A. J. Aitken. – Cambridge University Press, 1984. – P. 94–114.
3. Beal J. Morphology and syntax // The Edinburgh history of the Scots language / J. Beal. – Edinburgh University Press, 1997. – P. 335–378.
4. Dossena M. Scotticisms in grammar and vocabulary / M. Dossena. – Edinburgh, John Donald Publishers, 2005. – 178 p.
5. Görlach M. A textual history of Scots / M. Görlach. – Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2002. – 324p.
6. Grant W., Dixon J. M. Manual of modern Scots / W. Grant, J. M. Dixon – Cambridge University Press, 1921. – 500 p.
7. Häcker M. Adverbial clauses in Scots. A semantic-syntactic study / M. Häcker – Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1999. – 306 p.
8. Letley E. Nineteenth century fiction and Scots language // The History of Scottish Literature. Volume 3 / E. Letley – Aberdeen University Press, 1989. – P. 322–326.
9. McClure J. Scots and its use in recent poetry // Scots and its Literature / J. D. McClure. – Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Co, 1995. – P 171–190.
10. Meurman-Solin A. Differentiation and Standardisation in Early Scots//The Edinburgh History of the Scots Language / A. Meurman-Solin – Edinburgh University Press, 1997. – P. 3–24.
11. Murray J. The dialect of the Southern counties of Scotland: its pronunciation, grammar, and historical relations // Transactions of the Philological Society / J. Murray. – London-Berlin, Asher & Co-Unter den Linden, 1873. – 251 p.
12. Purves D. A Scots Grammar: Scots grammar and usage / D. Purves – Edinburgh, Saltire Society, 1997. – 160 p.
13. Sandred K.I. Good or Bad Scots?: attitudes to optional lexical and grammatical usages in Edinburgh // Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Anglistica Upsaliensia / K. I. Sandred. – Uppsala, 1983. – 131 p.
14. Sher R. B. Scotland transformed: the eighteenth century // Scotland. A history / R. B. Sher. – Oxford University Press, 2005. – P. 150–176.
15. Weißenberger R. The search for the national identity in the Scottish literary tradition and the use of language in Irvine Welsh's «Trainspotting» / R. Weißenberger. – Frankfurt, 2005. – 404 p.

Надійшла до редколегії 15.02.2013 р.

УДК 801.73

Г. М. Темненко

Симферополь

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО ЛИРИКИ А. АХМАТОВОЙ

Розглядається рання лірика Анни Ахматової, яка визначалася критиками як інтимний ліричний щоденник.

Ключові слова: алегорія, Ахматова, класицизм, Осінь, Муза, совість-спогад, поетичний світ.

Рассматривается ранняя лирика Анны Ахматовой, которая определялась критиками как интимный лирический дневник.

Ключевые слова: аллегория, Ахматова, классицизм, Осень, Муза, совесть-воспоминание, поэтический мир.

The article discusses the early poems of Anna Akhmatova, defined by critics as an intimate lyrical diary.

Key words: allegory, Akhmatova, classicism, fall, muse, consciousness-memory, poetic world.

Ранняя лирика Анны Ахматовой со времён её первой славы определялась критиками как интимный лирический дневник. Это представление оказалось настолько прочным и общепринятым, что на склоне лет она и сама повторила это применительно к жанру «Чётки» в одной из записных книжек [2, с. 253].

Определение это было вполне оправданным на литературном фоне предшествующей эпохи. Мотивы «гражданской скорби» к тому времени стали в российской поэзии настолько общим местом, что звучали даже в стихах члена царской фамилии Константина Романова, печатавшегося под прозрачными инициалами К.Р. Хотя мотивы эти уже стали банальностью, их отсутствие всё же бросалось в глаза. Лирика символистов, декларативно устремлявшаяся к трансцендентальным сущностям, стремившаяся соединить обе бездны – «нижнюю» и «верхнюю», претендовала на столь широкий вселенский размах, что рядом с ней всякое привычное человеческое существование казалось нарочито интимным. Поэтому изначально наряду с комплиментами раздавались упреки Ахматовой в «комнатности», «узости» поэтического мира. В советское время они стали постоянными. После известной идеологической кампании 1946 года иной трактовки просто не полагалось, и поэтому в 1964 году статья Чуковского, открывавшая Ахматову как «мастера исторической живописи», была почти сенсацией [4].

Представление о её творчестве как «романе-лирике» на протяжении многих лет породило традицию рассматривать эти стихи как изложение «романа» в простом житейском смысле: поиски биографической подоплёки требовали узнать, кто был «он» – и при этом само собою разумелось, кто такая «она». Эти ипостаси иногда классифицировались. «Он» имел несколько лиц – «знаменитый современник», «царевич», «милый», «ты», иногда «мальчик», которого «очень жаль». Замечено было и разнообразие ликов лирической героини, хотя критики были склонны не столько к их различению, сколько унификации к двум печально знаменитым ипостасям.

Однако упускалось из виду, что в стихах Ахматовой нередко присутствует ещё одно действующее лицо – даже, вернее, не лицо, а тип персонажа. Незаметным ему удавалось оставаться по той причине, что этот персонаж – вернее, эти персонажи – довольно успешно сливались или с самой героиней или же с окружающей её природой. Но иногда они всё же оказывались на виду, как, например, в двух стихотворениях разных лет.

Первое написано в 1921 году, после гибели Н. С. Гумилёва, и имеет сугубо личный характер. Душераздирающая боль потери не знает утешений,

и хотя может быть утишена временем, но восклицание последней строки выражает непрекращающееся страдание:

Заплаканная осень, как вдова,
В одеждах чёрных, все сердца туманит...
Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...
Забвенье боли и забвенье нег –
За это жизнь отдать не мало.

Образ настолько органичен, что его двуплановость почти незаметна. Дожди и туманы не названы, они присутствуют в преображённом виде. Осень не напускает туманы, а «все сердца туманит», – то есть наполняет грустью «всех». Это важно, поскольку фигура вдовы не заслоняет время года, осень сохраняет свою природную сущность и воздействует на всех людей. Но и человеческая память об умершем сама сродни умиранию. Осень-вдова безутешна, и сжалиться над нею может только снег – забвение, равное смерти.

Сравнение осени с вдовою встречается в европейской литературе со времён средневековья, оно есть в 97 сонете Шекспира, да и в русской литературе не редкость – вспомним хотя бы строки из «Листопада» Бунина: «И Осень тихую вдовой вступает в пёстрый терем свой». Существенно, что только у Ахматовой этот образ находится в центре стихотворения, может быть назван основным действующим лицом.

Стихотворение «Памяти друга» создано в 1945 г., после окончания Великой Отечественной войны. Упоминание «могилы безымянной» ассоциируется с могилой Неизвестного солдата, что делает стихотворение выражением общенародной памяти. Краски Дня Победы контрастны: нежная туманность весеннего утра (образ, эмоционально противоположный упоминанию туманов в предыдущем тексте) включает и память о военных пожарах – трагический цвет зарева:

И в День Победы, нежный и туманный,
Когда заря, как зарево, красна,
Вдовою у могилы безымянной
Хлопочет запоздалая весна.
Она с колен подняться не спешит,
Доehnёт на почку и траву погладит,
И бабочку с плеча на землю ссадит,
И первый одуванчик распушит.

Вдова-весна заботится о могиле, и в то же время её заботы животворят мир, что представляет оксюморонное сочетание знаков-признаков смерти и жизни. Выражение «Хлопочет запоздалая весна» включает представления о прошлом, настоящем и будущем. Прошрое остаётся перед глазами – это зарево и могила. Заботы весны-вдовы объединяют чисто человеческое поведение с объективными приметами весеннего пробуждения природы.

Персонификация времени года в каждом из этих стихотворений имеет реальную подоплёку. Гумилёв был расстрелян в августе. Война окончилась

весною. Кроме того, весна-вдова – редкий и оригинальный образ. В целом стихи не похожи. Совпадает размер, но не ритмический рисунок, не говоря уже о настроениях. Отметим, однако, что два образа, вдовы-осени и вдовы-весны, объединяет не только способ гипостазирования природных явлений, их слияния с чисто человеческими состояниями. Специфика каждого из этих образов проявляется в их способности выступать в качестве протагониста лирического сюжета, обладающего индивидуальными характеристиками.

Задолго до этого, в одном из ахматовских стихотворений 1922 г., осень появилась в ещё более неожиданном облике:

Небывалая осень построила купол высокий,
 Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
 И дивились люди: проходят сентябрьские сроки,
 А куда провалились студёные, влажные дни?
 Изумрудною стала вода замутнённых каналов,
 А крапива запахла, как розы, но только сильнее.
 Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
 Их запомнили все мы до конца наших дней.
 Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
 А весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
 Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
 Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему.

Осень здесь непосредственно связана с субъективным состоянием героини. Хотя приход её описан через ряд ярких конкретных деталей, последние объединяет импрессионистичность восприятия. Оксюморон «весенняя осень» в равной мере передаёт и свойства природного феномена, и душевную смуту героини перед приходом нежданной любви. Но при этом климатические перипетии не превращаются в символ интимных переживаний – они объективны, их изображение создаёт грандиозный хронотоп, вбирающий в себя бытие множества людей («дивились люди», «их запомнили все мы»).

Природное начало здесь исполнено дионисийских, «бесовских» страстей, смешивающихся с образами красоты. Стилистически сталкиваются прекрасный высокий купол чистого неба и нестерпимо душные зори, крапива и розы, мутная застоявшаяся вода каналов и драгоценный изумруд, жадные солнечные ласки и невинная полупрозрачность подснежника. Между «природным» и «интимным» сюжетами существует заметная асимметрия. «Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник» – «Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему». А речь лирической героини приобретает спокойный, даже аполлонически торжественный характер благодаря пятистопному анапесту с правильным чередованием женских и мужских клаузул, ритм нарушается только паузой в середине восьмой строки: «Их запомнили все мы (...) до конца наших дней». Это создаёт эффект переведённого дыхания, невольного вздоха, выделяет строку с не совсем, казалось бы, обязательным «все мы», благодаря чему создаётся ощущение многомерности бытия, «романности» текста. Встреча персонажей приобретает особую значимость, объединяя частное и общее, природное и

культурное начала. Интимная встреча становится частью жизни, взятой в почти вселенском масштабе.

Примеров подобного рода не так уж мало – достаточно вспомнить заключительные строки из ещё более раннего «Вновь подарен мне дремотой...» (1916):

Чтобы песнь прощальной боли
Дольше в памяти жила,
Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла
И посыпала ступени,
Где прощалась я с тобой
И откуда в царство тени
Ты ушёл, утешный мой.

Осень в элегической миниатюре Ахматовой – персонифицированное выражение субъективного состояния лирической героини, соучаствующее в любовной драме, её фигура необходима для создания эмоциональной кульминации и катарсической развязки стихотворения. В то же время её присутствие раздвигает границы текста. Упомянутый в начале стихотворения «золотой Бахчисарай» предстаёт и в ярком уборе осенней листвы, и в ореоле любовного чувства как «последний звёздный рай» прощального свидания. «Осень смуглая» похожа на крестьянку. Но с нею связаны не только красные листья, но и «песнь прощальной боли», в которой запечатлен весь мир – каким он был в тот день или вечер.

Иным настроением пронизано гораздо более позднее стихотворение «Пусть кто-то ещё отдыхает на юге...» (1956). Ему предпослан эпиграф из И. Анненского «Ты опять со мной, подруга осень!», перекликающийся со строками:

Здесь северно очень – и осень в подруги
Я выбрала в этом году.

Последний пример особенно наглядно показывает, в каких отношениях лирическая героиня находится с этим персонажем. Разговор «на равных» потребовал обоснования – ссылки на Анненского, однако у того «подруга-осень» остаётся поэтическим тропом, у Ахматовой же отношения лирической героини с осенью – часть выбора, необходимого для осуществления драматического решения, о котором говорится в заключительных строках:

Сюда принесла я блаженную память
Последней невесты с тобой –
Холодное, чистое, лёгкое пламя
Победы моей над судьбой.

Холод одиночества и холод северной осени составляют традиционную параллель, но в стихотворении Ахматовой дело обстоит сложнее. Одиночество, знак победы над судьбою, вызывает тоскливые ассоциации с убийством («...месяца тусклый осколок, / Как старый зазубренный нож»), с посмертным существованием («Живу как в чужом, мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла»). И «блаженная память», которая сохраняет подробности невесты, парадоксальным образом связана с холодом осени.

Эта дружба смертельно опасна – таковы свойства «подруги» – и в то же время необходима.

Объединяет все эти стихотворения то, что время года предстаёт как действующее лицо, которое выражает субъективное состояние героини и в то же время сохраняет независимость объективно существующей части природной жизни. Более того, персонификация осени не ограничивается её представлением в качестве традиционной аллегорической фигуры. Образ приобретает статус мифического начала, живущего самостоятельно и в то же время влияющего и на лирическую героиню, и на мир в целом. Это раздвигает границы хронотопа, придаёт особую значимость происходящему. Органичность этого – не приёма, а представления – подтверждает прозаическая запись Ахматовой 1965 года: «Дождь льёт, добрый старый финский дождь. Осень царствует и великолепноствует, как молодая королева в своей любимой столице. Я сегодня ночью чуть не умерла. Начинался припадок – потушила его полным дыханьем, но всё-таки он напомнил, как это всё близко лежит» [2, с. 668]. Жизнь оказывается прямо связана с присутствием и «великолепствованием» осени. Лирическая героиня Ахматовой никогда не растворяется в переживаемом моменте, не оказывается в плену у природных стихий, но всегда принимает их сущность, их жизнь как важную составляющую бытия.

Подобного рода персонажи в её стихах далеко не всегда относятся только к природным явлениям. Нередко встречаются у Ахматовой восходящие к традициям поэтики классицизма аллегорические фигуры, персонифицирующие явления человеческой жизни. Уже в «Вечере» это и «весёлый бог» любви, и «тоска», которая «выпила кровь», и «Смерть», которая «придёт поцеловать». Там «память яростная мучит <...> и в ночи бездонной сердце учит / Спрашивать: о, где ушедший друг?», там «Муза-сестра», отнимающая обручальное кольцо, и «непрощённая ложь», приходящая во сне пытаться героиню стихотворения. Некоторые фигуры остаются на уровне традиционных поэтических тропов, другие выступают как самостоятельные персонажи.

Последний раздел «Вечера» открывает стихотворение «Музе», а завершает его и весь сборник «Три раза пытаться приходила...», что придаёт этим текстам особое значение. Две силы управляют жизнью лирической героини: Муза и совесть. Обе они получают воплощение в дальнейшем творчестве опять-таки как самостоятельные действующие лица, обладающие не только сущностными, но и личностными характеристиками.

О Музе Ахматовой написано немало работ, подтверждающих вышесказанные наблюдения об относительной автономности таких персонажей, их объективном существовании, неразрывно связанном с внутренним миром лирической героини. Муза Ахматовой – это и сам поэтический дар, и alter ego поэта, и сущность поэтического творчества в тех представлениях, которые были выработаны традициями российской лирики. В чём-то она родственна музе Пушкина – иногда весела, иногда капризна,

иногда имеет отчётливые черты, указывающие на её античное происхождение. Иногда похожа и на музу Некрасова – «*Муза в дырявом платке / Протяжно поёт и уныло*» («Зачем притворяешься ты...», 1915). Но в целом её муза имеет собственное лицо и всегда она – самостоятельно действующая фигура, олицетворяющая высшую для поэта ценность – творчество. Уже в стихотворении «Муза-сестра» Муза предстаёт как некая таинственная и совсем не добрая к поэту сила: «...отняла золотое кольцо / Первый весенний подарок». Ахматова могла в шутку срифмовать «музу» с «обузой», могла описать ссору с нею... Мифическая эта фигура иногда выглядит более реальной, чем создающий её образ автор – что особенно заметно в стихотворении «Когда я ночью жду её прихода...» («Муза», 1924). Портрет её дан в нескольких планах: это и немного условная «милая гостья с дудочкой в руке», и живое лицо, внимательно глядящее на поэта, и хранительница страшных тайн бытия, диктовавшая Данту «*страницы Ада*». Смена планов даёт представление о постепенном пространственном приближении и приближении внутреннем. Между лирической героиней, жизнь которой, кажется, «*висит на волоске*» и Музой должно произойти нечто, остающееся недосказанным и от этого ещё более значительным.

Рядом с образом музы в ахматовской поэзии может быть поставлена фигура памяти, играющая в её творчестве не менее важную роль – и она также вступает в диалог или взаимодействие именно с лирической героиней её стихов: «*Там строгая память, такая скупая теперь, / Свои терема мне открыла с глубоким поклоном*» («Бежецк», 1921) или «*Не часто я у памяти в гостях, / Да и она меня всегда морочит*» («Подвал памяти», 1940).

Память в творчестве Ахматовой предстаёт во множестве различных аспектов, но важнейшим представляется нравственный. Пушкинское стихотворение «Воспоминание», как теперь установлено, связано со стихотворением Ахматовой 1936 г. «Одни глядятся в ласковые взоры...», в котором собеседницей лирической героини становится совесть [3]. Она – полноправное действующее лицо стихотворения, главная участница диалога, как это ни парадоксально может показаться при отсутствии её прямой речи. Речь принадлежит лирической героине, и смысл её – не только мольба о пощаде. «Переговоры» – процесс длящийся и длительный:

Я говорю: «Твое несу я бремя
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».
Но для нее не существует время,
И для нее пространства в мире нет.

Вторая половина этой строфы может рассматриваться как авторское высказывание, а может и как косвенная речь самой совести, в чём нет противоречия, поскольку совесть изначально понимается как внутренний голос личности, со-знающей себя в границах добра и зла. В целом точность абстрагированной характеристики понятия совести как явления вневременного и внепространственного помогает созданию её мифизированного образа.

Таким образом, персонификация сил природы и человеческих свойств у Ахматовой создаёт третий тип персонажей, присутствующих в её лирике большей частью незаметно, как олицетворение, но иногда выступающих в качестве самостоятельных фигур. От традиционных аллегорий классицизма и барокко их отличает конкретность и живость, тесная связь с субъективными состояниями лирической героини. Этим их роль не ограничивается: они способствуют созданию многомерного представления о мире, о сложности и противоречивости его объективного бытия. Кроме того, подобные образы не утрачивают традиционного мифического ореола, что обуславливает их способность выполнять ценностные функции.

Библиографические ссылки

1. Ахматова А. Сочинения. В 2 т. / Анна Ахматова. – М.: Художественная литература, 1990.
2. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966) / Сост. и подготовка текста К. Н. Суворовой. Вступ. ст. Э. Г. Герштейн. Вводные заметки и указатели В. А. Черных. – Москва–Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 850 с.
3. Темненко Г. М. Архетип в лирике / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник Вып 18 (75) – Симферополь: Крымский архив, 2010. – С. 114–127.
4. Чуковский К. Читая Ахматову / К. И. Чуковский // Москва. – 1964. – № 5. – С. 200–203.

Надійшла до редколегії 25.01.2013 р.

УДК 82.09(71)

І. М. Тимейчук

Рівне

БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ У РОМАНІ-ДИСТОПІЇ М. ЕТВУД «ІСТОРІЯ СЛУЖНИЦІ»

Проаналізовано роман-дистопію канадської письменниці М. Етвуд «Історія Служниці» через призму інтертекстуальних посилань на Біблію як прецедентний текст та окреслено основні проблеми твору.

Ключові слова: дистопія, інтертекстуальність, алюзія, Біблія

Проанализирован роман-дистопия канадской писательницы М. Этвуд «История Служанки» сквозь призму интертекстуальных ссылок на Библию как прецедентный текст, а также определены основные проблемы произведения.

Ключевые слова: дистопия, интертекстуальность, аллюзия, Библия

This article deals with the dystopia of the Canadian author, Margaret Atwood, The Handmaid's Tale (1985). We have analyzed the text with the help of intertextual connections with the Bible.

Key words: dystopia, intertextuality, allusion, Bible.

У 1985 р. видавництво «МакКлелланд енд Стюарт» опублікувало приголомшливий книгу канадської письменниці М. Етвуд «Історія

Служниці». Роман-дистопія, події якого відбуваються у недалекому майбутньому, у тоталітарно-теократичній державі Гілеад, вразила світ ремінісценцією історичних подій, літературних творів та біблійних текстів. Інтертекстуальний акцент допоміг М. Етвуд звести роль автора до мінімуму та водночас, збільшивши роль читача, досягнути розмаїття сприйняття її книги, аби свідомість кожного наступного поціновувача твору генерувала свій унікальний зміст.

Роман «Історія Служниці» отримав безліч нагород, серед яких нагорода генерал-губернатора (1985), Артура Кларка (1987). Він номінувався на нагороду «Небула» (1986), «Прометей» (1987) та премію Букера (1986). Його забороняли читати у школах, за його сценарієм зняли фільм, записали радіопрограму, поставили оперу та виставу. Хоча книгу «Історія Служниці» досліджували у всіх країнах світу, завдяки перехресним стежкам інтертекстуальності та нескінченній грі значень, її зміст настільки багатогранний, що навіть сьогодні вона не втрачає своєї актуальності та є однією з найдискутованіших у світі. Творчість М. Етвуд зокрема вивчали зарубіжні дослідники Дж. Вудкок, Ш. Грейс, М. Дворак, Ф. Дейві, К. Мойзан, Дж. Мосс та ін., та дослідники в Україні: М. Воронцова, А. Злобіна, В. Івашев, Н. Овчаренко, І. Прохорова, Л. Романчук та Ю. Жаданов.

Мета статті розглянути реалізацію інтертекстуальності у романі-дистопії М. Етвуд «Історія Служниці» через призму біблійних алюзій. Основним методом, який використовуватиметься у статті, є метод інтертекстуального аналізу.

Постмодернізм увібрав у себе світовий культурний та літературний досвід. Зважаючи на це, характерною рисою літератури постмодернізму є її гіперрецептивність – «схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історично дискурсу всього людства; передовсім і найактивніше – із творів світової літератури» [4]. У постмодерній літературі гіперрецептивність реалізує себе у формі інтертекстуальності, яку вважають «першоосновою літератури» [7, с. 49].

Термін «інтертекстуальність», який ввела у 1967 р. теоретик постструктуралізму Ю. Крістева для позначення спектру міжтекстуальних відносин, став не лише ключовим у літературі постмодернізму, але й центральним у працях провідних постструктуралістів. Феномен інтертекстуальності досліджували Ф. де Соссюр, Ж. Деррида, Ю. Крістева, Р. Барт, У. Еко, Г. Аллен, В. Ірвін, Н. П'єге-Гро, М. Ріффатер, Ж. Жаннет, Н. Науменко, Ю. Ковбасенко та ін.

Критик В. Ірвін наголошує на багатогранності використання та тлумачення терміна: «термін отримав майже стільки тлумачень скільки разів його використовували, починаючи від автентичного визначення Крістєвої до тих, хто використовує його як стилістичну одиницю для вираження алюзії» [11, с. 228]. Подібної думки притримується Г. Аллен: «Інтертекстуальність це один з найбільш використовуваних та неправильно витлумачених термінів у сучасному словнику літературної

критики» [10, с. 2]. Інтертекстуальність як сучасний феномен літератури та культури бере свої витoki з лінгвістичних основ ХХ ст., зокрема з міркувань Ф. де Соссюра. Кожен конкретний текст (*parole*) він розглядав як частину системи прецедентних текстів (*langue*). Відповідно точки перетину є репрезентацією інтертекстуальності. Ю. Крістева вважала, що текст автора не є первісним чи, іншими словами, оригіналом, насправді це компіляція уже існуючих текстів. Вона називає таку компіляцію «перестановкою або пермутацією текстів», де «кілька речень, які взято з інших текстів, перетинаються та нейтралізують одне одного» [15, с. 36.].

Написання роману «Ім'я троянди» про середньовічне життя у монастирі змусило У. Еко теж замислитись над поняттям інтертекстуальності. За словами автора, аби написати роман, йому знадобилась «маска» середньовічності, тому він поринув у літературу, стиль та манеру письма тієї доби: «Вони говорили до мене, і звільнили мене від сумнівів. Звільнили від сумнівів, але не від відлунь інтертекстуальності. Отож, я відкрив для себе те, що раніше було відомо усім письменникам (і що вони нам неодноразово повторювали): книги завжди розповідають про інші книги, і кожна історія переповідає вже розказану історію» [13, с. 19–20].

Французький теоретик літератури Р. Барт вбачав джерело інтерпретації тексту не в процесі написання, а в процесі читання: «Автор повинен померти, як тільки він дописав книгу. Щоб не збити її з власного шляху» [17, с. 11]. Проголосивши «смерть автора», Р. Барт наголосив, що текст – це багатомірний простір, який складається з цитат з різних культурних джерел: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш чи менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури, яка оточує. Кожен текст є новим полотном, зітканим із старих цитат» [3, с. 102–103].

На думку сучасного ірландського літературознавця Г. Аллена, автора книги «Інтертекстуальність», неможливо говорити про оригінальність чи унікальність мистецтва у добу постмодернізму: «сучасні теоретики стверджують, що твори, незалежно від того чи мова йде про літературу чи про мистецтво, не мають ізолюваного змісту» [10, с. 1]. Процес читання, як вважає автор, це – «рух від тексту до тексту. Значення існує між текстами», де кожен окремий текст стає частиною „мережі текстуальних зв'язків» [10, с. 1].

Французький критик та теоретик М. Ріффатер зміщує акцент у своєму визначенні терміну, з цитування тексту як такого, на його сприйняття читачем, тому, у його розумінні, інтертекстуальність – це «сприйняття читачем відносин між цим твором та іншими – попередніми або наступними – творами» [12].

Н. П'єге-Гро у «Вступі до теорії інтертекстуальності» розглядає два способи співвідношень інтертекстуальності: «*in absentia* (наприклад, у випадку з алюзією)» [7, с. 48], тобто своєрідний натяк або ж таке собі непряме посилання, яке доступне обізнаному читачу, та «*in praesentia* (як у

випадку із цитатою)» [7, с. 48], тобто використання цитати з метою зорієнтувати читача на певний аспект. Таким чином, вона підсумовує «інтертекстуальність – це загальноприйняте поняття, яке охоплює такі різноманітні форми, як пародія, плагіат, перезapis, колаж і т. д.» [7, с. 48].

М. Ріффатер пропонує розрізняти факультативну та необхідну інтертекстуальність. Останню читач: «не може не помічати, оскільки інтертекст залишає в тексті неминучий слід, таку-собі формальну константу, яка виконує роль імперативу і скеровує процес розшифрування цього повідомлення в його літературному аспекті» [12].

Французький теоретик структуралізму Ж. Жаннет розрізняє п'ять видів взаємодій текстів: 1) інтертекстуальність як співіснування двох і більше текстів в одному (цитата, алюзія, плагіат, екранізація, інсценування і т. д.); 2) паратекстуальність як співвідношення тексту до його заголовку, післямови, епіграфу і т. д.; 3) метатекстуальність як посилення на свій передтекст з метою прокоментувати або прокритикувати; 4) гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одного тексту іншим; 5) архітекстуальність як зв'язок творів на жанровому рівні [14, с. 1–2].

Серед українських дослідників слід відзначити визначення Н. Науменко: «поняття інтертексту найперше означає сукупність цитат, алюзій, ремінісценцій, символів одного твору, що набувають нового значення та забарвлення в контексті іншого твору» [5, с. 20].

Однією з найуживаніших інтертекстуальних складових є алюзія (з лат. – *allusio*, яке утворене від дієслова *ludere*, яке означає «грати», та від французького слова *allusion* – натяк) – «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст» [8]. Оскільки алюзія є текстуальною проекцією на загальновідомий історичний, релігійний, міфологічний, літературний або соціальний факт, який у трактуванні автора набуває абсолютно нових рис тлумачення, то у творах вона може виконувати роль підказки на розвиток сюжетної лінії, порівняння, іронії або сатири.

Книга «Історія Служниці» М. Етвуд прочитується як пряма алюзія на біблійний текст. У романі багато біблійних назв, наприклад, назви магазинів: «Молоко та мед», «Усіляка плоть», «Хліба́ та риби» та ін.; також, наприклад, назва клуб для розваг чиновників – дім розпусти, носить назву «До Ієзавель». У героїв роману – релігійні імена: Luke з англ. – Лука, Martha з англ. – Марта, Мої́са – гетьман Марія, Nick скорочено від Nicholas з англ. – Миколай. Державу очолюють військові Командори Віруючих або, як їх ще називають, Охоронці Віри. Порядок підтримує армія – Ангели, Ангели Апокаліпсису, Ангели Світла та поліція – Очі Господні. Жителі Гілеаду постійно підсвідомо та усвідомлено цитують Біблію. З огляду на усе це, логічним видається аналіз реалізації посилань у «Історії Служниці» на Біблію як прецедентний текст.

Перший епіграф до книги «Історія Служниці» – цитата з Біблії, – є основною паратекстуальною складовою, в якій прочитується провідна думка

дистопії М. Етвуд – дітонародження: «І побачила Рахіль, що вона не вродила Якову. І заздрила Рахіль сестрі своїй, і сказала до Якова: „Дай мені синів! А коли ні, то я вмираю!” І запалився гнів Яковів на Рахіль, і він сказав: „Чи я замість Бога, що затримав від тебе плід утроби?” І сказала вона: „Ось невільниця моя Білга. Прийди до неї, і нехай вона вродить на коліна мої, і я також буду мати від неї дітей”» (Буття, 30:1-3).

Більша частина жінок у створеній внаслідок перевороту у США Республіці Гілеад – безплідна. Уряд вирішив розв'язати цю проблему шляхом виокремлення у суспільстві фізично здорового жіночого класу – Служниць, яких зобов'язували народжувати дітей для очільників держави – Командорів та їх Дружин. Аби узаконити своєрідну зраду чоловіків та примус жінок до дітонародження Командори обґрунтували своє нововведення текстом з Біблії та обмежили своєрідною Церемонією запліднення. Ритуал починався з прочитання Книги Буття 30:1-25. Після цього Командор, його Дружина та Служниця піднімалися до спальні, де чоловік запліднював Служницю у присутності своєї Дружини. Новонароджену дитину залишали Дружині, а Служницю переводили до нового Командора. Своєрідна схема мала забезпечити процвітання Республіки.

У романі «Історія Служниці» теократична держава Гілеад займає територію сучасного Кембриджа, США, штат Масачусетс. М. Етвуд обрала саме це місто, з огляду на те, що його було засновано у 1630 році групою пуританців з Англії. Вона пояснила свій вибір у інтерв'ю для газети «Нью Йорк Таймз»: «У Північній Америці часто можна почути вислів: „Тут таке не трапиться”, але незабаром це таки трапилось. Пуритани проганяли тих, хто з ними не погоджувався, тому безглуздо припускати, що на цій території немає засівів їхніх ідей. Саме з цієї причини події моєї книги відбуваються у Кембриджі» [16]. Представники цієї протестантської течії свято вірили в те, що в цьому місті Нового Світу вони зможуть створити міцну релігійну общину. Назва країни є алюзією на біблійне місто Гілеад, історію про яке авторка спроектує на сюжет роману. Вперше у Біблії назву «Гілеад» вжито у Першій книзі Мойсея Буття (31:45-47): «І взяв Яків каменя, і поставив його за пам'ятника. І сказав Яків браттям своїм: „Назбирайте каміння”. І назбирали каміння вони, та й зробили могилу, і їли там на тій могилі. І назвав її Лаван: Егар-Сагадута (з арамейської – могила свідчення), а Яків її назвав: Гал-Ед (могила свідок)». Інтертекстуальне посилання – Гілеад, як могила свідок, – розгортає дії роману – у країні, де пануватиме смерть та яка буде свідком людських діянь.

Засноване поблизу гори місто Гілеад згадується у Книзі Суддів (11:1-40). Гілеадянин Їфтах, який вів війну з Амоновими синами, молив Бога подарувати йому перемогу, і за це пообіцяв принести Господу в жертву того, хто після війни першим вийде його зустрічати з будинку. Їфтах переміг, а коли повернувся додому, то йому назустріч вибігла його єдина дитина. Батько сказав доньці, що він повинен принести її в жертву, вона ж, в

свою чергу, попросила дати їй час, щоб оплакати на горі своє дівування. Згодом Їфтах приніс дочку в жертву: «Вернулася вона до батька свого, а він учинив над нею свою обітницю, яку обіцяв був, і вона не пізнала мужа. І сталося це звичаєм в Ізраїлі: рік-річно ходять Ізраїлеві дочки поплакати за дочкою гілеадянина Їфтаха, чотири дні в році» (Суд. 11:39). Ця біблійна історія знайшла своє відображення у романі М. Етвуд у двох основних розгорнутих проблемах. По-перше, це проблема жінки, яка не може виконати свій материнський обов'язок – народити дитину. По-друге, жінка не може послухатись свого батька, і не тільки тому, що він її батько, а тому, що він в першу чергу представник сильної статі. У романі М. Етвуд жінка, як інша від чоловіка, як представниця «другої статі», не має права послухатись чоловіка. Дружина Командора не може не схвалити появу Служниці. Служниця, в свою чергу, не може відмовитись від своєї суспільної функції народжувати дітей від очільників держави. Таким чином лише алюзія на назву держави в романі є втіленням проблем феміністичного характеру: дітонародження та опозиції чоловік-жінка.

В Книзі від Пророка Осії (6:8) подається вже опис морального занепаду міста: «Вони заповіт Мій порушили, мов той Адам, вони там Мене зрадили. Гілеад, місто злочинців, повне кривавих слідів». Врешті-решт у місті почався повний безлад: мешканці відходять від своєї віри в Бога, ними керує обман та жадоба. Згідно з розповіддю Єремії (8:17-22), люди залишаються глухими до прохань Бога повернутись до праведного способу життя, тому він вирішує покарати їх: «Ось Я пошлю проти вас тих вужів та гадюк, що немає закляття на них і вони вас кусатимуть... Яка моя втіха у смутку? Болить мені серце моє... Чи немає бальзаму в Гілеаді? Чому нема вилікування для доньки народу Мого?» Алюзія на цю біблійну історію є поясненням не лише утворення тоталітарного суспільства держави у творі, але й переходу від утопічних до дистопічних поглядів людства.

Проводячи паралелі з Біблією, можна розкласти історичну парадигму розвитку країни, описаної М. Етвуд, від демократичного суспільства до дистопічного. У романі події відбувались наступним чином: «Напевно, тому у них і вийшло – в якусь мить, ніхто не міг це наперед передбачити. Якби в обігу були портативні гроші, їм би було набагато важче. Це вже було після катастрофи, коли застрелили президента, з автоматів розстріляли уряд і армія оголосила надзвичайний стан. Все звалили на фанатиків-ісламістів. Зберігайте спокій, казали по телевізору. Все під контролем» [9, с. 227]. На перший погляд видається, що країна просто намагається оговтатись від шоку, проте далі події починають набирати обертів: «І тоді призупинили Конституцію. Сказали, що на деякий час. Навіть вуличних заворушень не було. Всі вночі сиділи вдома і дивились телевізор, шукаючи хоч якесь керівництво. Навіть конкретного ворога не було» [9, с. 228]. М. Етвуд описує тишу перед бурею з першими відлуннями грому: «В газетах ввели цензуру, деякі закрились – казали. Що з міркувань безпеки. Почали з'являться застави та Особисті перепустки. Все це схвалили: краще

перестрахуватись» [9, с. 228]. Врешті-решт, зміни призвели до повного ущемлення жіночої частини суспільства на користь чоловіків: «Жінки більше не мають права володіти нерухомим майном, сказала вона. Новий закон» [9, с. 233]. Масове невдоволення новими законами миттєво придушувалось: «Саме собою, шли демонстрації: натовпи жінок і кілька чоловіків. Але не так масштабно, як можна подумати. Напевно, всі перелякались. А коли з'ясувалось, що поліція, чи військові, чи хто вони такі були, відкривають вогонь, як тільки починається демонстрація, демонстрації припинились» [9, с. 235].

Основні принципи існування нової держави цілковито опираються функції та обов'язки жінки у суспільстві. У романі жінка постає перед читачем жертвою не лише обставин, але й світу, яким керують чоловіки. На думку М. Ю. Воронцової, М. Етвуд, написавши книгу «Історія Служниці» та створивши на папері теократичну державу Гілеад, мала на меті «захистити „хороших” жінок від „поганих” чоловіків, які у ХІХ ст. не дозволили їм брати участь у голосуванні, отримувати освіту, та відводили жінкам лише роль домогосподарок» [2, с. 61]. Роман слугує застереженням, адже М. Етвуд показує, яким чином дії уряду, що засновуються на окремих біблійних текстах, стають законами, а біблійні тексти, які тлумачиться по-іншому, доводять ситуацію до абсурду. М. Етвуд наголошує, що яким би законослухняним та набожним не було суспільство, справи його не покращуються і «немає бальзаму в Гілеаді». Насправді, ніхто не дотримується законів і всі живуть подвійним, підпільним, колишнім життям. Командорам не цікаво із завжди одягненими у блакитне Дружинами, тому вони відвідують клуб «До Іезавель» і таємно розважаються зі Служницями. Служниці, у свою чергу, не вагітніють від Командорів, бо ті безплідні, але уряд Гілеаду визнає лише жіноче безпліддя. З огляду на це, Дружини підштовхують Служниць вагітніти від гінекологів, водіїв, охорони і т. д.

У романі М. Етвуд гостро описано проблему втручання держави в особисте життя громадян. Уряд теократичної країни Гілеад здійснює контроль за допомогою стражів таємної поліції та шпигунів, так званих Ангелів та Очей, які за законом є Очима Бога. Біблійна алюзія на слова з Псалму (33:18): «Ось око Господнє на тих, хто боїться його», – характеризує суспільство паноптикуму. Теорію паноптизму, яка, на думку М. Фуко, є наочним втіленням дисциплінарної влади [3, с. 84], запропонував Дж. Бентам наприкінці ХVІІІ ст. Він спроектував в'язницю «Паноптикон», де камери розташовувались б по колу, навколо центральної оглядової вежі. В ув'язнених було відчуття, що за їх поведінкою постійно стежать та контролюють кожен аспект їх життя. У суспільстві, яке змальовує М. Етвуд, панує такий же принцип, проте в центрі замість оглядової вежі не просто теократичний уряд Гілеаду, а Бог. Суспільство-паноптикон є характерним для дистопічної літератури. Найвиразніше цю паралель можна провести із дистопією Дж. Оруелла «1984», який у всіх приміщеннях свого роману розташовує екран з обличчям, що відслідковує кожен крок жителів країни:

«Монітор був одночасно приймачем та передавачем <...> Звичайно, ніколи не можна знати напевно, стежать за тобою чи ні. Можна лише здогадуватись, як часто та в якій послідовності Поліція Думки підключається до тієї чи іншої квартири. Дуже ймовірно, що вони спостерігають за усіма та постійно. В кожному випадку, вони могли підключитись до вашої лінії в будь-який момент» [7, с. 8]. Проте дистопія М. Етвуд суттєво відрізняється від своїх попередників, адже авторка основний акцент робить не на тоталітарному, а на біблійному аспекті.

Символ всевидючого Ока є одним з провідних у Біблії. Наприклад, у Другій Книзі Хроніки (16:9) сказано: «Бо очі Господні дивляться по всій землі...» та у Книзі Повістей Соломонових (15:3): «Очі Господні на кожному місці, – позирають на злих та на добрих». Головна героїня роману – Служниця Оффред – постійно підозрює людей, які її оточують, в тому, що вони є представниками таємної поліції: «Можливо, це була перевірка – подивитись, що я зроблю. Можливо, він Око» [9, с. 28]. М. Етвуд, використовуючи цей біблійний символ, описала основний принцип суспільства дистопії. Жителі Гілеаду живуть у постійному страху зробити чи сказати щось не так. Вони ніколи не можуть бути впевнені в тому, що людина, яка стоїть поруч, не представник Очей. Авторка описує найкращий спосіб контролювати велику кількість населення – вселити недовіру до кожного з її жителів щодо один до одного. Цей фактор пояснює, чому у країні мало повстань, адже стати зрадником держави прирівнюється до самогубства. За допомогою біблійної алюзії М. Етвуд втілює основне правило дистопічної влади – стежити та контролювати у теократичному суспільстві.

Наступним інтертекстуальним елементом книги «Історія Служниці» є символ Стіни (колишня стіна Гарвардського університету), яку зведено на лінії кордону держави і яка відгороджує Гілеад від зовнішнього світу. Символ кордону, межі чи стіни є характерним для дистопічної літератури. Так Є. Зам'ятін у книзі «Ми» навколо Єдиної Держави звів Зелену Стіну, за якою залишились недоглянуті ліси, нерівномірно розподілене сонячне проміння та «весь неправильний та непрозорий світ» [2, с. 22]. М. Етвуд в «Історії Служниці» не лише відгороджує один світ від Іншого (Гілеадського), але й розгортає цю алюзію на біблійній основі, як мур, який оберігає віруючих Гілеаду від інших безбожних людей, немов та стіна навколо нового Єрусалима з Одкровення від Іоанна Богослова (21:12).

Окрім, так званої «захисної» функції Стіна у романі «Історія Служниці» виконує ще ув'язнюючу роль, адже жителі Республіки не мають права виїжджати за межі країни. Стіна вселяє жах у жителів держави, слугує постійним нагадуванням того, що трапляється з порушниками закону Гілеаду, тобто є наочним втіленням влади та всемогутності уряду. У другій главі роману Служниця Оффред разом з іншою Служницею Офглен йдуть за покупками, а назад прогулюються повз Стіну. В мур вмонтовано великі крюки, на які наколюють тіла порушників закону. Таким чином у країні

страчують проповідників інших релігій; лікарів, які в минулому робили аборти; Дружин, які вбивають Служниць під час вагітності; Служниць, які відмовились виконувати свої обов'язки; втікачів та представників інших категорій населення. У романі М. Етвуд символ Стіни є наочною демонстрацією влади держави над жителями та спосіб маніпуляції: «Біля головних воріт на Стіні теліпаються шість нових тіл – руки зв'язані спереду, голови в білих мішках схилені на плечі. Судячи з усього зранку проводили Чоловіче Позбавлення. Я не чула дзвонів. Напевно, звикаю. Ми зупиняємось разом, ніби по сигналу, і дивимось на трупи. І нічого, що дивимось. Нам і слід дивитись, вони для того і висять на Стіні, щоб їх побачило якомога більше народу. Інколи тіла висять по кілька днів, доки не з'явиться нова партія» [9, с. 41]. Кожен, хто вчиняє непослух, опиняється на Стіні. Опис Стіни як місця страти, наочності та глумління над мертвим тілом у романі М. Етвуд є алюзією на біблійну історію про ізраїльського царя Саула, який був помазаний Богом. Коли Саул вчинив непослух, Господь відвернувся від нього. Філістимляни пішли війною на Ізраїль і Саул зрозумів, що цього разу він програє, тому наклав на себе руки. Філістимляни захопили місто та знайшли труп царя ізраїльтян біля воріт і вчинили з ним розправу: «І вони стягли йому голову, і поздирали зброю його, і послали в філістимські краї навколо, щоб сповістити в домах їхніх божків та народів. І вони поклали зброю його в домі Астарті, а тіло його прибили на мурі Бет-Шану» (1 Сам. 31: 9–10).

Алюзія символу Стіни є важливим сюжетотворчим чинником роману, оскільки з кожним приходом головної героїні до муру її почуття та думки змінюються, розкривається наростання бунту та бажання боротьби. Оффред ходить до Стіни, щоб подивитись, чи не з'явилося на ній тіло її чоловіка – Люка. Жахлива картина смерті на Стіні, що її змальовує авторка, та думки, що тривожать головну героїню, надають роману трагічності та підкреслюють криваву жорстокість тоталітарного режиму. Цим антиутопія М. Етвуд відрізняється від книг її попередників – авторів-чоловіків. Дж. Оруел, Є. Зам'ятін, Р. Бредбері та інші у своїх романах ловлять зрадників держави, катують їх, зомбують, перероблюють, змушують зізнатись у своїх вчинках, як гріхах та розкаяться. Згодом таку людину «перероблену» та зі зламанною силою волі відпускають «на волю». У чоловічій антиутопії жорстокість завуальовано за ідеями «гуманного» ставлення до злочинців та віри у виправлення людини та надання шансу їй змінитись. «Історія Служниці» описує крайнощі дистопічного суспільства, адже до всіх, хто порушив закон застосовується найвища міра покарання – смертна кара, та вивішування тіла на Стіну для огляду. Використання паралелей з Біблії, щодо символу Стіни, відіграє не менш важливу роль і у романі М. Етвуд «Історія Служниці», оскільки це є одним з основних чинників не лише створення теократії, але й надання книзі особливих рис у порівнянні з іншими антиутопіями. Більше того, якщо забрати цю біблійну алюзію, то фактично втрачається основний

засіб авторки продемонструвати силу влади тоталітарної держави Гілеад керувати життям її громадян.

Крім основних біблійних алюзій існує ряд другорядних, за допомогою яких М. Етвуд наводить контури теократії Гілеад. Наприклад, щоденне вітання між Служницями: «Благословенний плід» є частиною Благословення тим, хто слухається Господа з П'ятої Книги Мойсєєвої – Повторення Закону (28:2-4): «І прийдуть до тебе всі отці благословення, і досягнуть тебе, коли ти слухатимешся голосу Господа, Бога свого. <...> Благословенний плід утроби твоєї, і плід твоєї землі, і плід худоби твоєї, порід биків твоїх і котіння отари твоєї!» У цьому благословенні описуються всі надії та сподівання Гілеаду: «Господь поставить тебе Собі за святий народ... І побачать усі народи землі, що Господнє Ім'я кличеться на тобі, – і будуть боятись тебе. І Господь дасть тобі добрий приріст у плоді утроби твоєї, і в плоді худоби твоєї». На перший погляд, прагнення уряду Гілеаду є добрими, але з огляду на засоби, які використовуються задля досягнення мети, обрії описаного в Біблії раю стають для цієї держави недосяжними. М. Етвуд піднімає у романі питання чи ж виправдовує мета засоби.

Послугуючись інтертекстуальними та паратекстуальними зв'язками з прецедентним текстом – Біблією, М. Етвуд окреслила основні проблеми роману-дистопії «Історія Служниці»: життя та виживання у теократичній державі, наслідки необмеженої влади тоталітарного уряду, функція жінки у суспільстві та опозиція чоловік-жінка. Подальший аналіз книги через призму біблійного тексту, по-перше, дозволить ширше описати проблематику роману та розкрити особливості характерів героїв; по-друге, виокремити творчість М. Етвуд серед інших письменників у Канаді та світі.

Бібліографічні посилання

1. Воронцова М. Ю. Маргарет Етвуд и проблема феминизма / М. Ю. Воронцова // Вестник СевГТУ. – Севастополь: СевГТУ, 2003. – Вип. 45. – С. 56-63.
2. Замятин Е. Мы / Е. Замятин – М.: Изд-во «Капик», 1995. – 274 с.
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
4. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму: По той бік усіх боків [Електронний ресурс] // Зарубіжна література в навчальних закладах. – К., 2002. – № 5. – С. 2-12 – Режим доступу: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/288/>
5. Науменко Н. В. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова) / Н. В. Науменко // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 20-25.
6. Оруэлл Дж. 1984 / Дж. Оруэлл – М.: Изд-во «Капик», 1992. – 299 с.
7. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
8. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/34cqg.html>
9. Етвуд М. Рассказ Служанки / М. Етвуд – М.: Эксмо, 2006. – 414 с.
10. Allen G. Intertextuality / G. Allen – L.: Routledge, 2000. – 238 p.
11. Ashcroft B., Griffith G., Tiffin H. Post colonial studies: key concepts / B. Ashcroft, G. Griffith, H. Tiffin – 2nd edn. – Routledge: Taylor & Francis Group, 2007. – 292 p.

12. Delrue E. Les enjeux intertextuels dans *La Busca* et *Mala hierba* de Pío Baroja [Electronic resource] / Cahiers de Narratologie [En ligne], 2006. – №13. – Mode of access: <http://narratologie.revues.org/326>
 13. Eco U. Postscript to The Name of the Rose / U. Eco– CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. – 84 p.
 14. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree / G.Genette. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.
 15. Kristeva J. The Bounded text [Text] / J. Kristeva // *Desire Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. – New York: Columbia, 1980. – P. 36–63.
 16. McCarthy M. Book Review *Handmaid's Tale* February 9, 1986 [Electronic resource] / M. McCarthy – The New York Times. – NY, 02.09.1986. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/00/03/26/specials/mccarthy-atwood.html>
 17. Vassar J. S. Recalling a Story Once Told: An Intertextual Reading of the Psalter and the Pentateuch / J. S. Vassar– Macon, Ga: Mercer University Press, 2007 – 155 p.
- Надійшла до редколегії 15.02.2013 р.*

УДК.809.1

М. М. Чобанюк

Дрогобич

РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ

Проаналізовано сутність рецепції українського постмодернізму на межі XX та XXI століть.

Ключові слова: постмодернізм, дискурс, література, рецепція.

Проанализированы сущность рецепции украинского постмодернизма на рубеже XX и XXI веков.

Ключевые слова: постмодернизм, дискурс, литература, рецепция.

The article analyzes the nature of the reception Ukrainian postmodernism on the verge of XX and XXI centuries.

Keywords: postmodernism, discourse, literature, reception.

Постмодернізм – надзвичайно складне і багатовимірне явище сучасної культури, яке й до сьогоднішнього дня викликає наукові дискусії у середовищі літературознавців, філософів, соціологів, культурологів, мистецтвознавців, політологів та ін.

Метою дослідження є аналіз рецепції українського постмодернізму на межі XX та XXI століть. Акцент зроблено на саме літературному осмисленні дійсності ситуації українського постмодернізму.

Особливості постмодернізму пов'язують насамперед з інтелектуальною напругою кінця тисячоліття – не стільки календарним підсумком, як узагальненням європейської культури, що «дійшла свого зросту і сили, та не позбулась найдрастичніших своїх проблем» [12, с. 3]. Український постмодернізм суттєво відрізняється від західної моделі постмодернізму через низку чинників, насамперед таких, як історичні обставини та національні особливості.

Серед досліджень вітчизняних літературознавців, присвячених проблемам українського літературного постмодернізму, варто назвати насамперед праці Т. Гундорової, Н. Зборовської, Р. Харчук, І. Старовойт. Інше русло досліджень – реінтерпретація попередніх культурних епох та творчості їх чільних представників з постмодерністських світоглядних позицій. Це передусім роботи Т. Гундорової, В. Агеєвої, Д. Затонського та ін. Значна увага в сучасному українському літературознавстві приділяється й дослідженню теоретичних питань постмодерністської художньої практики. Це, зокрема, праці С. Андрусів, І. Фізера, Ю. Ільчук (Радіонової), С. Руссової, Р. Семківа тощо. Ґрунтовними видаються дослідження українських та зарубіжних літературознавців, присвячені проблемам зарубіжного постмодернізму. Серед них варто відзначити, зокрема, праці Б. Бігуна, А. Мережинської, Б. Бакули, М. Липовецького, З. Краснодембського, В. Болецького, К. Уніловського, М. Епштейна, І. Скоропанової та ін. Цікавим, на наш погляд, є дослідження літературного (українського, російського, польського) постмодерну в компаративному аспекті Л. Лавринович.

Питання про сенс і призначення постмодернізму в Україні породило затяжну дискусію, яку дотепно підсумував один з її ініціаторів – Юрій Андрухович: «Настав той час, коли постмодернізму в нас не критикує тільки лінивий або мертвий» [2, с. 15]. І справді, постмодернізм в українській практиці лають, критикують, не сприймають, або ж, навпаки, розхвалюють та підносять до інтелектуальних вершин, проте ніхто не може його оминати, ніхто не залишиться байдужим до його проявів. Комплекс проблем, що постають перед дослідником цього явища в українському випадку, конкретизувала Соломія Павличко: «У літературі модернізація має свої аспекти. Вона передбачає чесні відповіді на численні запитання: Якою мовою ми говоримо про літературу, традицію, загалом про себе? Чи може існувати навіть саме поняття забороненої або незручної теми? З кого складається канон наших класиків? Які сили нуртують на літературному маргінесі?» [10, с. 22].

У сучасному українському літературознавстві, зокрема в критиці, склалася досить стійка тенденція вести мову про дискурс постмодернізму передусім у теоретичному плані, і найвагоміша частина цього дискурсу пов'язана з визначенням меж, обґрунтуванням якісних характеристик цього явища, введенням у науковий обіг парадигми постмодерністських дефініцій і т. ін. З одного боку, це закономірно, бо теоретико-понятійна база постмодернізму, як слушно зауважує А. Мережинська, «знаходиться в стадії становлення, містить ряд протиріч та істотно змінює свої стратегії в 60–70-і й 80–90-і роки» [9]. З іншого боку, дослідники вказують на частковість та вторинність українського літературного постмодернізму: «Постмодернізм ... залишається в нас найперше дискусією та дискурсією – розмовою та есеєм; відсутній перетин їх зі звиклим художнім текстом (постмодернізм без Еко, без Зюскінда, без Кортасара, без Фаулза) – тому залишається, найперше, цариною елегантної інтелектуальної фікції...» [3, с. 50].

Поняття «дискурсу» (з латинського *discursus* – міркування), яке належить до найбільш плідних понять культурології другої половини ХХ сторіччя, новочасне мистецтвознавство успадкувало з праць постструктуральних філософів – Мішеля Фуко та Жана-Франсуа Ліотара. «Дискурс віддзеркалює актив свідомості освічених людей свого часу включно з невербальними моментами, котрі намагається відтворити. Аналіз певного дискурсу передбачає моделювання самого характеру теоретизування, його риторичних прийомів, ламких поглядів та інтелектуальної адаптації опонентів» [8, с. 16].

Через складні ідеологічні умови, у яких перебувало українське суспільство та літературно-мистецьке життя, зокрема за часів радянської влади, модерний дискурс української літератури був «не до кінця розвиненим та повноцінним» [11, с. 184]. Через це він не зміг створити належного підґрунтя до виникнення українського постмодернізму. Проте незаперечним є факт, що український модернізм все-таки розвинувся, а звільнений від тоталітарного контролю постмодернізм створив належні умови для критичного осмислення модернізму. Саме в добу українського постмодерну появились найґрунтовніші дослідження українського модернізму.

Український постмодернізм почав розвиватися ще в умовах соцреалізму, його започаткували тогочасні представники андеґраунду – зокрема, київської іронічної літературної школи (В. Діброва, Б. Жолдак, Л. Подерев'янський). Перші українські постмодерністи себе такими не вважали, аж коли постмодернізм утвердився на Заході, почали себе з ним ідентифікувати. Українські автори розпочали дискусії про українське минуле (найчастіше в контексті модернізму), намагаючись з'ясувати, яким чином воно вплинуло на появу постмодернізму і чи взагалі вплинуло. «Химерна проза» 60–80-х років – питома український «невідрефлексований варіант постмодернізму» [7, с. 5].

Есеїстика найбільше втягнена в силове поле постмодернізму. На тлі попередніх канонізованих жанрових утворень есе виглядає як якась «мінус-форма». Визначальний парадокс есеїстичного мислення в тому, що «індивідуальність, котру треба обґрунтувати, знаходить пояснення у тому, що треба обґрунтувати, – у самій собі (як і кожен постмодерний феномен вона втілюється в ході самовизначення). Автотематизм – одна з визначальних рис постмодерного роману, де динаміка есе часто заступає динаміку персонажів. Герої більш статичні у постмодерній прозі, ніж певні “дріб’язкові” теми, які власне і формують евристичне бачення» [12, с. 15]. Найбільше це стосується есеїстики Андруховича, зокрема його книжки «Дезорієнтація на місцевості». Досліджуючи сполучні вузли актуальної української культури (і стан після балу, і самотність, і ефект гальорки), він припускає, що постмодернізм – «це така обставина часу і місця, від якої нікуди нам не подітися, територія “поміж” і “всередині”, нікому-не-належний міжцивілізаційний, але й понадцивілізаційний простір, центральна діра в Європі, тектонічний зсув, пропадня, втрачений коментар до Галичини,

зрештою, це сама Галичина» [1, с. 22]. Есе прикметне тим, що начебто покладене всередині дійсності у становленні, куди воно втягує різні форми її усвідомлення. Синхронні рефлексії Оксани Забужко, зібрані під однією обкладинкою «Хронік від Фортінбраса» [4], – одна з цікавих спроб викристалізувати сенс біжучих культурних взаємин, переважно на літературному матеріалі. Як інтелектуальний портрет доби книга Забужко справдилася саме у критичному дискурсі українського постмодернізму.

Українську рецепцію постмодернізму Д. Попіль умовно поділяє на «пропостмодерну» і «антипостмодерну». До постмодерної рецепції постмодернізму науковець зараховує таких письменників есеїстів та публіцистів, як Ю. Андрухович, В. Єшкілев, Т. Возняк. Ці автори «можуть лаяти його, критикувати, навіть принижувати, а згодом врівноважувати ситуацію позитивними судженнями на цю тему. Конкретні дослідники самі завжди є в контексті постмодернізму, бо зазвичай виступають ще й творцями його літературної практики, що, як ми встановили, не додає їм послідовності та об'єктивності у судженнях» [11, с. 184].

Український літературний постмодернізм аналізують неоднозначно, вбачаючи в ньому часто явище нав'язане, несамодостатнє, швидкоплинне, авангардно-епатажне, відтак десь і неповноцінне (С. Квіт, О. Яровий, С. Грабовський, П. Іванишин). Ці автори настроєні вороже до постмодернізму в українській теорії і практиці, тому що вважають, що постмодернізм руйнує українську національну ідентичність, яка й так постраждала від катаклізмів минулого. Для С. Квіта, наприклад, «ці ізми і пости» – знаки теперішнього «часу сум'яття» і мистецтво «нечистого сумління», яке несе у собі «“зайвий домисел”, що засмічує мову, а з нею і національне думання. Усе це руйнує українську культуру» [6, с. 65]. О. Яровий порівнює постмодернізм із сталінізмом і фашизмом. Для нього це «“подвійна брехня”, “логіка повного шлунка”, анти-Слово і анти-література» [13, с. 3]. «Скидання хрестів у сімнадцятому, деіконізація Шевченка і нав'язування постмодернізму – для мене це явища одного порядку», – пише критик і бачить майбутнє нового мистецтва в тому, «щоб відновити сакральне...» [14, с. 5]. Українському постмодернізмові закидається деморалізуюча роль і несвоечасність у статті «Постмодернізм і національна ідентифікація» П. Іванишина. Науковець зазначає, що «він впроваджує антинаціональні та антигуманні ідеали під гаслами гуманізму, глобалізації, космополітизму, псевдодемократії» [5, с. 123]. Автор зазначає, що постмодернізм вихолощує з національної свідомості та несвідомості іманентні архетипи Бога, України, Свободи. Через це руйнується національна ідентичність, що призводить до поглиблення «денаціональності та дегуманізації сучасного покоління» [5, с. 129].

Дослідивши специфіку рецепції українського постмодернізму на межі тисячоліть, доходимо висновку, що у постмодернізмі, як і в його приналежності до певних національних культур, надалі існує багато моментів та аспектів, котрі потребують окремого розгляду та аналізу. Тема

постмодернізму залишається актуальною для досліджень і має перспективи для подальшої праці над нею.

Бібліографічні посилання

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості / Ю.Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – С. 122.
2. Андрухович Ю. Повернення літератури? / Ю.Андрухович // Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 15.
3. Єшкілев В. Дискурси в сучасній українській літературі / В. Єшкілев // Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 50.
4. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / О.Забужко. – К.: Факт, 1999. – 340 с.
5. Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація / П.Іванишин // Українські проблеми. – 1999. – № 1 – 2. – С. 123–130.
6. Квіт С. Основи герменевтики / С.Квіт. – к.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 1998. – С. 65–66.
7. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: дис.. кад. філол. наук: 10.01.05 / Лавринович Лілія Богданівна. – Тернопіль, 2002. – 23 с.
8. Ман Поль де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Поль де Ман. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С.16.
9. Мережинська А. Російська постмодерна література [Електронний ресурс] / А.Ю.Мережинська. – Режим доступу до видання: studentus.com.ua/.../merezinskaya-anna-yurevna--russkaya-...
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С.Павличко. – К.: Либідь, 1999. – С. 7.
11. Попіль Д. Український постмодернізм у дзеркалі медіа / Дарина Попіль // Вісник Львів. ун-ту. – 2011. – Вип. 34. – С. 183–187.
12. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: дис.. кад. філол. наук: 10.01.06 / Старовойт Ірина Миколаївна. – Львів, 2001. – 24 с.
13. Яровий О. Лист самому собі / О.Яровий // Літературна Україна. – 2001. – № 15 (4912). – 19 квітня. – С. 2–5.
14. Яровий О. Скажу як є / О.Яровий // Літературна Україна. – 2001. – № 8 (4905). – 1 березня. – С. 4–7.

Надійшла до редколегії 26.01.2013 р.

УДК 821.133.1-31 Селін. 09

Н. О. Шапарєва

м. Харків

ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВУ В РОМАНІ Л.-Ф. СЕЛІНА «РІГОДОН»

Аналізуються наративні категорії та особливості оповіді в романі Л.-Ф. Селіна «Рігодон».

Ключові слова: Л.-Ф. Селін, наратор, читач, «драматизована свідомість».

Анализируются нарративные категории и особенности повествования в романе Л.-Ф. Селина «Ригодон».

Ключевые слова: Л.-Ф. Селин, нарратор, читатель, «драматизированное сознание».

The researcher analyses the narrative categories and peculiarities of narration in the novel by L.-F. Céline “Rigodon”.

Key words: L.-F. Céline, narrator, reader, “dramatized mind”.

В межах дослідження творчості того чи іншого письменника неодмінно доводиться аналізувати стиль як форму вираження внутрішніх індивідуальних властивостей та творчих можливостей автора [3, с. 8]. Оскільки вибір письменником наративних інстанцій для конкретного твору є засобом естетичного освоєння реальності, вони є вирішальними в розумінні інтенцій автора та його художнього світосприйняття. Це є дуже доцільним по відношенню до Луї-Фердінана Селіна (1894–1961), чия концепція світу, а, відповідно, й засоби її вираження представляють багате джерело дослідження. Метою цієї статті є дослідити наративні інстанції, а також особливості оповіді в романі «Рігодон» (1969) з метою виявлення закономірностей їх функціонування у творі та інтерпретації авторського способу зображення дійсності.

Оповідальні особливості Л.-Ф. Селіна підлягали дослідженню з боку французьких фахівців. М. Ремон у монографії «Роман» (2000) зосередив увагу на категорії наратора, який веде оповідь від першої особи з метою досягнення правдивості та достовірності фактів [7, с. 124]. Л.-Ф. Селін структурує оповідь таким чином, аби надати читачеві доступ до «ментального вмісту» наратора, його свідомості, його думок. Дослідження А. Годара «Поетика Селіна» (1985) спрямоване на виявлення прагматичних зв'язків з читачем, особливостей тону, яким наратор звертається до читача, засобів, якими досягається відчуття присутності співрозмовника [6]. В нашому дослідженні спробуємо синтезувати різні підходи, застосувати типологію Ж. Женетта, та П. Лабокка до конкретного роману Л.-Ф. Селіна та виявити специфічні оповідальні прийоми, що притаманні його стилю.

Щодо загальних наративних засад, слід відмітити, що як і в усіх творах Л.-Ф. Селіна, в романі «Рігодон» оповідь ведеться від першої особи, при чому наратор є безпосереднім учасником, а саме протагоністом твору. Тобто в цьому випадку можна застосувати принцип Квети Кожевникової суб'єктивізації, який має на увазі оповідь в епічній прозі оповідачем у формі першої особи, що є одночасно головним героєм подій, його активну роль у самій дії [2, с. 116]. Відповідно, це обумовлює інтерференцію суб'єкта, що оповідає, з об'єктом оповідання. Цей принцип дає змогу простежити у творі високий ступінь особистої точки зору наратора, оскільки події подані через призму його свідомості.

Проблема співвідношення «автор – наратор – герой» потребує окремої, пильної уваги. Безумовно, наратор є не більше ніж вербальним породженням автора, яких в жодному разі не можна ототожнювати. Проте, в цьому творі, можемо констатувати ідентифікацію автора з наратором з метою надання об'єктивності його оповіді. Автор Л.-Ф. Селін надає слово наратору, що сам є

головним героєм твору, і якого за навмисним наміром автора звуть так само Л.-Ф. Селін. Крім того, можна констатувати біографічні відповідності автора з його персонажем, що дає підґрунтя для простеження автобіографічного складника у романі.

Аналізуючи художній ланцюг, що пов'язує відправника повідомлення та його отримувача, можна констатувати несиметричність сюжету та фабули. Анахронія проявляється в перетинанні трьох часових пластів, при чому на початку роману постає кінцевий етап життя персонажа, який у формі ретроспекції звертається до минулих подій. Способом подачі цієї формальної структури автор обирає діалог з читачем, якого можна визначити як експліцитного, оскільки в творі він виступає у вигляді текстуально зафіксованих звертань автора. *“A partir de cet instant, je vous prévienne, ma chronique est un peu hachée, moi-même là qui ai vécu ce que je vous raconte, je m’y retrouve avec peine...”* [5, с. 169] («Попереджаю вас, починаючи з цього моменту моя хроніка стає більш роздрібненою, я й сам, ваш оповідач, з трудом розбираюся в тому, що відбувається»). Читач ніби представлений як окремий герой і несе вагоме сенсоутворююче навантаження у творі. Л.-Ф. Селін вдається навіть до оригінального прийому, що виражається у віртуальній відповіді читача, тобто наратор позиціонує себе по обидва боки діалогу: *“et que moi-même là vous racontant, vingt-cinq ans plus tard, j’ergote, je m’y retrouve mal... bric et broc! vous me pardonnerez...”* – *“Mais précisez!.. bafouillez pas!”* [5, с. 170] «я й сам, розповідаючи вам двадцять п'ять років потому, плутаюся у дрібницях, погано в усьому розбираюся... згадую якимись уривками! ви мені вибачте...» – «А ви уточніть!.. Не буркотіть!» Такий прийом свідчить про намагання наратора «узурпувати» оповідний простір твору, граючи роль, яка, власне, йому не належить.

Використовуючи категоріальний апарат Ж. Женетта, оповідь Л.-Ф. Селіна представлена з внутрішньою фокалізацією, бо зосереджена саме на тому, що персонаж відчуває та думає. У творі майже відсутні діалоги, весь текст представлений як розмірковування та спогади персонажа, який і виступає наратором. Отже, його можна назвати «локалізатором» оповіді, бо читач бачить всі події через призму позиції персонажа.

Оскільки оповідь ведеться від імені героя твору, за термінологією Ж. Женетта він є «відкритим» або «драматизованим» [1, с. 277]. Крім того, оскільки оповідь є власною історією наратора, можна вважати наратора «гомодієгетичним», адже він є безпосередньо героєм тієї історії, яку розповідає. Цей факт надає історії об'єктивності, адже з вуст безпосереднього головного учасника подій вона звучить правдоподібно та достовірно. Складається враження, що наратор переповідає свою реальну історію, так як він позиціонує себе як очевидця, «регістратора» подій.

Час виражено в творі «Рігодон» у трьох пластах. Розпочинається роман з епізоду розмови персонажа у граматичному теперішньому часі зі своїм співкамерником у данській в'язниці (кінець 1940-х років). Теперішній час твору відповідає сучасності письменника на момент написання твору

(1960 р.), його останнього «аватара», розчарованого письменника, що живе у передмісті Парижа. Фактично, початок твору передує реальному теперішньому часу твору. Проте основна оповідь подана ретроспективно і присвячена обставинам кінця Другої світової війни, що охоплюють 1944–1945 рр., тобто подіям, що сталися у минулому та пов'язуються з теперішнім. Такий ретроспективний виклад має на меті надати глибшого психологізму зображуванім подіям, адже оскільки інтенсивна робота пам'яті відібрала саме ці події, відповідно їх можна вважати найсильнішими враженнями минулого.

Крім того, Л.-Ф. Селіну притаманне вдавання до типографічного стилю викладання фактів, що супроводжується порушенням звичної синтаксичної структури та опущенням членів речення, в тому числі і головних. *“Nous roulons encore un moment... puis plus lentement... et un quai... et Fürth... tout suie! les freins!... une pancarte... nous y sommes... cette gare n'a pas été touchée, il me semble... Je vois! Wartesaal... salle d'attente... mais bien clignotant, je suis sûr... je demande aux autres, ils voient aussi... ah, des infirmières!... toutes prêtes, là... le train à peine à quai...”* [5, с. 104] («Ми їдемо ще деякий час... потім повільніше... і ось платформа... Фюрт... усюди сажа! по гальмах!... напис... прибули... здається, цей вокзал не постраждав... Бачу! Wartesaal... зал очікування... моргаю очима, але я впевнений... запитую в інших, вони теж бачать... а, медсестри!... наготові... тільки-но потяг на колії...»). Недомовленість у поєднанні з притаманними модерністам фрагментарністю та розірваністю конструкцій спрямовані на активне залучання читача до діалогу, інтенсивної роботи для декодування повідомлення, адже саме воно й актуалізує та надає сенсу оповіді взагалі.

Згідно з наративною типологією П. Лаббока [4, с. 151], вищенаведений модус презентації історії відноситься до сцени, де події відбуваються, стрімко змінюючи одна одну. В той же час модус оповідання в цьому уривку – драматичний. Ці критерії дають підґрунтя визначити його оповідну форму як «драматизовану свідомість», яка, за П. Лаббоком, «дозволяє безпосередньо зображати психологічне життя персонажа, поєднуючи в собі “картинний модус” зовнішнього світу з “драматичним модусом” показу світу внутрішніх переживань персонажа» [4, с. 152]. Такий тип оповідання є домінантним у творі Л.-Ф. Селіна, адже головним задумом автора є саме відображення внутрішніх переживань персонажа, його психологічного стану. Л.-Ф. Селін створює образ свого ліричного героя, наділяючи його почуттями тривоги, страху, відчаю.

Така притаманна Л.-Ф. Селіну фрагментарність має ще одну причину, обумовлену його бажанням переповісти події у безпосередній точності до їх справжнього перебігу. З вуст наратора неодноразово звучить виправдання за надмірну деталізацію та вдавання до дрібниць через те, що він намагається створити “хронічку” подій, очевидцем яких йому довелось стати. *“Que c'est miracle même de se souvenir, la preuve le mal que j'ai moi-même à vous donner un petit peu de preuves, que ces personnes furent bien réelles et agissantes,*

plaignez le pauvre chroniqueur!...” [5, с. 85] («Яке чудо, що залишаються спогади, доказ того, як важко мені надати вам хоч найменші докази, що ці люди справді існували й діяли, пожалійте бідолошного хронікера!...») [5, с. 484]. Л.-Ф. Селін відчуває подвійну несправедливість: по-перше, йому довелось пережити на власному досвіді жахливі моменти, що залишили такий глибокий відбиток у його пам’яті. По-друге, його історія виглядає настільки неправдоподібною, що йому доводиться виправдовуватися за ті ніби нісенітниці, які він розповідає. “Je divague, je vais vous perdre, mais c’est l’instinct que je ne sais pas si je finirai jamais ce livre, très beau, chronique des faits et gestes qu’ont eu de l’importance y a vingt ans... on a qu’une vie c’est pas beaucoup, surtout moi mon cas que je sens les Parques me gratter le fil, et comme s’amuser... oui!... joujou! n’empêche vous m’attendez et qu’au lieu de chroniqueur en ordre, je sais plus où j’en suis...” [5, с. 282] («Я відхиляюсь, так я можу вас загубити, але це інстинкт, не знаю, чи вдасться мені коли-небудь закінчити цю прекрасну книгу, репортаж фактів і дій, що мали значення двадцять років тому... життя тільки одне, не надто багато, особливо в моєму випадку, коли я відчуваю, як Парки намагаються відрізати мені нитки існування, щоб розважитись... так!... забавка! та все одно ви чекаєте на мене, а замість того, щоб вести послідовну хроніку, я вже зовсім заплутався...»). Л.-Ф. Селін одночасно визначає свою оповідь як „хроніку” і як „репортаж”. Обидва терміни насамперед прагнуть підкреслити правдивість зображуваних подій. Л.-Ф. Селін наполягає, що все це не є вигадкою, а жорстокою правдою, і закликає читача в це повірити. Той факт, що автор намагався створити «хронічку», певною мірою обумовлює наративні стратегії його твору, наділяючи процес розповіді фрагментарною лаконічністю, що перемежовується з деталізацією окремих описів.

Отже, проаналізувавши твір Л.-Ф. Селіна «Рігодон» можна дійти висновку, що особливості наративу обумовлюють індивідуальний стиль автора. Л.-Ф. Селін обирає оповідь від першої особи, в якій наратор одночасно є протагоністом історії, яку він переповідає, відповідно, тип наратора – гомодієгетичний. Оповіді притаманна внутрішня фокалізація, оскільки увага концентрується саме на тому, що персонаж відчуває та думає. Оповідна форма наближається до «драматизованої свідомості», що акцентує психологічне життя персонажа. Перспективою дослідження є аналіз архітекτονіки роману «Рігодон», його композиційних елементів з метою більш детального вивчення рівня нарації у творі.

Бібліографічні посилання

1. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – Київ : Смолоскип, 2008. – 360 с. (Серія «Пролегомени»).
2. Виноградов В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М. : ВШ, 1971. – 240 с.
3. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – 614 с.

4. Ильин Илья. Постмодернизм. Словарь терминов / Илья Ильин. – М. : INTRADA, 2001. – 384 с.
5. Céline L.-F. Rigodon / Louis-Ferdinand Céline. – Paris : Editions Gallimard, 1969. – 318 p.
6. Godard Henri. Poétique de Céline / Henri Godard. – Paris : Editions Gallimard, 1985. – 476 p.
7. Raimond M. Le roman / M. Raimond. – Paris : Armand Colin, 2000. – 192 p.

Надійшла до редколегії 12.02.2013 р.

УДК 821.161.1:159.923.2:177.61

Ф. М. Штейнбук

Ялта

ЧИТАЯ О ЛЮБВИ...

Рецензия на монографию Е. И. Романовой

«Любовь и самосознание личности в русской литературе»

(Днепропетровск: Новая идеология, 2012. – 286 с.)

В современном литературоведении все отчетливее прослеживается тенденция к укрупнению объектов изучения, стремление перейти от наблюдения и описания отдельных феноменов к анализу целостных, развивающихся и внутренне динамичных, подвижных систем. В монографии Е. И. Романовой «Любовь и самосознание личности в русской литературе» предпринята попытка осмысления темы любви в русской литературе как структурированного дискурса, сюжетно сталкивающего разные смыслы любви в исторически развернутом пространстве русской литературы. Базовым инструментом анализа для исследовательницы стало понятие текста – одного из ключевых сегодня в гуманитарных науках. Рассматривая Любовь как текст, автор убеждена, что приключения Эроса образуют один из самых занимательных сюжетов человеческой культуры: в пестрой и причудливой, иногда зловещей, порой весьма пикантной или легкомысленной истории сексуальности обнаруживается глубоко трагический по своей сути опыт отыскивания человеком смысла своего существования. Центральным ядром, структурирующим концепцию исследования, является утверждение внутренней, сущностной связанности смыслов жизни со смыслами любви, отчетливо проявляющейся лишь в динамике исторических трансформаций культуры.

Художественное сознание органически соединяет экзистенциальное чувство человека и философские, политические, историко-культурные пласты в едином Тексте культуры. Именно поэтому во введении в тему Е. И. Романова предпринимает попытку целостного осмысления европейского опыта философской рефлексии Эроса как диалогически выстроенного Текста, вычленив из него значимые для русской литературы векторы.

Не сводя любовь только к ее природному началу, культура всегда стремилась обнаружить в ней глубинные экзистенциальные смыслы, т. е. выявить внеположную сущность феномена любви, связать этот феномен с широчайшей панорамой реальности и тем самым оправдать его существование: в мифе сексуальность сакрализировалась, в философии Платона Эрос был осмыслен как Логос, отношение к сексуальности как греху утвердилось в европейской культуре в эпоху Средневековья, а ренессансное отношение к человеку как ценности легитимизировало стремление к наслаждению, что стало основой позднейших утопических проектов гармонизации человеческих естественных потребностей с интересами социума. Классическая философия стремилась регламентировать сексуальность рациональностью долженствования категорического императива, романтики, разрывая ограничивающие рамки рациональности, связывали смысл любви в со способностью личности к прорыву к трансцендентным сущностям. Отношение Шопенгауэра к любви как уловке природы, маскирующей половой инстинкт, безразличный к личности, преодолевалось стремлением, разорвав роковую зависимость любви от безразличия полового инстинкта размножения, сублимировать энергию любви в осуществление Всеединства, объединенных любовью людей. Экзистенциализм видел смысл любви в ее способности открыть ценность существования как такового и тем самым утвердить ценность экзистенции Другого. Постмодернисты в сексуальности обнаруживают последнее основание человечности, ожесточеннее всего сопротивляющейся встроенным в тело культуры властным дискурсам.

В попытке реконструкции системных элементов, образующих единое смысловое ядро исторически сменяющих друг друга концепций смыслов любви в русской литературе, автор монографии обозначает вектор движения дискурса, подробно останавливаясь на анализе тех произведений, в которых концептуально явлена смена парадигматических представлений о любви. Нельзя не отметить точность отобранного для анализа материала. Это художественные произведения, включающие тему любви как экзистенциально переживаемый опыт мирочувствования (русского или западноевропейского), взятый в широкой исторической (как у Пушкина) или историософской (как у Бунина) ретроспекции; тексты, в которых декларативно заявлен разрыв с прежними представлениями о сущности любви («Бедная Лиза» Н. Карамзина, «Кто виноват?» А. Герцена, «Крейцера соната» Л. Толстого, «Санин» М. Арцыбашева); утопически ориентированные литературные проекты, в основание которых заложено истолкование смысла любви как начала, интегрирующего человека в целостность мира («Езда в остров любви» В. К. Тредиаковского, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского, «Мать» М. Горького); пародирующие деконструкции прежних устоявшихся смыслов любви («Муму» И. С. Тургенева, «Припадок»

А. П. Чехова); антиутопии, в которых дискурс любви представлен в своей антитоталитарной потенции («Мы» Е. Замятина, «Лед» Вл. Сорокина).

Исследовательница обнаруживает, что трансформация смыслов любви в истории русской литературы, образует целостный, диалогически выстроенный Текст: любовь открывает самоценность человеческой личности (Тредиаковский), ценность трагического выбора свободы (Карамзин), ценность экзистенции (Пушкин). Свобода любви утверждается как необходимое условие самоосуществления человека в гармонически организованной социальности (Чернышевский). Толстой провокативно увидел в любви уловку природы, властно подчиняющую человеческую личность половому инстинкту. Достоевский в темных глубинах жестокого сладострастия обнаруживает отблески божественного Эроса, способного преодолеть трагическую разорванность замкнувшегося в эгоизме мира.

Стремление отыскать сущностные начала человека отпределяет вектор художественных поисков Серебряного века. Натурализм утверждает надуманность проблемы пола и подчиняет человека «экономическому» инстинкту; неонатурализм – естественность полового инстинкта и стремится деконструировать культурно закрепленные традиционные нормы морали как искажающие сущностную природу человека. Исследование темных сторон Эроса в произведениях, поднимающих прежде табуированные культурой темы половой перверсии, расширяет границы понимания природы человека.

Русская эротическая философия обозначила проблему пола как центральную идею модернистского проекта переделки мира и человека. По мысли Вл. Соловьева, преобразование пола должно привести к Всеединству преображенного Богочеловечества.

На рубеже веков отчетливо эротизируется сам образ России и стремление русских писателей отыскать смысл русской истории парадоксальным, на первый взгляд, образом сопрягаются с проблемой отыскания смысла любви.

В антиутопических деконструкциях модернистского проекта по переделке мира и человека проблема пола и любви вновь оказывается центральной. И если в антиутопии Замятина, ориентированной на поэму Пушкина «Медный всадник», любовь в своей антитоталитарной сущности утверждает ценность экзистенции человека, то в постмодернистском романе Вл. Сорокина «Лед» деконструкции подвергается уже сам проект модернистской утопии, организованной на идее любви, как властного идеологического дискурса.

В исследовании впервые поставлена задача осмысления темы любви в русской литературе как структурированного дискурса, Текста Эроса, сюжетно сталкивающего разные смыслы любви в исторически развернутом пространстве русской литературы, прослежена трансформация экзистенциальных смыслов любви на широком литературном материале. Выбранные хронологические рамки исследования позволили Е. И. Романовой проследить трансформацию смыслов любви в их

алгоритмическом динамическом изменении. Анализ поэтики привлекаемых текстов подчинен отысканию логики внутренних сущностных процессов, тесно увязывающих проблемы человеческой экзистенции с внешними культурологическими тенденциями, нашедшими свое воплощение в литературно-художественных произведениях. Все это позволяет говорить о рецензируемой монографии Е. И. Романовой «Любовь и самосознание личности в русской литературе» как о значительном явлении современного украинского литературоведения.

Надійшла до редколегії 20.01.2013 р.

ЗМІСТ

И. В. Александрова

(Симферополь)

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМЕДИЯХ

М. Н. ЗАГОСКИНА 1810–1820-х ГОДОВ.....3

Е. Н. Бескровная

(Днепропетровск)

ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ ЛИЧНОСТИ ЧЕРЕЗ ПРОБЛЕМУ

«МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» ТВОРЧЕСТВЕ А. Б. ИЕГОШУА.....9

В. В. Георгієвська

(Харків)

ІДЕЯ ПІЗНАННЯ У П'ЄСІ К. МАРЛО

«ТРАГІЧНА ІСТОРІЯ ЖИТТЯ ТА СМЕРТІ ДОКТОРА ФАУСТА».....15

А. В. Калашникова

(Днепропетровск)

РЯБИНОВЫЕ БУСЫ И ГРАНЕНАЯ ЯШМА:

ПОЭЗИЯ ЛИ ЦИНЧЖАО В РУССКОМ ПРОЧТЕНИИ.....21

О. А. Кирпа

(Днепропетровск)

КРУГ ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ ДНУ.....29

Ю. В. Котенко

(Харьков)

АРХЕТИП ПРОМЕТЕЯ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ МИНСКОГО.....34

Ю. В. Кошеливская

(Луганск)

«А МЫ – ЛЕОНТЬЕВА И ТЮТЧЕВА СУМБУРНЫЕ УЧЕНИКИ»:

ТРАДИЦИИ Ф. И. ТЮТЧЕВА В ПОЭЗИИ Г. В. ИВАНОВА.....42

С. К. Криворучко

(Харків)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ СІМОНІ ДЕ БОВУАР.....48

Е. Е. Машкова

(Симферополь)

РУССКИЕ СТРАННИКИ-СОЗЕРЦАТЕЛИ НА СТРАНИЦАХ СОВЕТСКОЙ

ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРОЗЫ 1920–1930-х ГОДОВ:

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ТИПА.....56

С. В. Ніколаєнко

(Київ)

АРХІТЕКТОНІКА СОНЕТНОГО ЦИКЛУ Е. СПЕНСЕРА «АМОРЕТТИ».....63

Д. В. Новохатский

(Ялта)

ЖАНРОВЫЙ СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ.....70

Г. Г. Останіна (Кривий Ріг) ІНОНАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ В ОПОВІДАННІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО «БЕХ-АЛЬ-ДЖУГУР».....	78
С. В. Остапенко (Одесса) СУБ'ЄКТНО-РЕЧЕВАЯ ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТОВ ЛІТЕРАТУРНО- КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1920-х гг.....	84
Е. А. Попова (Симферополь) «ЛЕНИНИАНА» ПИСАТЕЛЯ Е. Н. ЧИРИКОВА.....	91
З. А.- Г. Сафарова (Сімферополь) ПІЗНІ РОМАНИ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА: СТРУКТУРА ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА В АСПЕКТІ «ПРОСТОРОВОЇ ФОРМИ».....	97
Е. С. Сенева (Харьков) ЖАНР ФЕЛЬЕТОНА В ТВОРЧЕСТВЕ САШИ ЧЕРНОГО.....	102
Н. В. Смолянчук (Горлівка) ДЖЕРЕЛО ОНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ.....	106
О. А. Строганова (Санкт-Петербург) СООТНОШЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ЯЗЫКА АВТОРА С СОЦИОКУЛЬТУРНЫМ КОНТЕКСТОМ ЭПОХИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРЫ РАВНИННОЙ ШОТЛАНДИИ).....	111
Г. М. Темненко (Симферополь) ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО ЛИРИКИ А. АХМАТОВОЙ.....	120
І. М. Тімейчук (Рівне) БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ У РОМАНІ-ДИСТОПІЇ М. ЕТВУД «ІСТОРІЯ СЛУЖНИЦІ»...	126
М. М. Чобанюк (Дрогобич) РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ.....	136
Н. О. Шапарєва (Харків) ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВУ В РОМАНІ Л.-Ф. СЕЛІНА «РІГОДОН».....	140
Ф. М. Штейнбук (Ялта) ЧИТАЯ О ЛЮБВИ.....	145

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 23 (2)

Українською та російською мовами

Авторське редагування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 02.04.2013 р.
Підписано до друку 09.04.2013 р. Формат 60х84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 11,2
Тираж 100 прим. Зам. №12,58

Видавничий дім Дмитра Бураго

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

www.burago.com.ua

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