МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 25

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2014

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5
Л64

Рекомендовано до друку вченою радою
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара
згідно з планом видань на 2014 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 25. / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 184 с.

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

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

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

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

Редакційна колегія:
д. філол. н., проф. **В.А. Гусєв** (відп. ред.);
д. філол. н., доц. **О.О. Гусєва**;
д. філол. н., проф. **Н.І. Заверталюк**;
д. філол. н., проф. **О.Л. Калашникова**;
д. філол. н., проф. **В.Д. Нарівська**;
д. філол. н., доц. **О.І. Романова** (відп. секретар);
д. філол. н., проф. **Т.Є. Автухович** (Білорусь);
д. філол. н., проф. **А. Варда** (Польща);
д. філол. н., проф. **М.М. Голубков** (Росія);
д. філол. н., проф. **В.А. Кошелєв** (Росія);
д. філол. н., проф. **Т. Сухарський** (Польща).

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. О.А. Андрущенко
д-р філол. наук, проф. О.В. Кеба

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

Bib-ID: 86887

Сайт журналу: http://mirlit.dp.ua

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

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2014
© Автори статей, 2014

УДК 82(569.4)

Е. Н. Бескровная
Днепропетровск

К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА И БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ (еврейский след)

Важливу роль в історії літературознавства та його розвитку як науки грає вивчення біографії письменника та його ролі у світовому філософському та історико-літературознавчому процесі. Фактично можна казати про те, що біографія письменника відіграє значну, можна казати, в деяких випадках центральну роль у світовому літературному процесі. Головною біографічною особливістю творчості письменника є вплив на його твори інших авторів, що відображається як на рівні біографії поетів та письменників, так і на рівні безпосередньо їх творів. В даній статті «До проблеми співвідношення світового літературного процесу та біографії письменника» цей фактор розвитку та вдосконалення літератури ми розглядаємо на прикладі творчості єврейсько-іспанського поета XII–XIII ст. Ієгуді бен Галеві та поєтів XX століття Переца Маркіша та Осипа Мандельштама.

Ключові слова: *світовий літературний процес, творчість, Ієгуда бен Галеві, цадікізм.*

Важную роль в истории литературоведения и его развития как науки играет изучение биографии писателя и ее роль как в мировом философском, так и в историко-литературном процессе. Фактически можно говорить о том, что биография писателя играет значительную, можно сказать, в некоторых случаях, центральную роль в мировом литературном процессе. Главной биографической особенностью творчества писателей является влияние на их произведение других авторов, что отражается как на уровне биографии поэтов и писателей, так и на уровне непосредственно их произведений. В данной статье этот фактор развития и совершенствования литературы мы рассматриваем на примере творчестве еврейско-испанского поэта XII–XIII вв. Иегуды бен Галеви, Осипа Мандельштама, Переца Маркиша

Ключевые слова: *мировой литературный процесс, творчество, Иегуда бен Галеви, цадикизм.*

An important role in the history of literature studies and its development as a branch of science is played by the study of the writer's biography and its role in both world philosophy and literature-historical processes. It is a fact that the writer's biography plays a considerable – or one may say in some cases a central – role in the world literature process. So, without the writer's biography, there is impossible to study the problem of the literature process as itself while it consists of the following parts:1.Social and political events of the period of the writer's life. The writer's connections with the epoch and his country. Last years' events influencing the world literature process and respectively the writer's creativity. 2. Literature and socials streams existing at the special period and influencing his creative work. 3. The writer's biography being the reflection of the changes throughout the epoch. The biography is the mirror of the epoch. 4. A piece of literature, its connection to the author's biography and his epoch. The main biographical feature of writers' creative work is the influence of other authors' creativity upon their work which is seen both at the level of poets' and writers' biographies and at the level of their works contagiously. In this paper «To the problem of correlation between the world literature process and the biography of the writer.» the factor of development and

© Е. Н. Бескровная, 2014

perfection of literature is considered on a sample of creations of a Hebrew-Spanish poet Ieguda ben Galevi (12–13 cent.), and poets Perets Markish, Osip Mandelshtam.
***Key words**: world literature process, creative, Ieguda ben Galevi, tsadikism.*

Ведущую роль в истории мирового литературоведения играет изучение мирового литературного процесса и его влияния на становление и совершенствование списателя как литературного художника. Фактически можно говорить о том, что биография писателя играет значительную, можно сказать, в некоторых случаях, центральную роль в мировом литературном процессе. Как писал в XI в. в период расцвета еврейской культуры в Испании еврейско-испанский поэт Шмуэль ха-Нагид:

Вот перо и вот чернила -
Вечный мудрости приют,
Сколько душ погибло тут,
Скольких Слава возносила
За писанья тяжкий труд [11, с. 38].

На сегодняшний день эта проблема представляет огромный интерес для украинских ученых. Именно ей была посвящена научно-практическая конференция «Биография как текст», которая состоялась в сентябре 2014 г. в Черновцах. В задачу нашего исследования входит необходимость рассмотреть биографию как текст на примере классической еврейской литературы XII–XIII ст., а также еврейской литературы XX в. Переца Маркиша и Осипа Мандельштама.

Итак, без биографии писателя не может быть проблемы изучения литературного процесса как такового, состоящего из следующих частей:

1. Общественно-политические события, в период которых жил писатель. Связь писателя с эпохой и его страной. События прошлых лет, повлиявшие на мировой литературный процесс и соответственно на творчество писателя.

2. Литературные и общественные течения, существовавшие в определенный период и оказавшие влияние на творчество писателя.

3. Биография писателя как отражение изменений эпохи.

4. Литературное произведение, его связь с биографией писателя и эпохой, в которую он жил.

Традиция тесной взаимосвязи биографии писателя, каждой ее детали, необходимой для понимания его мировоззрения, появилась еще в древности, когда в XI в., Кордове Иегуда Бен Галеви, считающийся венцом еврейской литературы, создавал свои произведения. Главной особенностью еврейской поэзии Испании, как и всей еврейской поэзии мира, было её стремление к земле Израиля и к её центру Иерусалиму, что являлось фактически общим направлением всей традиции иудаизма, излагаемой в самом начале в Мишне, в молитве «שמה ישראל», где понятие «Внимай, Израиль» становится символом не только любви к Родине, но и основой талмудирования и трансформации Устной Торы. Известный еврейский поэт Иегуда бен Галеви писал по этому поводу:

Я на западе крайнем живу, а сердце моё на Востоке.
Тут мне лучшие яства горьки, там святой моей веры истоки.
Как исполню я здесь в чужом краю, все заветы, обеты, зароки?

Я у мавров плену, а Сион – его гнет, гнет Эдома жестокий!
Я всю роскошь Испании брошу, если жребий желанный, высокий
Мои очи сподобит узреть прах священных руин на Востоке! [4, с. 72]

В этих строчках с точки зрения истории и философии иудаизма традиционно отражается стремление народа сохранить свою веру после разрушения Первого Храма в 548 г. до н.э. И когда мы говорим о мировидении, в данном случае Иегуды Бен Галеви, то имеем ввиду не только его биографию, но и историю всего еврейского народа, частью которого является поэт. Свою песнь Сиону Иегуда Галеви начал ещё в молодые годы. Это произошло в девяностых годах XI в. в Испании. На одном из пиршеств кто-то предложил провести увлекательную игру – сочинять стихи. В качестве образца для подражания было выбрано стихотворение Моше Ибн-Эзры «Ночь размышлений». Задача сводилась к тому, чтобы воспроизвести метрический рисунок, рифмы и систему рифмовки оригинала при произвольном содержании. Иначе говоря, участники должны были проявить своё версификаторское мастерство. При подведении итогов учитывалась не только поэтическая техника, но и образная сила стихов, оригинальность и глубина их содержания. Победа на этом конкурсе была присуждена тогда начинающему поэту Иегуде Галеви. По настоянию присутствующих им было отправлено это стихотворение Моше Ибн-Эзре, который тогда жил в Гренаде. Впоследствии пришел ответ, в котором Моше Ибн-Эзра выразил восхищение талантом молодого автора: «Как милый сын мой столь молодой, смог погрузить горы мудрости на свои плечи!» [3, с. 69]. Ибн-Эзра настойчиво предлагал молодому человеку переехать в Гренаду и поселиться у него. Столь лестное предложение было принято с благодарностью. С тех пор началось быстрое восхождение Иегуды Галеви по ступенькам славы, которая спустя полвека затмила славу наставника и покровителя, что, однако, не помешало дружбе двух великих поэтов. Как видим, в этой детали биографии присутствует не только факт из жизни Галеви, но и традиционный факт истории еврейского народа, дающий представление о богатстве еврейской культуры в Испании. И именно этот элемент дает представление о философском подходе к творчеству поэта. Основу его творчества помимо философского трактата «Кузари» составляют сиониды. Сиониды – жанр характерный для еврейской поэзии вообще. Своё начало они берут из гимнов царя Давида. Наиболее широкое распространение сиониды получили в творчестве Иегуды бен Галеви. Наиболее известно его стихотворение «Узники Сиона». Стихотворение начинается с общих рассуждений автора о трудностях жизни в изгнании:

Ты ждешь ли ещё, Сион, вестей от детей твоих,
Пленённых, рассеянных вдали от полей твоих?
Из ближних и дальних стран, на всех четырёх ветрах,
Сион, принимай поклон, привет сыновей твоих! [4, с. 73]

Эти раздумья подводят автора к теме 137 Псалма и образ «арфы» становится главным художественным образом произведения:

Но вижу порою сны: вернуться твои сыны;
Я б арфою стал тогда и пел на пирах твоих! [4, с.73]

Свои размышления о судьбе родины он начинает с сюжета, в котором бродит, подобно Аврааму, по святым местам:

Я в сердце ношу Бейтель, Мехнаим и Пениэль,
Где видели ангелов святые места твои.
В тебе Адонай царит, божественный дух разлит,
И в небо распахнуты златые врата твои [4, с. 73].

Поэт использует приемы, характерные для Агадического Мидраша и Мишны. Иерусалим в его творчестве постепенно набирает силу и становится Шехиной для всего еврейского народа:

И пусть от тебя вдали, мы – паства твоей земли,
Блуждаем от края в край, но помним края твои,
Как малые дети – мать, колени спешим обнять
И гроздьев груди достичь, ведь мы – сыновья твои [4, с. 80].

В том же произведении поэт, наоборот, подчёркивает превосходство Сиона перед Вавилоном Древней Месопотамии:

Как славен был Вавилон, и властен был Фараон,
Но что была сила их, пред тайною сил твоих?
Здесь Бог помазал царей, и Он избирал князей,
Пророков и пастырей, духовных светил твоих.

Столетья быстры как день, и царства уходят в тень,
Лишь сила твоя – вовек, и вечны венцы твои.
Дух Божий в Сионе жив, и счастливы те мужи,
Кому возвратит Господь дворы и дворцы твои [4, с. 72].

Произведения Иегуды бен Галеви, так же как и других еврейских поэтов эпохи средневековья, посвящены проблемам нравственности. Стихотворение «Среди евреев Севильи» посвящено его покровителю Ибн-Каманиэлю. В нем ставятся проблемы просвещения и необходимость изучения Торы в жизни евреев. Он клеймит невежество и подчёркивает, что только просвещение и честные дела создают высоконравственную личность:

Не верит тот, кто облачён в висон,
Что в гниль и прах он будет превращён.
Судьба, иным свой кубок благ налив,
От них таиться, мне свой лик открыв.
«Чистейший мёд» – они мне говорят.
Отведал я и говорю им: «Яд!»
Кто древом жизни деньги признаёт,
Познанья древо в страхе оплюёт.
Внемли, глухой! Тот муж блажен, чья речь
В твоё тугое ухо может втечь.
Вам мудрость – угля жгучего страшней,
Схватили бы – брильянт нашли бы в ней!
Но не по вас добыча эта, вы
Беззубые со дня рожденья львы.
С какой поклажей справится осёл,
Которому его потник тяжёл!?
Скот пред стеной коленопреклонён,
А пред какой – того не мыслит он.
Клянетесь Богом – лжете вы Ему, –
Клянетесь тем, что вам не по уму.
Сказали Богу: «Отойди!» - ничуть

Его законов не постигнув суть.
Непостижима для таких людей
Таинственная цель его путей!.. [4, с. 55]

Этот элемент биографии и творчества поэта Иегуды бен Галеви говорит о страшной борьбе, которая велась в рядах философии иудаизма и о которой Генрих Гретц писал: «История не должна умолчать об этих ужасах; напротив, она должна их описать и наглядно представить, не чтобы внести отраву в души потомков замученных жертв и не чтобы возбудить мстительные чувства, а чтобы вызвать преклонение перед величием народа страдальца и показать как он, подобно своему праотцу, боролся с богами и людьми и остался победителем.

Рука об руку с этим обесчещением и порабощением шло духовное разложение. Блестящие листья и цветы великолепного духовного развития упали мало по малу на землю и обнажили грубый, щелистый отвал, обвитый безобразными отростками утрированной и лишенной живого духа набожности, умопомрачительной мистики и всякого рода иных наростков. Иссяк ценящийся источник мудрых мыслей и глубоко нравственных, песней ослабело радостно бившееся от возвышенного настроения сердце; установились приверженность и забитость духа <…> Правда, в еврействе еще долгое время сохраняются жрецы и деятели науки, но она постепенно принижается до степени простого ремесла. Переводы и толкования уже существующей литературы значительно превышают по количеству самостоятельные произведения. Внешнему позору соответствует внутреннее разложение» [5, т. 8, с. 4–5]. Но сущность Израиля как раз и заключается именно в том, что он, приближенный к науке, стремиться раскрыть аггадическую категорию Бога. Поэтому поэт подчёркивает, что только тот, кто наделён человеческими качествами, может быть приближен к Богу:

Единственный нашёлся среди вас,
Кто мне помог и душу мою спас.
Посеяв семена его забот,
Я получил богатый умолот.
Мне древом жизни длань его была,
Познанья древом – слово и дела.
С достоинством, как митру Аарон,
Венец отцовской чести носит он! [4, с. 57]

Иегуда бен Галеви также является автором коротких поучительных четверостиший, в которые вложены мысли, говорящие сами за себя:

В кругу подруг меня красавица спросила:
«Которая из нас тебя б свела с ума?»
Сказал я: «Если меч ты у мечты отнимешь,
Ответ на свой вопрос легко найдёшь сама».

Меня легко избавила рука
От одного седого волоска.
И слышу я: «Ты победил пока,
Но я – один , а ведь за мной – войска!»

Не приглашён, лишь искушён,

Но я к нему не стану лезть,
Пришёл – не стыдно, ушёл – не видно,
Хоть сесть, хоть есть – мне все не в честь!

Когда я вижу наглого глупца,
Что спорит, поучая мудреца,
Я так хочу напиться, чтоб лишиться
Рассудка навсегда и до конца! [4, с. 87]

Фактически именно эти четверостишия и служат созданию нового жанра в еврейской литературе хасидизма – жанра притчи. Всю свою жизнь Иегуда Галеви мечтал уехать в Палестину. Это был период, когда она была захвачена крестоносцами и проникновение евреев на её территорию было запрещено настолько, что каралось смертной казнью. Подготовка к переезду и сама поездка по Средиземному морю вызвали новые стихи – «Морские песни». Как считает А. Белов, «…в них в совершенной поэтической форме отражены противоречивые чувства и переживания поэта <…> горечь разлуки с близкими, пламенная вера в осуществление своей мечты. Одно осознание этого делает его счастливым» [3, с. 28]. Поэт выехал из Испании в Египет в возрасте 65 лет (1140 г.). В Александрии его с триумфом приняли в местной еврейской общине. Там он в течение нескольких месяцев был гостем престарелого судьи и врача Аарона Бен Алимани. Впоследствии по приглашению Шмуэля Бен Хананьи он едет в Каир в надежде оттуда попасть в Палестину. Иегуда Галеви скончался в 1141 г., что породило множество легенд о его смерти. Рассказывают, что он был убит сарацином, когда припал к праху Святой Земли и читал свои стихи. Именно этот элемент как раз и отражен в стихотворении М. Светлова (Михаила Шенкмана) «Гренада», в котором поэт обращается к испанской средневековой поэзии, и здесь ощущается песнь Иегуды Галеви:

Но песню иную, о дальней земле,
Возил мой приятель с собою в седле,
Он пел, озирая родные края:
Гренада! Гренада! Гренада, моя! [10, с. 347]

Но тут же М. Светлов обращается и к родной для него Украине:

Скажи мне, Украйна, не в этой ли ржи
Тараса Шевченко папаха лежит… [10, с. 347]

Новая песня для поэта связана и с новой жизнью, которая, по его мнению, должна была наступить также и для еврейского народа:

Новые песни придумала жизнь,
Не надо ребята о песне тужить
Не надо, не надо, не надо, друзья!
Гренада! Гренада! Гренада, моя [10, с. 348].

Фактически в творчестве каждого последующего еврейского поэта пересекаются элементы Агады и Галахи Вавилонского Талмуда и элементы, характерной для него современности. Собственно, это хорошо видно и на примере деталей из биографии О. Мандельштама. Многие его стихотворения посвящены проблематике иудаизма, который тот воспринимает по-своему. Так, агаду Торы о том, как Иаков собирался жениться на Рахили, а вместо этого женился на Лии, поэт воспринимает с точки зрения иудаизма.

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла,
За то, что солнцу Илиона
Ты жёлтый сумрак предпочла.
Иди, никто тебя не тронет,
На грудь отца в глухую ночь
Пускай главу свою уронит
Кровосмесительница-дочь [7, с. 192].

Но главной особенностью произведения является то, что здесь происходит трансформация Торы через притчу Вавилонского Талмуда, трактата «Шабот», в которой говорится:

«Некий иноверец, проходя по задворку школы, услышал голос, читающего из Писания

– И вот одежды, которые должны они сделать: наперсник и ефод, и верхняя риза, и хитон тонкий, кидар и пояс».

– Для кого это? – спросил иноверец.

– Для первосвященника, – ответили ему.

“Пойду, – подумал тот человек – приму иудейскую веру и сделаюсь первосвященником”…

Пришел он к Гилеллю. Обратил его Гилелль и сказал:

– Не венчают человека на царство прежде, чем он не усвоит весь обиход царский.

Начал новообращенный читать Писание. Дочитав до стиха: “А если приблизиться посторонний, смерти предан будет”, – спросил:

– О ком в этих словах говорится?

– О всяком человеке, несвященнического рода, будь это сам Давид, царь израильский, – ответил Гилелль.

И рассудил этот человек так: “Если и про израильтян, прозванных детьми Божьими и Самим Господом любовно именуемых “сын мой, первенец мой Израиль”, – если и про них сказано “посторонний смерти предан будет”, то тем более пришедший с посохом и котомкою человек чужой и ничтожный» (трактат Шаббот, 30–31).

Мандельштам в своем стихотворении, трансформируя притчу, фактически спорит с «Ромео и Джульетой» Шекспира и возвращается от кабалистики средневековья к чистоте хасидеев библейского периода истории еврейского народа, подчеркивая чистоту истоков народной еврейской культуры периода Устной Торы:

Но роковая перемена
В тебе исполниться должна:
Ты будешь Лия – не Елена!
Не потому наречена,
Что царской крови тяжелее
Струиться в жилах, чем другой, –
Нет, ты полюбишь иудея,
Исчезнешь в нем – и Бог с тобой [7, с. 192].

Поэт особо не останавливается на еврейской тематике, но она возникает в его произведениях как дань прошлому, которое, по его мнению, не может возвратиться. В стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала» он подчеркивает неразрывную связь женщины с историей еврейского народа. По мнению Осипа Мандельштама, женщина – это связь поколений в галуте, отраженная в еврейской красавице:

И прадеда скрипкой гордился твой род

От шейки ее хорошея,
И ты открывала свой маленький рот
Смеясь, итальянясь, руссея.
И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели [7, с. 335].

С образом женщины соединяется у поэта и образ простого еврея, причем этот элемент как раз и становится во главу угла, когда мы характеризуем хасидизм Польши и Украины:

Жил Александр Герцевич, еврейский музыкант
Он Шуберта наверчивал, как чистый бриллиант
И власть с утра до вечера, заученную всхрусть
Одну сонату вечную твердил он наизусть [6, т. 1, с. 7].

В 1916 г. Мандельштам пишет стихотворение «Эта ночь непоправима»:

Эта ночь непоправима,
И у нас еще светло,
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло [7, с. 169].

Поэт соизмеряет трагедию еврейского народа со своей собственной и пишет:

Солнце желтое страшнее, –
Баю-баюшки-баю, –
В светлом храме иудеи
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудеи
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели –
Черным солнцем осиян [7, с. 169].

«Черным солнцем, осиявшим Мандельштама, как раз и была дисгармония и несовместимость идей Вавилонского Талмуда и погромов революции 1917 г. Но особенно четко этот подход просматривается в творчестве советского еврейского поэта Переца Маркиша. В его творчестве сливаются проблемы библейской истории, талмудического периода истории еврейского народа и философии революции. В своих произведениях о детских годах Перец Маркиш ярко раскрывает картины представления о Боге, которые тогда возникали перед ним:

איך ווייס דו האָסט געקושט די ביקס אין יענעם טאָג,
וואָס האָט אויף וואָגלאָשן געלייגט פון פאָלק דאָס לעבן,
און מיט איעדן שאָס, ווי מיט אדונערדיקן גלאָק,
האָסט געבענטש דאָס לאנד, וואָס האָט זי דיר געגעבן.

האָסט א דערקלערונג מאכן פײַערלעך געהאָט
מיט פײַער און מיט בלוט דורך אויפשטײַג און דורך ווייען –

דו!דער ייד! דער בירגער! דער סאָלדאט!
דו! דער ייד! דער רויטארמייער!
געהאָט האָסט א דערקלערונג מאכן מיט דער ביקס,
אזא וואָס ניט פארוועלקן וועט זי ווי די שטערן
דו ביסט געווען, וועסט זײַן, דו ביסט
קעגן דער פינצטערניש און קנעכטשאפט דער פארשווערער!

דו האָסט א מאָל פון בערג געבאטן צען דערקלערט,
אז ס'זאָל מיט זיי דאָס הארץ פון וועלט זיך פיטערן און פעסטן,
פארפאָלגטע, טראָגן מיר זיי שטאלץ איבער דער ערד
דורך אלע ארבע-מיתות-בית-דין –

אצינד טראָגט זיך דײַן דערקלערונג צו דעם קאט
אזא, וואָס נאָר מיט ביקס אין האנט דערקלערן קאָן מען.
ס'באוועגט זיך באָרג און טאָל, עס מורמלט גראָז און בלאט,
און בלוט אויף אלע וועגן שרייט – נקמה!

איך ווייס דו האָסט געקוטש די ביקס אין יענעם טאָג,
וואָס האָט דיך אויג אויף אויג געשטעלט מיטן באגרעבער,
און מיט איעדן שאָס, ווי מיט א דונערדיקן גלאָק,
האָסטו געבענטשט דאָס לאנד, וואָס האָט זי דיר געגעבן.
[12]

(Я знаю оседлать вола в ранние годы,
Когда связал свой путь со своим народом и с его жизнью,
И знакомый выстрел пронзил судьбу,
Что сделает лучше землю, которая зовется моим домом.

И хоть провозглашен путь хасидизма:
Он светлый, но связан с кровь, путь ветра.
Путь евреев, Офицеров! Солдат!
Путь евреев и красноармейцев!

И хотя позвал нас за собой бык,
Который взывает к звездам,
Что лучше, кто знает, что лучше,
Отрицание тьмы или тяжелые силы.

И хоть ты десять раз провозгласил берег,
Который твое сердце пестовало в себе,
Поющий, который заставляет плакать слезами о земле
Наш путь труден и подлежит суду.

Я знаю оседлать вола в ранние годы…
Этот путь стоит перед моими глазами, пока их не закроет могильщик…
И знакомый выстрел пронзил судьбу,
Чтобы сделать лучше землю, которая зовется моим домом. – Пер. наш – *Е. Б.*)

Маркиш переживает тяжёлый период: как все евреи, он вынужден скитаться, спасаясь от преследований вне «черты оседлости». Поэт работает конторщиком селе Полонное, но вскоре ему приходится покинуть родное гнездо. Он много путешествует по городам Одесса, Кишинёв, едет в Балту. Начинается первая мировая война, и его призывают в армию:

Нет парней по селам, – словно вихрь умчал их, –

И призвать приказано стариков и малых.
Почему б не взять Менахема портного?
Наскоро мешок он сшил себе – готово!
Хватит нам окопов! Почему под знамя
призвать портного заодно с сынами? [8, с. 13]

Революционные события захватывают Маркиша. В Киеве в то время собралась группа талантливых еврейских поэтов, которых вдохновляли идеи И. Переца и Х. Бялика. Среди них были Лев Квитко и Ошер Шварцман. Идёт пора юношеского цветения поэта. Выходят его книги: «Пороги» (שוועלן) (1919), «Неприкаянный» (פוסט און פאס) (1919), «Шалость» (שטיפעריש) (1919). После революции поэт долгое время живёт в Екатеринославе. Вместе с будущими известными поэтами Михаилом Светловым и Михаилом Голодным он служит в отряде рабочей обороны. В этот период также выходит большое количество книг поэта: «Просто так» (סטאם) (1921), «Ночной грабёж» (נאכט רויבּ) (1922), «Куча» (די קובע) (1920). Поэма «Куча» вызвала огромный резонанс. Как отмечал Сергей Наровчатов, «Маркиш в ней решительно отошёл от канонов мартирологического возвеличения жертв, их пассивное мученичество возбуждает в нём гнев, он протестует каждой строчкой против безвольной обречённости и покорности судьбе». В этой поэме ортодоксальное еврейство усмотрело «потрясение основ» иудаизма, разрыв с традицией. Вместе с тем мировое революционное движение поддержало поэму. В конце 1921 г. Маркиш едет в Варшаву. За рубежом он находится пять лет, попеременно живя в Варшаве, Берлине, Париже, Лондоне, Риме. В 1926 г. он снова возвращается на родину. В ближайшие 15 лет он пишет следующие произведения: «Из века в век» (דאר אויס, דאר אײַן) (1933), «Один на один» (איינס אף איינס) (1933), пьесы «Земля» (1930), «Семья Овадис» (1937). Крупнейшим событием становится поэма «Братья» (די ברידער) (1929). Затем выходит в свет поэма «Не унывать» (ניט געדײַטע) (1931), «Смерть кулака» (דעם באלאגופס טויט) (1935), «Заря над Днепром» (אופגאנג אפן דנעפּרע) (1937). В период второй мировой войны Маркиш активно борется с фашизмом. В 1940 г. выходит его поэма «Танцовщица из гетто», в которой он раскрывает сущность женщины и её роль в иудаизме. Перец Маркиш ведёт свою героиню от древности к современности. Он раскрывает величие девушки-невесты:

Стремительно блистанье лёгких ног –
Моя любовь танцует перед вами:
Встречается с клинком стальной клинок
И объясняются, сверкая лезвиями.

Бушуют складки платья и фаты,
Подобно говорливому прибою.
И буйный ветер, разбросав цветы,
Зовёт тебя и тянет за собою.

И вот – гора и бездна… Снег какой!
И на скале отвесной – поединок…
Не упади! Молю тебя тоской
Изгнанья, слёз, скитальческих тропинок…

От плеч струится серебристый ток,
Но что-то недосказано ногами…
Встречается с клинком стальной клинок
И объясняются сверкая лезвиями [8, с. 589].

Мучения еврейской женщины приводят поэта к выводу о том, что еврейскому народу нужна защита и этой защитой может служить только Израиль:

Пусти здесь корни. Расцветай весной.
Забудь своё изгнанье и скитанье!
Здесь человеку предана земля,
Здесь всех целит голубизна сквозная,
Здесь дружбу предлагают тополя,
Здесь каждая песчинка – мать родная.

Ночное море отдаёт вином.
Я предаюсь моим мечтам и думам…
Нас ждёт здесь, друг мой, детство с миндалём
И самым сладким на земле изюмом [8, с. 609].

Тема женщины проходит через всю поэзию Переца Маркиша. Как знаток Талмуда, он часто трансформирует Агаду. В произведении «Доброй недели, мать!» говорится о том, как фашисты сожгли на костре женщину и её ребёнка. В этом произведении наблюдается трансформация талмудической притчи из трактата «Гитин 57» и «Эха Раба», в которой Мириам бат Нахтом вынуждена согласиться с принесением в жертву своих сыновей ради того, чтобы сохранить еврейскую веру. Сила матери заключена в том, что она, подобно Аврааму, приносит в жертву сыновей ради идеи иудаизма. В притче, в частности, говорится: «– Дитя моё! Иди к Аврааму, предку твоему, и скажи: Так велела моя мать сказать тебе: “Ты воздвиг один жертвенник, я семь жертвенников воздвигла; ты одним испытанием ограничился, а моё несчастье до конца свершилось”» (12). Перец Маркиш, несмотря на то, что по своим идейным убеждениям был коммунистом, в своих произведениях не отходил от корней своего народа и традиционно обращался к библейскому периоду еврейской истории:

ניין, ניין – ס'איז ניט געווענפון גורל קיין באצוונג,
אן אויסוואל סיאיז געווען דורככאויס א פרײַער,
דאָס, וואָסצו פײַער צוגערירט האָט זיך צו ערשט דײַן צונג,
צו גאָלד – נאכהער, נאָך אין דעם חושך פון מצרים!

צו פײַער האָט געפירט דײַן אומרויקגעמיט
בײַם טראָגן שטיין און זאמד פאר פיראמידן
אז זאָלסט, אין קייטן זײַענדיק געשמידט
א שווערד אויף ווידערשפעניקן זיך קענען שמידן.

און ביסט דער פאר געבענטשט געווען מיט דעם,
וואָס דאָס געשפילן שטיינדל פון דאָס פאסטעך
האָט, אונטערשנײַדנדיק דעם גליתדיקן דעמב,
אין דעם באגינען זינגעוודיק ארײַנגעפאסט זיך.
[12]

(Нет, нет – эта судьба не повториться

И все друзья будут свободными.
И друзья говорят о первой мечте,
И золото ночью загорается в Египте.

И друзья ведут меня по моему пути
Мимо плачущих камней и замкнутых пирамид.
Скольких из них изобразили на полотне
Чуда возрождения – и его нарисовали

И скольким мы должны быть благодарны,
Которые шествуют вместе с нами и подобны пастухам,
Которые сшивают нашу судьбу
И на рассвете показывают чудо. Пер. наш – *Е. Б.*)

Идея света Хануки и обращения к древности проходит и через следующее стихотворение:

באקלאָגט דער ים זיך דען א מאָל אין זײַן געברום
באדארף א ווינט דען אין זײַן בלאָנדזשעניש א האפן
ארויסגעריסן פון מײַן הארץ האָט זיך די דו,
אוועקגעפלויגן, ווי די גינגאָלדענע פאווע...

כ'וועלט אפשר צובינדן באדאקפט זי צו א בוים,
ווי אונדזער ציג מ'האָט צו א ביימל צוגעבודן
נאָר איז די ציג דען ניט אנטלאָפן פון דער היים
און איז די היים ערגעץ אליין דען ניט פארשוווּנדן.

געווען א ציג... אזא מין צוגעלאָזטע ציג...
האָט איר פארגלוסט זיך ראָזשינקע מיט מאנדלען...
געטאָן האָט עס מיט א מאָל ערגעץ א צי –
האָט עמעץ אײַנהאלטן געקאָנט זי אין דער האנט דען.

פון אלץ געבליבן איז מיר בלויז א ליד אליין,
איך זון זיי אלע אין מײַן בלאָנדזשעניש אָן אויפהער
איך גיי זיי נאָך, איך זאָג זיי שפרוכן אלערליי
און כ'קען מיט גאָרנישט זיי צוריק צו זיך פאררופן...

און אין נאָך א טייל פון ליד שרײַבט ער

דער רעש פון חתונות איז ווידער אויף די גאָסן,
פון שימחות דאָס געווען איז אויף דאָס נײַדערוועקט
צעבראכן זײַנען בלויז די פידלען און די קאָנטראבאסו,
געקוילעט זײַנען בלויז די כלי-זמר אויפן וועג.

נאָר דו – דו טאנץ... די פיס געשטעלט, ווי איבער נעצן,
דאָס הארץ מיט ווייטיק אייגענעם - פארטרײַב.
און טראָג אים, טראָג, דער טויער פון באזעצנט,
ווי צו דער שחיטה טראָגט דעם האלדז די מילדע טויב.

דער קאָפּ - אראָפּגעלאָזט, די אויג – אויפגעקייטלט,
ס'באגלייטן ווײַטע שטערן בײַ דער נאכט
עס זײַנען מאמעס אָט אזוי געגאן צו דער עקירה,
דאָס פײַער און דאָס האלדז אליין פאר זיך געבראכט.

איז רײַס פון לײַב זיך לעבעדיקע פאסן
און טאנץ, און ווײַטע דרעמעלדיקע – וועק,
צעבראכן זײַנען בלויז די פידלען און די קאָנטראבאסו,
געקוילעט זײַנען בלויז די כלי-זמר אויפן וועג.
[12]

Пожаловался народ своим героям.
Поселился здесь ветер и сверкает над нами.
Осталось здесь мое сердце
И сияет как позолоченная пава…

Потом поселилось дерево
И наш козел решил пристроиться здесь,
И не идет козел домой,
Потому что наш дом не является чудом.

Имеем мы козла… или не имеем его
Хотя это модно при рождении ребенка,
И хоть мы не раз возвращаемся к козлу,
И кое-кто даже держал его в руках.

И хотя сложены и блестят стихи
Для меня солнце начало светить потом,
И я отправился в путь и продолжал петь Псалмы,
Которые гармонировали с древностью.

И следующую часть написал он:

И главенствующий на свадьбе повернулся к Богу,
И радость сразу оживилась в нем.
Благословил в своем оркестре трубу и контрабас
И отправился с ними в путь.

Не здесь!... Здесь танец… И все равно это отрицается
Это сердце знает только одно – плакать.
И каждый день народа, печаль, которую он видит,
И казнь держится на руках в постоянной печали.

И голова все отрицает, то, что глаза видят
И белые звезды показались в ночи,
И наши мамы заканчивают колыбельную,
И огонь в их руках нас благословляет.

И жизнь отправилась в свой путь,
И танцует на дремлющем пути.
Благословил в своем оркестре трубу и контрабас
И отправился с ними в путь. – Пер. наш – *Е. Б.*)

Мы рассмотрели только некоторые примеры, но если обратиться непосредственно ко всему литературному процессу в иудаизме, то можно заметить, что здесь на первый план выходит проблема трансформации Торы, проходящая через восприятие Устной Торы, охватывающая Мишну, Гемару и Вавилонский Талмуд и соотнесенная с историческими событиями,

характерными для еврейского писателя каждой эпохи в отдельности. Эта главная характеристика еврейской литературы и подтверждает мысль мудрецов: «Бремя Израиля – книги».

Библиографические ссылки

1. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей. В 4-х частях. Перевод с введением С.Г. Фруга по «Сефер-Гаагаде» И.Х. Равницкого и Х.Н. Бялика. – Одесса, 1910. – Ч. I. – 208 с.
2. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей. В 4-х частях. Перевод с введением С.Г. Фруга по «Сефер-Гаагаде» И.Х. Равницкого и Х.Н. Бялика. – Одесса, 1919. – ч. II – 196 с.
3. Галеви И. Еврейская средневековая поэзия в Испании / Иегуда Галеви. – Иерусалим: Библиотека-алия, 1991. – С. 69–92.
4. Галеви И. Сердце мое на востоке / Иегуда Галеви. – Иерусалим: Библиотека-алия, 1990. – 223 с.
5. Гретц Г. История евреев с древнейших времён до настоящего времени. - Одесса: издательство магазина Шермана, 1908, т.1-12
6. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах / О.Э. Мандельштам. – Москва: Арт-бизнес-центр, 1999.
7. Мандельштам О.Э. Избранное / О.Э. Мандельштам. – Смоленск: Русич, 2000. – 448 с.
8. Маркиш П. Стихотворения и поэмы / П. Маркиш. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 646 с.
9. Млатек Хана. Перец Маркиш – советский еврейский поэт / Х. Млатек // Форвертс. – 2007. – 27 ноября.
10. Светлов М. Стихотворения и поэмы / М. Светлов. – М.-Л.: Сов. писатель, 1966. – 494 с.
11. Шмуэль ха-Нагид. Еврейская средневековая поэзия в Испании. – Иерусалим: Библиотека-алия, 1991. – С. 21–47.
12. **פערעץ מארקיש – דער סאָוועטישער-יידישער פאָעט. - // פאָרווערטס, 2007, נאוועמבער 27.**

Надійшла до редколегії 18 листопада 2014 р.

УДК 821.111«17»

С. А. Ватченко
Днепропетровск

САТИРИКО-ФИЛОСОФСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ Г. ФИЛДИНГА «ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР»: СЕМАНТИКА И СТРУКТУРА

У статті проаналізовано семантико-формальні характеристики раннього прозового тексту Філдінга «Подорож до загробного світу». Твір, що увібрав у себе багатовікові традиції європейської інтелектуальної сатири, відзначений оригінальністю, глибиною художнього замислу та до сьогодні привертає увагу як читачів, так і літературних критиків. Навколо «Подорожі…» на протязі століть не вщухають суперечки. Історико-літературна репутація книги мінлива. Парадоксально, що ряд властивостей поетики «Подорожі…», такі як фрагментарність, аморфність

© С. А. Ватченко, 2014

композиції, звернення до образу ненадійного оповідача, відкритість фіналу, сприймаються одними критиками як достоїнство, іншими – як літературна недбалість, прояв незрілості майстерності. Поточні десятиліття привносять нові акценти в інтерпретацію сатирико-філософської алегорії Філдінга. Тепер вже у «Подорожі…» бачать складну художню конструкцію, де автор винахідливо використовує ігрову естетику розузгодження цілісності. Також вважають, що візуально реалізована метафора пропуску виявляється знаком семантичної неоднозначності твору.

Ключові слова: *сатирико-філософська алегорія, прийом знайденого рукопису, образ ненадійного оповідача, естетика фрагменту, аморфна композиція.*

В статье анализируются семантико-формальные характеристики раннего прозаического текста Филдинга «Путешествие в загробный мир». Вобравшее в себя многовековые традиции европейской интеллектуальной сатиры, произведение отмечено оригинальностью, глубиной художественного замысла и по сей день притягивает внимание как читателей, так и литературных критиков. Вокруг «Путешествия…» в течение столетий не утихают споры. Историко-литературная репутация сочинения колеблется. Парадоксально, что ряд свойств поэтики «Путешествия…», такие как фрагментарность, аморфность композиции, обращение к образу ненадежного повествователя, открытость финала воспринимается одними критиками как достоинство, другими – как литературная небрежность, проявление незрелости мастерства. Текущие десятилетия привносят новые акценты в интерпретацию сатирико-философской аллегории Филдинга. Теперь уже в «Путешествии…» видят сложную художественную конструкцию, где автор изобретательно использует игровую эстетику рассогласования целостности. Также полагают, что визуально реализованная метафора пробела становится знаком семантической неоднозначности произведения.

Ключевые слова: *сатирико-философская аллегория, прием найденной рукописи, образ ненадежного рассказчика, эстетика фрагмента, аморфность композиции.*

The semantic and formal characteristics of H. Fielding's early prose text "A Journey from This World to the Next" are analyzed. The work that absorbs centuries-old traditions of European intellectual satire is marked with the originality, the depth of artistic design and up to now attracts attention of the readers as well as literary critics. The discussions around "A Journey…" have not been completed yet. Historical and literary reputation of the book varies. A number of peculiarities of the poetics of "A Journey…" such as fragmented structure, formless composition, the image of unreliable narrator, the open ending are estimated by some critics as a merit but by others – as literary carelessness, the manifestation of the immatureness. Current decades add new points to the interpretation of Fielding's satirical and philosophical allegory. Now "A Journey…" is seen as the complicated artistic construction where the author ingeniously uses the play aesthetics of shapeless integrity. It is also considered that visually realized metaphor of blank space becomes the sign of semantic ambiguity of the work.

Key words: *satirical and philosophical allegory, the manuscript found, unreliable narrator, the aesthetics of the fragment, an amorphous composition.*

Отношение читателей и литературных критиков к тексту Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» было неровным[1]. О нем судили то сдержанно, сетуя на обстоятельства, помешавшие автору реализовать блестящий замысел, то, напротив, восхищались оригинальностью содержания и формы произведения, выполненного в традициях европейской

---

[1] Исследователи и переводчики по-разному передают заголовок философско-сатирической аллегории Филдинга "A Journey from This World to the Next, &c.": «Путешествие из этого мира в иной» (Е. Халтрин-Халтурина), «Путешествие в иной мир», «Путешествие в другой свет» (С. Слепухин), «Путешествие в загробный мир» (С. Мокульский), «Путешествие в загробный мир и прочее» (В. Харитонов) [4; 8; 11; 12].

интеллектуальной сатиры. Выполненного столь успешно, что голос писателя звучал свежо, убедительно, несмотря на славу предшественников (Гомер, Платон, Лукиан) [2; 3; 5; 6][2].

«Путешествие в загробный мир и прочее» ("A Journey from This World to the Next, &c.") Филдинг поместил во второй том «Собрания разных сочинений» ("Miscellanies"), изданного в апреле 1743 г. в Лондоне. К этому времени многое изменилось в жизни художника: парламентский закон о цензуре 1737 г. разрушил судьбу одного из наиболее талантливых и многообещающих драматургов века, вынудил переменить профессию, стать адвокатом, судьей, прийти в журналистику, утвердиться в роли редактора нескольких газет, замеченных лондонцами благодаря острым политическим комментариям, сатирическим очеркам, остроумным рецензиям. Нарастает разочарование, Филдинг утрачивает иллюзии по поводу возможных политических перемен. Наступает охлаждение в его отношениях с оппозиционной партией [19, p. xvii–xviii]. Неожиданно для себя образованный джентльмен, почитатель и последователь скриблерианцев заинтересуется жанром романа, популярного среди нетребовательной публики, трепетно внимающей историям о любовных драмах молодых героев. Филдинг не останется безучастным к событию 1740 г., потрясшему литературный мир столицы, выходу в свет романа «Памела, или Вознагражденная добродетель», поначалу изданного анонимно. Непритязательный рассказ о юной провинциалке, противостоящей домогательствам влиятельного вельможи, восхитит англичан, но более всего притягательным им покажется образ заглавной героини, наделенной тонкостью переживаний и глубиной чувств в той же мере, как и высокородная леди. Однако ряд насмешников, обладавших язвительным умом, не поверят в искренность помыслов добродетельной служанки, которую молодой сквайр поведет под венец. Одним из них был и Генри Филдинг, напечатав без указания имени искрометную пародию «Шамела», ставшую отныне вечным двойником и спутницей персонажей Ричардсона, отнюдь не преуменьшив, но упрочив ее славу. Пройдя через опыт создания «Шамелы» ("Shamela", 1741) и отточив перо прозаика, Филдинг не только вступит в литературный поединок с Ричардсоном, но и предложит альтернативную ричардсонианской модель романа, представляющую собой социальный комический комментарий современных нравов и нашедшую впоследствии в английской культуре знаменитых приверженцев (Смоллетт, Остен, Диккенс, Теккерей). «Джозеф Эндрюс»[3] (1742) являет собою как бы

---

[2] Известно, что многие литераторы XVII–XVIII ст. обращались к жанру диалогических миниатюр, написанных в подражание «Разговорам в царстве мертвых» Лукиана. См.: «Нунций Инфернальный, или Последние новости из преисподней» (1692) Ч. Гилдона, «Диалоги мертвых» (1699) У. Кинга, «Диалог между императором Августом и кардиналом Ришелье» (1723) Дж. Шеффилда, первого герцога Бэкингема. Во Франции Бернар де Фонтенель также опубликовал «Диалоги мертвых» в 1683 г., и Франсуа Фенелон издал серию бесед, используя такое же название в 1700–1718 гг.

[3] Полный заголовок романа: "The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of "Don Quixote", – сообщает читателю о литературной родословной сочинения Филдинга. Здесь упомянуто имя Сервантеса как основоположника европейской комической традиции, к которой примыкает текст писателя, а также подчеркнуто родство

продолжение «Шамелы» и глубоко вовлечен в незавершенный процесс эстетической полемики между Ричардсоном и Филдингом. Однако тональность спора теперь уже будет несколько иной. Формально заимствовав образы героев из «Памелы» Ричардсона, сохранив опыт бурлескного разоблачения псевдолюбовной пары скандально популярной «Шамелы», сквайра Буби и его избранницы, Филдинг заинтересует читателя историей о трудностях существования в несовершенном мире забавных простаков (“innocence”), пастора Адамса и его друга Джозефа Эндрюса, слуги в доме состоятельной вдовы. Не изменив нравственной проблематики, столь интересовавшей Ричардсона (тема благожелательности и участия в отношениях между людьми, возможности построения брака на основе любви), Филдинг отбросит пристрастность и субъективность дневниковой формы, претендующей на достоверность передачи чувств персонажей, и введет в повествование образ всеведущего автора, остроумца и интеллектуала, который артистично с помощью известных литературных аллюзий, аналогий, цитат (сервантесовская традиция, Библия, «Одиссея», скриблерианцы) празднично преобразит обыденные романные события в театрально-игровой мир комической эпопеи в прозе. Неожиданно соединив в «Джозефе Эндрюсе» авторитет эпического автора-небожителя и низовой предмет – несовершенство современных нравов и характеров, писатель в авторском предисловии к роману обоснованно назовет себя творцом литературы того рода, которую до сей поры никто еще не пытался писать на его родном языке [9, с. 281].

«Джозеф Эндрюс» Филдинга найдет благодарную читательскую аудиторию, определит направление, в котором возможно двигаться художнику, чтобы в будущем реализовать свои грандиозные планы и создать произведения, впоследствии ставшие европейской классикой, романы «Том Джонс» (1749) и «Амелия» (1752). Однако это произойдет несколько позже. В 40-е гг. Филдинг переживает не только приятные моменты в своей личной и профессиональной судьбе, рождение сына Генри (1741/42), дочери Гэрриет (1743), радуется счастливому союзу с Шарлоттой Крейдок, по свидетельству современников, обладавшей красотой, ангельским характером, легким нравом, но испытывает трудности (безденежье, долги), сталкивается с трагическими обстоятельствами: умирает старшая дочь Шарлотта (1742), нарастает недомогание жены. В 1741 г. Филдинг также перенесет жестокий приступ хронической болезни, которая будет терзать его до конца дней. Биографы Филдинга назовут это время наиболее мрачным периодом его жизни (“the darkest years of his life”) [19, p. XVII], [14, p. 371–372].

Полагают, что «Путешествие в загробный мир» и разоблачительная свифтианская псевдобиография Джонатана Уайльда (“The History of the Life of the Late Mr Jonathan Wild the Great”, 1743) были задуманы ранее, но завершены в течение года после издания «Джозефа Эндрюса» (февраль 1742)

заглавного героя с Памелой Эндрюс, персонажем, чья история по-прежнему интересует публику. В сентябре 1741 г. Ричардсон выпустит продолжение своей первой книги (1740), где расскажет об испытаниях, уготованных Памеле высшим светом, который она пытается покорить.

и соответственно вошли во второй и третий тома «Собрания разных сочинений»[4]. В этом убеждены многие исследователи, так как художественная форма упомянутых текстов, по их мнению, более архаична, нежели экспериментальный жанр «комической эпопеи в прозе», и скорее тяготеет к известным образцам интеллектуальной сатиры эпохи августинианства (А. Поуп, Дж. Свифт, Дж. Аддисон, Р. Стил)[5]. Объединяет литературных критиков и предположение о том, что изданные в апреле 1743 г. произведения Филдинга несут на себе печать импровизации, иногда фрагментарности и незавершенности, что скорее свидетельствует об определенных помехах и затруднениях, которые не позволили в полной мере воплотить писателю задуманное[6] [14; 21; 22; 25]. Однако вопреки сдержанным оценкам “Miscellanies” звучат и похвалы энтузиастов. Прежде всего выделяют как наиболее значительные в сборнике «Путешествие в загробный мир» и «Джонатана Уайльда», острую политическую сатиру, направленную против некогда всесильного премьер-министра Роберта Уолпола. Разброс мнений вокруг «Путешествия в загробный мир» велик. Образованная и влиятельная в среде английских интеллектуалов XVIII ст. кузина Филдинга Мэри Уортли Монтегю назовет «Путешествие» литературной безделицей[7]. Современные биографы и критики увидят в нем достоинства и недостатки. М. Баттестин посетует, что поначалу текст производит впечатление неожиданно свежего, а затем разочаровывает («…gives the impression of something fresh and promising that went wrong…”) [14, p. 371]. Р. Полсон соотнесет структуру «Путешествия» с пикарескным нарративом, более упрощенной формой, нежели «Дон Кихот»,

---

[4] На «Собрание разных сочинений» Филдинга годом ранее была объявлена подписка. О желании приобрести иногда до десятков комплектов текстов писателя заявили принц Уэльский, герцог Бедфордский, граф Честерфилд, герцог Ньюкасл, Роберт Уолпол, после отставки граф Орфорд, деятели литературы и театра представлены Гарриком, Эдвардом Юнгом, Китти Клайв, Пэг Уоффингтон. Среди известных имен подписчиков и Литтлтон, Питт, Генри Фокс, Бабб Додингтон, группа столичных юристов, земляки Филдинга. Поупу и Аллену сам Филдинг заказал по одному комплекту книг [7, с. 78–79].

[5] Историки литературы восстановили хронику работы Филдинга над изданием его избранных трудов. Начало подготовки текстов относят к 1741 г. Объявление о публикации трехтомника появляется 5 июня 1742 г. и содержит пояснения о возможной задержке выхода в свет собрания сочинения из-за небольшого числа подписчиков, заявивших о себе. В известном предисловии к «Избранному» Филдинг опишет трудности, помешавшие ему вовремя исполнить обещание. Он расскажет о цепи печальных обстоятельств, которые обрушились на его семью: “…a Train of melancholy Accidents scarce to be parallell’d’ ‘with a favourite Child dying in one Bed, and my Wife in a Condition very little better, on another…” [19, p. xix]. Время от времени заметки об ожидаемых читателями книгах Филдинга помещались в периодике и, наконец-то, 7 апреля 1743 г. тексты писателя были доставлены всем желающим.

[6] Существует и альтернативное мнение. Хью Эймори убежден, что изначально текст «Путешествия» был более объемным и затем был сокращен Филдингом по известным только ему мотивам [13]. Эту точку зрения разделяет и Бертран Голдгар. Он полемизирует с теми критиками, которые обвиняют Филдинга в излишней небрежности композиции, ее пестроте и рассогласованности. Напротив, Голдгар оценивает сочинение Филдинга как завершенное и целостное. Неожиданно и оригинально исследователь трактует и содержание «рамы» произведения, которое отнюдь не является, как он полагает, шутливым оправданием итоговой неотделанности текста [19].

[7] В письме подруге Мэри Уортли Монтегю заметит, что «хотела бы получить посмертные сочинения Филдинга, а именно его мемуары о Джонатане Уайльде и «Путешествие в загробный мир». «Вы можете именовать все это просто поденщиной», – замечает она (“I desire to have Fielding’s posthumous works with his Memoires of Jonathan Wilde and Journey to the Next World…You will call all this trash, trumpery etc.”) [Цит. по: 29, p. 1].

художественное решение которого станет основой «Джозефа Эндрюса» Филдинга [21, p. 123]. В то же время Филдинг обращается к повествовательной модели пикарески лишь во фрагменте «Путешествия», соотнесенном с фигурой Юлиана Отступника, обреченного на цепь реинкарнаций с тем, чтобы искупить совершенные им в прошлом прегрешения. Однако здесь это не просто технический прием наращивания потока пестрых жизнеописаний персонажа, но концепция Истории, ее публичных героев и безличных статистов. Р. Полсон как бы не замечает сложной композиционной организации «Путешествия», где целостность произведения сохранена, несмотря на фрагментацию текста и его открытость [21, p. 123–124]. По сей день согласия в среде критиков в приятии (Х. Эймори, Б. Голдгар, А. Белл, Э. Варней, С. Вейри) либо неприятии «Путешествия» (Л. Брэди, М. Ирвин, Ф. Холмс Дадден) нет, но текст востребован, читаем, и, вероятно, следует довериться суждению Диккенса и Гиббона, для которых «Путешествие» было одним из любимых произведений писателя [20, p. 496].

В одной из своих работ Регина Джейнс[8] напомнила, что Филдингу пришлось совершить несколько «литературных путешествий» в мир иной. Ряд из них были воображаемыми, как в небольшой повести, изданной в 1743 г., а также в очерках, помещенных в газетном листке «Боец» (“Champion”), приписываемых сквозному персонажу язвительному Геркулесу Винегару (Hercules Vinegar)[9], и в популярных, имевших успех в театре комедиях (“The Author’s Farce”, 1730; “Eurydice”, 1737). К сожалению, последнее путешествие Филдинга, описывающее его поездку на корабле в Лиссабон и изданное посмертно, стало реальностью (“The Journal of a Voyage to Lisbon”, 1755).

Символику загробного мира в богатстве привычной атрибутики, к тому же сниженную с помощью комической перелицовки Филдинг, действительно, широко вводит в свое раннее творчество. Семантика загробного мира, содержащая игру устойчивыми смыслами: призрачности, неподлинности, замещения жизни химерами, тенями, ложными ценностями, рассыпающимися в прах, ярко обыгрывается Филдингом в «Авторском фарсе» и «Евридике». В пьесе о молодом драматурге, преследуемом неудачами, кредиторами и все же мечтающем о славе, Филдинг с помощью во многом автобиографического героя Гарри Лаклесса потешит публику сатирической аллегорией о засилье в современном искусстве и театре жанров, уже утративших силу, безжизненных, не трогающих публику, сошедших со сцены и невостребованных, но в потустороннем мире в

---

[8] См.: Janes R. M. Henry Fielding Reinvents the Afterlife [20].

[9] В одном из номеров «Бойца» (суббота, 24 мая 1740 г.) сквозной персонаж издания, Геркулес Винегар, поведает читателю о сне, навеянном текстом Лукиана и театральной постановкой об Орфее и Евридике, которую ему удалось посмотреть во время вечернего спектакля. В духе греческого сатирика Винегар занимательно перескажет сценку препирательства между персонажами-тенями, занимающими места в лодке Харона с тем, чтобы переправиться через Стикс. Герои суетны, тщеславны, не отринули пока еще свою земную суть, ссорятся, не находят согласия и в итоге оказываются в волнах священной реки, тонут, отчего рассказчик пробуждается, сохранив в памяти видение [18, p. 316–321].

пространстве, где властвует богиня Ахинея, они сражаются за ее милости, признание и награду, сетуют на критические выпады против них, которые приводят их к бессилию и упадку [15]. В «Евридике» владения Плутона и Прозерпины, куда попадает Орфей в поисках красавицы-жены, напоминают лондонский свет, где постоянно устраиваются балы, одно развлечение следует за другим, щеголи и дамы не видят различия между прошлой жизнью и настоящей, так как бездушными и бесчувственными они были всегда, а смысл существования подменяли суетой в погоне за удовольствиями [16].

К теме загробного мира Филдинг обратится вновь спустя годы. В его новом произведении она зазвучит иначе. Потусторонний мир в литературном исполнении Филдинга, где многое напоминает о земной жизни и тесно с ней соприкасается, выстроен в привычных формах существования героев, которые, утратив телесность, сохраняют жизнь души, персоналистичность духа и узнаваемость характера. Закончив земной путь, персонажи покидают пределы столицы, ей находится место и в ином свете, улицы города заполнены толпами, здесь располагается обилие зданий, дорог, гостиниц, постоялых дворов, только они другого свойства. Изящные, тонкие тени скользят по мостовой, торопятся к экипажам, чтобы отправиться в дальнюю дорогу, где по ее завершении они узнают, насколько их добродетели окажутся весомее прегрешений, и впоследствии это определит их инобытие: состояние блаженства в Элизиуме либо тягостные муки в кругах преисподней [17].

Путь к вышнему миру заставит героя преодолеть ряд преград, увидеть диковинные города и дворцы. Компанию ему составят бестелесные собеседники, одни из них выступят в роли словоохотливых, общительных собеседников, другие поведут себя иначе, будут настороженны и молчаливы. Примечательно, что во введении Филдинг прибегнет к розыгрышу читателя, придумает сюжет о найденной рукописи, отвергнутой издателями, упомянет о сочинителе, но имя его останется неизвестным, как и дальнейшие жизненные обстоятельства [10, с. 29–30]. Вряд ли он был удачлив, по слухам след его теряется в Вест-Индии. Однако, учитывая пугающую необычность рассказанной им истории, вполне возможно, что она – плод расстроенного воображения, свойственного обитателям Бедлама, известного приюта для безумцев в Лондоне[10]. Вероятно, мощь фантазии и философский склад ума позволили герою-рассказчику предел земного бытия обозначить как исток другого повествования – о превратностях похождений души автора, пережившего смерть, в мистериальном пространстве загробного мира. Провидческой метафоре смерти автора Филдинг придаст двойную

[10] Б. Голдгар проницательно заметит, что едва ли имеет смысл рассматривать повествовательную раму к «Путешествию» как своего рода извинения Филдинга за несколько растрепанный и непоследовательный текст. Скорее всего, обнаруженный автором-героем манускрипт, зияющий пробелами, напоминает литературную практику Свифта и скриблерианских сатириков, опыт которых и наследует Филдинг, ведь «Трагедию трагедий» (1731) молодой драматург подавал как недавно найденную елизаветинскую пьесу, изданную Скриблерусом Секундусом [19, p. XXVIII].

направленность, мифопоэтическая проекция образа растворится в предзаданных ритуалах воздаяния/спасения, а травестийная перелицовка сакральной темы даст возможность воспринимать его как иронический автопортрет-рефлексию.

Формально Филдинг различает безымянного сочинителя, чья рукопись, пусть и неполная, все же найдет своего читателя, и литератора, героя введения, написанного от его лица. Тем не менее, совпадения с фактами биографии самого Филдинга, упоминание современников, Колли Сиббера, Эндрю Миллара, богослова Уорбертона, лордов-мэров Лондона, Парсонза и Готшелла, историка Хука, литературных героев, пастора Адамса, Мальчика-с-Пальчика, рассказ о встрече в Элизиуме с недавно умершей дочерью Шарлоттой в текстах введения и найденного манускрипта делают подвижными ориентиры читателя, предоставляют ему свободу сближения предложенных Филдингом авторских масок. Читатель осознает, что у фигуры автора в произведениях Филдинга особая роль, и исполняет он ее как искусный лицедей.

Бернар Голдгар справедливо отвергает излишне категоричное обвинение критиками Филдинга в поспешности и небрежности художественных решений, определивших неповторимость облика «Путешествия в загробный мир» [19, p. xxiv]. Дар Филдинга велик, и даже произведения, находящиеся в тени его значительных сочинений, поздней драматургии («Пасквин», «Исторический календарь за 1736 год») и столь любимых европейцами комических эпопей в прозе («Джозеф Эндрюс», «Том Джонс»), отмечены печатью высокого мастерства. Пусть даже обстоятельства и помешали Филдингу полнокровно реализовать задуманное, тем не менее, изобретательность автора, многогранность видения темы не только весомо подтверждают авторитет классика, но и свидетельствуют о высокой литературной репутации «Путешествия…».

Исследователи редко обращаются к толкованию названия произведения, которое, как им представляется, явно обнажает лукиановский канон обличения суетности человека, воспринимающего жизнь лишь благодаря ценностям преходящим – богатству, успеху, славе, но не вечным – благожелательности, любви к ближнему, способности к самопожертвованию [1; 7; 20–25]. Все же заголовок, избранный писателем, не столь однозначен. Филдинг завершает его знаком амперсанда – &, что может восприниматься как комически профанное снижение сакральной проблематики текста, напоминание о его незавершенности, открытости и о нерасчленимости этического события – воздаяния-искупления-спасения: “A Journey from This World to the Next, &c.” [17].

Филдинг, известный мастер композиции, в «Путешествии в загробный мир» виртуозно соединит ряд мотивов и сюжетных пластов. В структурной организации произведения обычно выделяют паратекстуальную раму, где автор-издатель опишет прецедент находки странного манускрипта, а затем продолжит общаться с читателем с помощью подстраничных реплик, сожалея о безвозвратной потере многих листов рукописи. Затем отмечают

блестящее бурлескное переложение легендарного предания об Эре [6], побывавшем и вернувшемся из загробного мира, исполненное в лукиановской обратной перспективе, где из пределов вечности возможно оценить подлинную суть земной жизни (десятая книга «Государства» Платона)[11].

С образом судьи – а в пространстве потустороннего мира из сатирико-философской аллегории Филдинга это почетное право отдано Миносу – соотнесена и дальнейшая участь персонажей-теней. Мудрый Минос рассмотрит душу каждого. Если она покрыта «рубцами от ложных клятв и несправедливых поступков» (Платон) [6, с. 571], определит меру воздаяния: ею может быть земное воплощение с тем, чтобы искупить грехи и получить надежду на спасение. Когда тяжесть проступков велика, велика и кара, запятнанная душа обречена на страдания в преисподней. В то же время душу, не отягченную злом, допускают в Элизиум, и к радости рассказчика он и дух-прелестница Серафина попадают в блаженный край. Приятные встречи, занимательные беседы, дивная музыка, пение приводят в восторг и умиление духов, заполняющих апельсиновые рощи Элизиума. Герой не только найдет здесь свою утраченную дочь, но и повстречает художников древности, знаменитых современников. Ему выпадет честь обменяться приветствиями с Гомером, мадам Дасье, услышать Поупа, Аддисона, развеселого духа Дика Стила. Станет он свидетелем беседы Шекспира с драматургом и актером, случится ему увидеть и Милтона [10, с. 54]. Герои истории и преданий по обычаю Элизиума чтят поэтов, их воспевших. Ахилл и Улисс выкажут уважение Гомеру, Эней и Юлий Цезарь – Вергилию, рассказчик будет вынужден выслушивать Мальчика-с-Пальчика Великого, повествующего о своих подвигах. Называющий себя автором рукописи о путешествии в загробный мир чрезвычайно удивится пребыванию в Элизиуме духа Кромвеля, но более всего – Юлиана Отступника [10, с. 56]. Римский император воспользуется благожелательностью автора и поведает ему о необычайном опыте познания человеческой жизни, когда следуя выпавшему жребию земной роли короля, шута, нищего, генерала, принца, солдата, поэта, рыцаря, щеголя, учителя танцев, он переменит в течение столетий более двух десятков обличий, обретет спасение в Элизиуме, искупив грехи прошлого [10, с. 56–102].

В «Путешествии в загробный мир» Филдинг часто вспоминает имена исторических деятелей, иногда они удостаиваются его оценки, нередко выступают эпизодическими героями повествования или косвенно оказываются причастны к развитию сюжета. Так, кучер, управлявший необычным экипажем, доставлявшим бестелесных духов к Миносу, обязанному вершить последний суд, при жизни удостоился возить Петра Великого. Карл XII Шведский, Александр Македонский и римский император Калигула обласканы Властителем Дворца Смерти, поразившего

---

[11] Упоминают еще один текст Лукиана, который, несомненно, повлиял на автора “Путешествия в загробный мир». Это – «Правдивая история», где автор, используя маску ненадежного рассказчика, раскрывает приемы создания литературной мистификации [2].

героя-рассказчика из «Путешествия» великолепием готической архитектуры [10, с. 40–42]. В Элизиуме в толпе духов выделяются статью Ахилл, Улисс, Эней и Юлий Цезарь, но более всего английский король Генрих V. На этом поток персонажей истории не оскудевает. Они станут участниками земных авантюр Юлиана Отступника, то ли покровительствуя ему, то ли становясь преградой на пути к счастью. Проблема величия человека в истории не останется без внимания Филдинга, в его понимании представление об исключительности отдельной личности часто оказывается легендой, востребованной временем, но иногда театрально разыгранной ролью на подмостках публичной сцены. Поэтому столь неожиданной для читателя явится концепция характера Юлиана Отступника, предложенная Филдингом. Философ, даровитый полководец, последователь неоплатонизма Юлиан отважится уйти от официальной христианской доктрины, вернуться к вере предков и предложить идею веротерпимости как основу жизни государства. В «Путешествии в загробный мир» Филдинг лишит образ Юлиана бунтарского ореола, заставит пройти череду реинкарнаций, когда он будет обречен на жизнь мученическую, бесславную, заурядную, что позволит в прошлом исполненному гордыни императору принять и поверить в чувства любви, благожелательности, участия, столь ценимых христианами. Аллегорическую историю о путешествии в потусторонний мир Филдинг завершит исповедью-покаянием Анны Болейн, ставшей английской королевой по милости Генриха VIII, вскоре отправившего ее на казнь, обвинив в измене [10, с. 103–114]. Ей было 29 лет, «но в этот краткий срок, – признается героиня, – она изведает больше, чем многим выпадает за очень долгую жизнь». Болейн расскажет, что «жила рассеяно, блистала при дворе, на собственном опыте познала силу страстей, помрачающих рассудок» [10, с. 114].

В последние годы интерес исследователей и читателей к тексту Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» нарастает [1; 19; 20; 24]. В нем видят сложную литературную конструкцию, где автор использует эстетику аморфности и фрагмента, причем полагают, что визуально реализованная метафора пробела (напомним, что в «Путешествии» текст расслаивается на несколько автономных зарисовок) становится знаком семантической неоднозначности произведения. В написанном на моралистическую тему «Путешествии…» автор не столько выбирает позицию осуждения человеческих слабостей и ошибок, сколько, как и его герой, великодушный судья Минос, движим чувствами милосердия и прощения.

Библиографические ссылки

1. Алеева Е. Интерпретация жизни и смерти в романе Генри Филдинга «Путешествие в загробный мир» / Е. Алеева // Филология и культура. – 2012. – № 4(30). – С. 171–174.
2. Лукиан Правдивая история // Лукиан Избранное / Лукиан. – М.: Худ. лит., 1987. – С. 376–409.
3. Лукиан Разговоры в царстве мертвых // Лукиан Избранное / Лукиан. – М.: Худ. лит., 1987. – С. 154–194.

4. Мокульский С. Генри Фильдинг – великий английский просветитель / С. Мокульский // Филдинг Г. Избранные произведения в двух томах. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: http://www.lib.ru
5. Платон Горгий; пер. С. Маркиша // Платон Собрание сочинений: В 4 т. / [общ. ред. Ф. Лосева и др.]. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 477–574.
6. Платон Государство; пер. А. Егунова // Платон Собрание сочинений: В 4 т. / [общ. ред. Ф. Лосева и др.]. – М.: Мысль, 1990. – Т. 3. – С. 79–420.
7. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография / П. Роджерс; пер. с англ. В. Харитонова. – М.: Радуга, 1984. – 207 с.
8. Слепухин С. Новые карты Аида / С. Слепухин, М. Огаркова // Крещатик. – 2009. – № 1. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/kreschatik/2009/1/og.html
9. Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса; пер. с англ. Н. Вольпин // Филдинг Г. Избранные сочинения / Г. Филдинг. – М.: Худ.лит., 1989. – С. 279–570.
10. Филдинг Г. Путешествие в загробный мир и прочее; пер. с англ. В. Харитонова / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные сочинения / Г. Филдинг. – М.: Худ.лит., 1989. – С. 27–114.
11. Халтрин-Халтурина Е. Сестра Филдинга – «синий чулок» и автор первой «школьной» повести на английском языке / Е. Халтрин-Халтурина // Материалы конференции, посвященной 300-летию Генри Филдинга. ИМЛИ РАН. – Режим доступа: http://ekhalt.freeshell.org/Articles/Sara%20Fielding_(Haltrin).htm
12. Харитонов В. Разный Филдинг / В. Харитонов // Филдинг Г. Избранные сочинения. – М.: Худ.лит., 1989. – С. 5–26.
13. Amory H. Fielding's Wife: the Formation of his *Miscellanies* and the Text of *A Journey from This World to the Next* / H. Amory // PBSA. – 1990. – № 84. – P. 265–283.
14. Battestin M. Henry Fielding. A Life / M. Battestin, R. Battestin. – L., N.Y.: Routledge, 1989. – 738 p.
15. Fielding H. The Author's Farce / H. Fielding / [ed. by Ch. Woods]. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1966. – 151 p.
16. Fielding H. Eurydice / H. Fielding.- Режим доступа: http://archive.org
17. Fielding H. A Journey from This World to the Next, &c. / Fielding H. Miscellanies / H. Fielding / [ed. by H. Amory]. – Hanover: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1993. – Vol. 2. – P. 1– 128.
18. Fielding H. Articles in the *Champion /* H. Fielding // Fielding H. Miscellaneous Writing / [ed. by W. E. Henley]. – N.Y.: Croscup & Sterling Co, 1902. – Vol. 2. – P. 75–338.
19. Goldgar B. General Introduction / B. Goldgar // Fielding H. Miscellanies / H. Fielding / [ed. by H. Amory]. – Hanover: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1993. – Vol. 2. – P. xvii–xlix.
20. Janes R. Henry Fielding Reinvents Afterlife / R. Janes // Eighteenth-Century Fiction. – Vol. 23. – Spring 2011. – № 3. – P. 495–518.
21. Paulson R. The Life of Henry Fielding / R. Paulson. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – 400 p.
22. Pagliaro H. Henry Fielding. A Literary Life / H. Pagliaro. – N.Y.: St. Martin Press, 1998. – 237 p.
23. Rosengarten R. A. Form This World to the Next: Poetic Justice and Deism // Rosengarten R. A. Henry Fielding and the Narration of Providence. Devine Design and the Incursions of Evil / R. A. Rosengarten. – N.Y.: Palgrave, 2000. – P. 21–49.
24. Sneddon B. S. A Journey from this World to the Next // Sneddon B. S. A Reassessment of the Early Fiction of Henry Fielding / B. S. Sneddon. PhD Dissertation. – University of Toronto, 1998. – P. 142–168.
25. Varey S. The *Miscellanies* and *Jonathan Wilde /* Varey S. Henry Fielding / S. Varey. – Cambridge: Cambridge UP, 1986. – P. 29–45.

Надійшла до редколегії 7 жовтня 2014 р.

УДК 821.133.1-311.4.09

І. В. Гетьман
Дніпропетровськ

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ СУСПІЛЬСТВА В СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на матеріалі романів Люко Дашвар та Ані Ерно)

Незважаючи на різницю світоглядних позицій, українські та французькі письменниці другої половини XX – початку XXI ст. піднімають важливі філософські проблеми глобального характеру. Сама епоха вимагає від передового мистецтва сміливих і кардинальних рішень, пошуку нових героїв і новаторських літературних форм. Романи, створені жінками, написані по-різному, піднімають різні теми, представляють різні сюжети. Не можна у всіх випадках говорити про мелкості і вузькості тем, примітивності фабули, про манірності, сентиментальності творів тільки тому, що вони створені жінками. В типово жіночій прозі домінують сім'я, будинок, розділена або нерозділена любов. У центрі розповіді перебуває жінка. Цікаво й те, що жінки набагато ретельніше підходять до своєї мови, прагнучи зробити його більш грамотним, багатим, стильним, індивідуально забарвленим особливою експресією. Однією з яскравих представниць французької жіночої літератури другої половини XX століття є Анні Ерно. Автор акцентує увагу на соціальних негараздах, на незадоволенні посередньої життям, на сімейному насильстві, вона показує розвінчані ілюзії, незламні зусилля щодо відновлення життя. Вона показує суспільство таким, як воно є, – часто поганим. Герої творів української письменниці Люко Дашвар характеризуються широтою життєвого і психологічного досвіду, опису їх характерів підкреслюються ремінісценціями до історії та культури нашого народу. Акценти робляться на візуалізації картин, яка здійснюється за допомогою підвищеної динамічної викладу подій і ефекту недомовленості, що стимулює читача до творчого «співпраці».

***Ключові слова**: культурні цінності, ціннісні орієнтації, «жіночий» стиль, екзистенціалізм, комбінаторика.*

Невзирая на разницу мировоззренческих позиций, украинские и французские писательницы второй половины XX – начала XXI в. поднимают важные философские проблемы глобального характера. Сама эпоха требует от передового искусства смелых и кардинальных решений, поиска новых героев и новаторских литературных форм. Романы, созданные женщинами, написаны по-разному, поднимают разные темы, представляют разные сюжеты. Нельзя во всех случаях говорить о мелкости и узости тем, примитивности фабулы, о манерности, сентиментальности произведений только потому, что они созданы женщинами. В типично женской прозе доминируют семья, дом, разделенная или неразделенная любовь. В центре рассказа находится женщина. Интересно и то, что женщины намного тщательнее подходят к своему языку, стремясь сделать его более грамотным, богатым, стильным, индивидуально окрашенным особенной экспрессией. Одной из ярких представительниц французской женской литературы второй половины XX века является Анни Эрно. Автор акцентирует внимание на социальных неурядицах, на неудовлетворении посредственной жизнью, на семейном насилии, она показывает развенчанные иллюзии, несокрушимые усилия относительно возобновления жизни. Она показывает общество таким как оно есть: часто плохим. Герои произведений украинской писательницы Люко Дашвар

© І. В. Гетьман, 2014

характеризуются широтой жизненного и психологического опыта, описания их характеров подчеркиваются реминисценциями к истории и культуре нашего народа. Акценты делаются на визуализации картин, которая осуществляется с помощью повышенной динамической изложения событий и эффекта недосказанности, что стимулирует читателя к творческому «сотрудничеству».

Ключевые слова: *культурные ценности, ценностные ориентации, «женский» стиль, экзистенциализм, комбинаторика.*

Ukrainian and French authoresses of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century, despite the difference in worldviews, raise the important philosophical problems having global character. Courageous and crucial decisions, search for new heroes and innovative literary forms are required by the epock itself. Novels, created by women, are written in a different way, they bring up different subjects and present different plots. It would not be correct to say about the shallowness and narrowness of subjects, primitiveness of fabula, about mannerism and sentimentality of works only because they were created by women. In typically women's prose family (even if it is a broken one), home, happy and unrequited love is always dominating. There is a Woman in the center of the story. It is also remarkable that women have more accurate approach to their language style, trying to make it more literary, rich, stylistic and individually marked with specific expression. As for the second half of 20th century, one of the most outstanding representatives of French women's literature is Annie Ernaux. The novelist focuses on social disorders, dissatisfaction with mediocre life, domestic violence; she demonstrates discredited illusions and indestructible efforts for the resumption of life. She discloses a society for what it is: and often bad one. The heroes of Ukrainian author Lyuko Dashvar's works are characterized by the breadth of life experience and psychological one, their characters description is emphasized by allusions to our nation history and culture. The accents are put on the visualization of pictures, which is carried out by means of highly dinamic narration of events and innuendo effect, both stimulating the reader to creative "collaboration".

Keywords: *cultural values, value orientations, "feminine" style, existentialism, combinatorics.*

Науковці постійно шукали способи перевірки того, як представлені у свідомості особистості цінності співвідносяться з їх реальною поведінкою. У зв'язку з цим в літературі склалося таке уявлення про співвідношення понять «ціннісні орієнтації» і «спрямованість» або «установка» особистості [5]. Ціннісні орієнтації визначають соціальні установки особистості, є підставами для соціальних установок; іншими словами, соціальні установки відбивають ціннісні орієнтації.

Цінності ніколи не виступають розрізнено, вони завжди утворюють якусь цілісну систему. Система цінностей включає в себе різні групи цінностей, які утворюють внутрішній стрижень культури. Кожне суспільство має свою специфічну структуру цінностей, свої «базові» цінності, які схвалюються і підтримуються більшістю людей даного суспільства. Ядро ціннісної структури становить якийсь ідеал – соціально-політичний і моральний образ бажаного майбутнього. Ціннісні орієнтації, які людина розглядає як еталон, так чи інакше узгоджуються з ідеалом, формуючи власну ієрархію життєвих цілей, а також цінностей, коштів або уявлень про норми поведінки. Таким чином, в уявленнях значення цінностей в житті людини завжди залишається актуальною і важливою проблемою. Ключовий акцент робиться на розгляді ролі цінностей для особистості, їх вплив на

діяльність і поведінку як окремої особистості, так і суспільства в цілому. Автори більшості праць, які аналізують питання функцій цінностей, сходяться на тому, що цінності, перш за все, виступають регулятором людської активності у вигляді норм, ідеалів, критеріїв вибору і оцінок моральних дій.

З метою визначення специфіки віддзеркалення трансформації культурних цінностей в сучасній художній літературі нами було здійснено порівняльний аналіз української і французької жіночої прози XX – початку XXI століття. Для початку пропонуємо огляд ціннісної системи, яка сформувалася в зазначений період у французьких письменниць.

Новітній період сучасної французької літератури визначено хронологічно з 1945 року та до сьогодні. Початкова точка відліку свідчить про те, що у французькій прозі та драматургії другої половини XX століття з особливою різкістю і болючої гостротою відбилися події другої світової війни: з одного боку, поразка французької армії, розгромленої ударами гітлерівського «вермахту», падіння Парижа, німецька окупація, зрадництво і боягузтво колабораціоністів Віші, а з іншого боку героїчний і самовідданий рух Опору. Незважаючи на те, що військова проблематика не могла не торкнутися основ французької літератури, все ж незвичайною популярністю користувався в післявоєнні роки екзистенціалізм, причому, саме його французький варіант, який спробував ідею абсолютної свободи людини пов’язати з ідеєю «ангажованості», залученості в історичний процес, тією самою ідеєю, яка була прямим породженням антифашистського опору [1, с. 24]. Деяка складність у визначенні французького екзистенціалізму, на наш погляд, полягає в тому, що існує кілька основних різновидів в середовищі екзистенціалістів. Окремо стоїть феміністська течія французького екзистенціалізму, що теж набула особового розвиту саме в другій половині XX століття. Важливою характеристикою даної течії можна назвати специфічний «жіночій» стиль, який викарбовувався французькими письменницями. «Жіноче письмо» і «жіночий стиль» – доволі специфічні поняття, вважає О.В. Пермякова, відома своїми глибокими дослідженнями в галузі теорії та історії ї літератури: по-перше, вони ведуть до дуалізму літератури, розділяючи її за статевою ознакою автора, а, по-друге, характеризуючи висунуті поняття, підтверджують справедливість своїх положень такими характеристиками жіночого стилю, як «суб’єктивність, непослідовність, роздробленість, захоплення відступами», що автоматично залишає «раціональність, логічність, послідовність, об’єктивність за чоловічим стилем» [6, с. 197].

Серед французьких письменниць знаходимо дипломованих математиків (Маргарит Дюрас), філософів (Сільві Жермен, Мюріель Барберри, Віолетта Ледюк), юристів (Франсуаза Шандернагор), істориків (Жульетта Бенцони), журналістів (Катрін Панколь, Анріетта Бішонов, Франсуаза Жиру), літературознавців (Поль Констан), філологів (Анні Ерно, Ірен Френ, Марі Дарьесек). Багато письменниць були удостоєні відомих літературних премій. Сільві Жермен отримала премію «Феміна» за роман

«Jours de colère», Маргеріт Юрсенар – за роман «L'Oeuvre au noir», Франсуаза Малле-Жоріс стала лауреатом премії «Феміна» за роман «L'Empire Celeste», Маргарит Дюрас була удостоєна Гонкурівської премії за роман «L'Amant», премії «Ренодо» удостоєні Анні Ерно за роман «Place», Ірен Неміровскі – за роман «Suite franifaise» [6].

«Жіночий (фемінінний) стиль» – терміни, широко використовувані французькими і, менше, німецько- і англомовними фахівцями в галузі гендерної літературної критики і лінгвопоетики [7]. На якомусь рівні звичайно відбувається поділ «жіночої» і «чоловічої» прози. Якщо ж планка художності піднімається вище, то ясно видно: існує тільки «єдина, справжня література» [2, с. 10]. Отже, виділити ознаку, єдину для всієї жіночої літератури (прози), тобто літератури, написаної жінками, буде неправомірно. Як і у випадку літератури, написаної чоловіками – в кожній категорії є «справжні» письменники і є графомани. Отже, стать автора важливий, але недостатній атрибут феномену жіночої літератури. Можна припустити, що визначальним критерієм «жіночої» літератури є точка зору, що відображає досвід автора.

Однією з яскравих представниць французької жіночої літератури другої половини XX сторіччя є Анні Ерно. Твори її багато читають, розповсюджують, коментують в газетах, вивчають у ліцеях. У своїй творчості авторка акцентує увагу на соціальних негараздах, на незадоволенні посереднім життям, на родинному насиллі, вона показує післявоєнну Францію, ту мораль, що дісталася у спадок, а також розвінчані ілюзії, незламні зусилля щодо відновлення життя. Її книги розповідають про пристрасть, різко, без натяку на романтизм. Вона показує суспільство таким як воно є: часто поганим.

Творчість Анні Ерно насичувалась марксизмом, екзистенціалізмом, феноменологією. Натхненна твором Сімони де Бовуар «Друга стать», Ерно почала писати в епоху царювання Нового Роману. Вибір теми писання для неї є очевидним, в її оповіданнях спостерігається цілковитий розрив з успадкованою впевненістю. Комбінаторика, яку вона створює дозволяє їй уникати будь-якої класифікації. Занурення в минуле чи переживання втраченого справжнього доводить тезу про те, що суб'єкт пізнає себе лише через іншого. Усвідомлення цього факту не тільки дозволяє Анні Ерно створювати в своїх творах тонкі описи внутрішньосімейних взаємодій, але також надихає інших авторів на інші романні форми.

Специфіку даного, «жіночого» стилю також знаходимо в роботах українських письменниць. За словами Н.В. Забабурової, «література висловлює загальнолюдські цінності, але в той же час художник пише зі свого досвіду національного, релігійного, соціального, духовного, тілесного і найважливішою складовою особистості є досвід статі в його біологічному, але ще більшою мірою – в гендерному аспекті. Жіноча література є, оскільки є світ жінки, відмінний від світу чоловіка. Це не феміністський феномен, а відображення досвіду більшої половини населення планети» [4, с. 74]. При абсолютній справедливості тези про гендерну специфіку жіночої літератури,

обговорюючи її особливості, слід мати на увазі історичний фактор, який визначив як пізній час входження жінки-письменниці в літературу, так і подальшу її участь у формуванні певних жанрів. Варто пам'ятати, що жінка знайшла свій голос пізно. Її не відразу прийняли в «лоно літератури». Головна ідея феміністок формулювалася неодноразово: в історії літератури, живописі, скульптурі, архітектурі немає великих жіночих імен тому, що:

1) жінка традиційно була обмежена (чоловіком) рамками сім'ї та суспільства;

2) навіть у рідких випадках «прориву за рамки», її кар'єра поблажливо розглядалася громадською думкою як «аномальне», «дивне» явище;

3) ще сторіччя тому жінка не мала доступу в спеціальні освітні установи [5].

Що ж стосується української літератури, то для прикладу, у романі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю», авторка зображує елементи обряду українського весілля середини XX століття, але вона відходить від його традиційного опису, і крізь призму модерного письма робиться акцент на тілесності, опис якої заборонявся консервативною традицією української літератури, тобто вона використовує постмодерний прийом звеличення «культу тіла», а також десакралізації образу жінки класичної української літератури [3].

Люко Дашвар – псевдонім відомої журналістки та сценаристки Ірини Чернової. Перший україномовний роман письменниці одразу ж став популярним і приніс їй другу премію на конкурсі романів, кіносценаріїв та п'єс «Коронація слова – 2007». У творі розповідається про будні сучасного українського села з його проблемами та красою, про справжню любов, яку не переборють ні людські наклепи, ані різниця у віці, ані смерть. Увесь зміст роману націлений на обґрунтування ствердження, покладеного у назву твору. «Так, село не люди, а усталені традиції, що передаються із покоління у покоління, скарбниця нації» [8, с. 124]. Герої творів Люко Дашвар характеризуються широтою осягнення життєвого і психологічного досвіду, описи їх характерів підкреслюються ремінісценціями до історії і культури нашого народу, які найчастіше проявляються в авторських відступах та ремарках. Так, у романі «Молоко з кров'ю», поєднано кілька часових пластів, за яких доля героїв описується на тлі подій другої світової війни, часу партизанських протистоянь, післявоєнної комуністичної держави, а потім і незалежної України. Акценти робляться на візуалізації картин, що здійснюється за допомогою підвищеної динамічності викладу подій та ефекту недосказаності, що стимулює читача до творчої «співпраці» [3, с. 122].

Отже, письменниці сучасної України та Франції дивляться на світ не тільки жорстко і прагматично, але і з великою часткою іронії. В результаті всього сказаного мимоволі можна стати свідком того, на скільки широка і різноманітна сучасна українська та французька жіноча проза. Примітно, що в кожної письменниці – свій індивідуальний погляд на природу творчості, неповторний і своєрідний почерк. Однак, незважаючи на різницю

світоглядних позицій, українські та французькі письменниці другої половині XX – початку XXI сторіччя піднімають важливі філософські проблеми глобального характеру. Сама епоха вимагає від передового мистецтва сміливих і кардинальних рішень, пошуку нових героїв і новаторських літературних форм.

Бібліографічні посилання

1. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М.: Эдиториал, 2001. – 241 с.
2. Басинский П. Позабывшие добро? Заметки на полях «новой женской прозы» // Литературная газета. – 1991. – № 7. – С. 10.
3. Ємець О. Фольклорні мотиви в українській масовій літературі (на матеріалі роману Люко Дашвар «Молоко з кров'ю») // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. – Вип. 37, частина 1. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», К., 2012., – С. 121–126.
4. Забабурова Н.В. Французский психологический роман: Эпоха просвещения и романтизма / Н.В. Забабурова. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ, 1992. – 124 с.
5. Олпорт Г. Становление личности (избранные труды) / Г. Олпорт. – М.: Смысл, 2002. – 462 с.
6. Пермякова О.В. Понятие гендер на материале французских женских романов / О.В. Пермякова // Вузы России и Болонский процесс. – Екатеринбург, 2005. – С. 118.
7. Турновцова И.В. Искусство красивого разговора и гендерные аспекты диглоссии // Логический анализ языка. Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. – М.: Индрик, 2004. – С. 699-713.
8. Художня література. Критика. Літературознавство (2008): рекомендаційний бібліогр. покажчик / МКТ України; Держ. заклад «НПБ України»; авт.-уклад. А. Ільченко. – К.: [б. и.], 2009. – 144 с. – С. 13.

Надійшла до редколегії 30 жовтня 201 р.

УДК 821.161.1 - 2.09 ”19”

Е.А. Гулич

Харьков

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Л.Я. ГУРЕВИЧ В НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

У статті досліджується ступінь вивченості творчої спадщини Л.Я. Гуревич в літературознавстві. Автором зроблена спроба систематизувати та впорядкувати матеріали, присвячені її життю та діяльності. Аналіз їх свідчить про те, що переважною формою є довідкові статті, а не спеціальні дослідження. Досі не вивчений архів Л.Я. Гуревич. Між тим матеріали, що містяться в ньому (рецензії, статті сучасників, листування з відомими критиками, письменниками, діячами мистецтва), підтверджують, що Л.Я. Гуревич була не лише талановитим критиком, але й визнаним за життя белетристом. У радянському літературознавстві ім'я Л.Я. Гуревич переважно пов'язували з вивченням історії журналу «Північний вісник», видавцем і редактором якого вона була. Наприкінці минулого сторіччя з'явилися роботи, автори яких фрагментарно зверталися до критичної спадщини Л.Я. Гуревич, а також розглядали окремі моменти її творчих взаємин з сучасниками. У сучасному

© Е. А. Гулич, 2014

літературознавстві її ім'я привернуло увагу вчених у зв'язку з републікуванням мемуарної спадщини О.О. Смирнової-Россет, неправдиві «Записки» якої свого часу оприлюднила Л.Я. Гуревич. Авторка дійшла висновку про те, що сучасна наукова література не дає повного уявлення про дійсний вклад Л.Я. Гуревич у розвиток літератури та театру на межі століть, її творча діяльність вивчена вкрай нерівномірно, а літературна спадщина досі залишається поза увагою дослідників

Ключові слова: *науково-критичний дискурс, літературна критика, естетичні критерії, сучасні дослідження, світогляд, індивідуалізм, символізм.*

В статье исследуется степень изученности творческого наследия Л.Я. Гуревич в литературоведении. Автором предпринята попытка систематизировать и упорядочить материалы, посвященные её жизни и деятельности. Анализ их свидетельствует о том, что преобладающей формой являются справочные статьи, а не специальные исследования. До сих пор не изучен архив Л.Я. Гуревич. Между тем материалы, содержащиеся в нем (рецензии, статьи современников, переписка с известными критиками, писателями, деятелями искусства), подтверждают, что Л.Я. Гуревич была не только талантливым критиком, но и признанным при жизни беллетристом. В советском литературоведении имя Л.Я. Гуревич в основном связывали с изучением истории журнала «Северный вестник», издателем и редактором которого она была. В конце прошлого столетия появились работы, авторы которых фрагментарно обращались к критическому наследию Л.Я. Гуревич, а также рассматривали отдельные моменты ее творческих взаимоотношений с современниками. В современном литературоведении ее имя привлекло внимание учёных в связи с republикацией мемуарного наследия А.О. Смирновой-Россет, ложные «Записки» которой в свое время опубликовала Л.Я. Гуревич.В статье сделаны выводы о том, что современная научная литература не дает полного представления о действительном вкладе Л.Я. Гуревич в развитие литературы и театра рубежа веков, ее творческая деятельность изучена крайне неравномерно, а литературное наследие до сих пор остается вне поля зрения исследователей.

Ключевые слова: *научно-критический дискурс, литературная критика, эстетические критерии, современные исследования, мировоззрение, индивидуализм, символизм.*

The article studies the degree of scrutiny of the creative heritage of L.Y. Gurevich. The author has attempted to systematize and streamline the materials devoted to her life and activities. Their analysis suggests that the predominant form is the reference article, but not special studies. The archive of L.Y. Gurevich still has not been studied. Meanwhile, the materials contained in it (reviews, articles of contemporaries, correspondence with well-known critics, writers, artists) confirm that L.Y. Gurevich was not only a talented critic, but also recognized during her lifetime novelist. In Soviet literary criticism the name of L.Y. Gurevich mainly was associated with the study of the history of the magazine "Severny Vestnik", as she was its publisher and editor. At the end of the last century there were published articles, in which the authors fragmentary accessed the critical heritage of L.Y. Gurevich, and considered some moments of her creative relationships with her contemporaries. In modern literary criticism her name attracted the scientists' attention in connection with republication memoir heritage of A.O. Smirnova-Rosset, whose false «Notes» had been published by L.Y. Gurevich. The author concludes that the current scientific literature does not provide a complete picture of the actual contribution of L.Y. Gurevich in the development of the literary and theatre, her creative activity was studied extremely unevenly, her literary heritage is still out of sight of researchers.

Keywords: *critical scientific discourse, literary criticism, aesthetic criteria, modern researches, worldview, individualism, symbolism.*

Литературная судьба Л.Я. Гуревич во многом сходна с судьбами других писателей конца XIX – начала XX вв. Ее имя признанного при жизни

беллетриста и критика в советское время выпало из научного и читательского оборота. Между тем наследие Л.Я. Гуревич – многогранно: повести, рассказы и роман, литературно-критические очерки, статьи о театре, переводы, общественно-политические манифесты. Сохранилась, но по сей день не издана ее переписка с великими писателями, поэтами, критиками, хранящаяся в архивах. До сих пор не существует монографических работ, в которых освещалось бы творчество Л.Я Гуревич. Отдельные исследования, посвященные ее деятельности, носят достаточно фрагментарный характер. Первые оценки содержатся в статьях и рецензиях ее современников. Большую ценность придает им и то, что в них нередко воссоздается ее облик, окружение, интересы. Статья о Л.Я. Гуревич вошла в «Энциклопедический словарь» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (1893), где перечислялись важнейшие стороны ее деятельности, такие, как литературно-критическая, переводческая (с латинского «Писем Спинозы», с французского «Дневника Марии Башкирцевой»), а также как редактора «Северного Вестника», издателем которого она была в 1891–1898 гг.

В статьях А.Л. Волынского (1896), Н.М. Минского (1898), Л.Я. Гуревич оценивалась, как талантливый организатор, профессиональный редактор, прогрессивный издатель. Бывший пайщик и редактор-издатель «Северного вестника» Б.Б. Глинский в статье «Болезнь или реклама» (1896), напротив, обвинял Л.Я. Гуревич в изменении направления журнала, полагая, что издатели превратили журнал в «колыбель символизма». Статья была написана в саркастическом тоне, и из уст автора это обвинение звучало, как резкий укор редакции. Но в этих упреках была часть истины: этот журнал, действительно, вошел в историю литературы как издание, ставшее площадкой для многих начинающих писателей-символистов. Огромная заслуга в этом принадлежит именно Л.Я. Гуревич.

В 1901 г. в издательстве С. Скирмунта и под редакцией И. Игнатова вышла книга «Галерея русских писателей», которая содержала статью о Л.Я. Гуревич. В этом издании о ней впервые говорилось не только как о критике и издателе, но и как о талантливой писательнице. «Она является зоркой наблюдательницей современной русской жизни», – писал о ней автор статьи [5, с. 506]. Большой интерес вызывает автобиография Л.Я. Гуревич, которая опубликована в издании Ф.Ф. Фидлера «Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей» (1911). Все статьи издания имели определенную структуру, поскольку авторам были разосланы опросные листы, содержащие 25 вопросов, призванные осветить путь их становления. Это предложение было лестным для Л.Я. Гуревич, признававшейся, что в свои 43 года не стала писателем, но «готова признать себя писателем “в кредит”». Она отвечала Ф.Ф. Фидлеру: «…теперь я взялась за систематическую литературную работу заново, с твердой верою, что еще не поздно» [10, с. 80]. Литературный талант Л.Я. Гуревич развивался, и это отмечалось в доброжелательных отзывах современников. Сама она очень дорожила мнением критиков, тщательно следила за прессой, собирала публикации, имеющие отношение к ее творчеству. Именно этим можно

объяснить наличие в архивных материалах множества газетных вырезок, посвященных вышедшему отдельным изданием роману «Плоскогорье» (1897), сборнику «Седок» и другие рассказы» (1904), а также книге «Литература и эстетика» (1912).

Литературная деятельность оценивалась ее современниками противоречиво. С одной стороны, пренебрежительно: отзывы о ее романе «Плоскогорье» в журналах «Новая мысль», «Русский вестник», «Новое слово» и др. пестрили ироничными определениями «скучный», «плоский», «тягучий», «скрипучий» и др. В то же время, критики отмечали «стремление автора не быть шаблонным»; писали о том, что найдется немало «людей живших и страдавших, которые прочтут роман с интересом и волнением!» (журнал «Весы») [7, с. 2]. Малая проза Л.Я. Гуревич, собранная в книгу «Седок» и другие рассказы» (1904), тоже не была принята однозначно: ее хвалили за глубину изображаемых женских образов, трагизм их судеб и, вместе с тем, упрекали за однообразие сюжетов и в том, что она «довольствуется подделкой под искусство» [7, с. 4]. Положительно или большей частью сочувственно относились к ее творчеству Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков, А.Ф. Кони, К.Н. Льдов, К.И. Чуковский, ценили и дорожили ее мнением А.Л. Волынский, Ф.К. Сологуб, К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский, А. Блок, А.П. Чапыгин и другие. А.П. Чехов и Б.Б. Глинский, как и многие литературные критики той поры, видели в ее творчестве немало недостатков. О том, как складывались ее отношения с современниками, сама Л.Я. Гуревич писала в статье «История “Северного Вестника”», которая была опубликована в «Русской литературе XX века (1890-1910)» под редакцией проф. С.А. Венгерова (1915). Автор статьи не только описывает период «реформации» журнала, но и подчеркивает, какую значительную роль сыграл «Северный вестник» в формировании ее мировоззрения. Следует добавить, что это издание может служить подспорьем для научного изучения наследия Л.Я. Гуревич, поскольку второй том содержит обширную библиографию писательницы, составленную А.Г. Фоминым [3, с. 402]. Со второй половины 1900-х гг. Л.Я. Гуревич посвятила себя театральной критике. Публикации, посвященные истории театра, театральным постановкам регулярно появлялись в печати, но ее литературно-критическая деятельность постепенно сходила на нет.

В период 1920–30-х гг. наследие Л.Я. Гуревич было представлено в фундаментальном библиографическом пособии по русской литературе XIX – XX ст. И.В. Владиславлева «Русские писатели» (1924), в библиографическом словаре русских писателей XX века «Писатели современной эпохи» под редакцией В.П. Козьмина (1928), а также в «Литературной энциклопедии» (1930). О ней писалось как о беллетристе, литературном критике, театроведе, переводчике. Ее проза охарактеризована, как «психологические этюды». Несмотря на чрезвычайно широкий спектр деятельности Л.Я. Гуревич, в советском литературоведении имя ее в большей степени связывалось все же с историей «Северного вестника»: судьба журнала переплелась с судьбой ее издательницы и редактора. Публикации, посвященные «Северному

вестнику», имеют непосредственное отношение и к литературно-критической деятельности Л.Я. Гуревич.

Одним из первых к изучению истории журнала обратился Д.Е. Максимов в статье «“Северный вестник” и символисты» (1930), до сих пор не потерявшей своей ценности. Благодаря этой публикации долгое время бытовало мнение, что именно этот журнал являлся первым органом символистов. Такая точка зрения просуществовала почти три десятилетия и была пересмотрена П.В. Куприяновским, который опубликовал ряд статей по истории создания журнала и сотрудничества в нем крупнейших писателей: «А.П. Чехов и журнал “Северный вестник”» (1958), «М. Горький и “Северный вестник”» (1968), «История журнала “Северный вестник”» (1970). В одной из них автор отмечает, что «при общей оценке “Северного вестника” нельзя ограничиваться характеристикой его лишь как первого органа символистов, а нужно учитывать сложность и противоречивость его позиции. Именно благодаря этой сложности и даже эклектичности “Северный вестник” был проводником не только символистских “ценностей”, но и ценностей общекультурных, демократических и гуманистических» [6, с. 150].Обратим внимание, что автор статьи противопоставляет идеалы символистов иным ценностям, и создается впечатление, что в символистском миропонимании им не было места. Между тем, это не так: и «общекультурные», и «гуманистические» ценности были им не чужды. Что же касается ценностей «демократических», они, конечно, не были символистам близки, если речь идет о том, как понималась демократия в 1950–1970-х гг., когда исследователь издавал свои статьи и вынужден был делать ритуальные выводы против изысканной эстетики русских символистов. Выводы П.В. Куприяновского нашли развитие в публикации Л.В. Крутиковой «Северный вестник» (1965). Архивные материалы, связанные с деятельностью журнала, опубликованы в статье М.Л. Мирза-Авакян «“Северный вестник” – журнал раннего модернизма» (1971). К сожалению, исследователи оставили вне поля своего зрения роль Л.Я. Гуревич в эволюции направления журнала. Между тем, ее роль как учредителя, организатора и редактора – бесценна. Этот аспект, на наш взгляд, требует дополнительного освещения.

В шестидесятые годы XX в. появился ряд справочных изданий, содержащих информацию о деятельности Л.Я. Гуревич. Вышедший в 1960 г. «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» И.Ф. Масанова, включал сведения о ее псевдонимах; сведения о ее творчестве были даны в библиографическом указателе «История русской литературы конца XIX начала XX века» под редакцией К.Д. Муратовой (1963). Энциклопедические издания «Театральная энциклопедия» под ред. П.А. Маркова (1963), «Краткая литературная энциклопедия» под ред. А.А. Суркова (1964) содержали статьи, в которых дана общая характеристика творчества Л.Я. Гуревич в традиционном для литературоведения той поры духе: целостную характеристику ее наследия издания такого рода содержать, конечно, не могли. С течением времени в свет стали выходить статьи, в

которых освещались отдельные моменты ее творческих взаимоотношений с современниками. Так, важные наблюдения об отношениях Л.Я. Гуревич и А.А. Блока содержатся в публикации И.Г. Ямпольского. Творческие отношения Л.Я. Гуревич и А. Блока – тема, разработанная недостаточно и до сегодняшнего дня. К ней спустя 16 лет вернулась Е.И. Полякова, которая опубликовала воспоминания Л.Я. Гуревич об А.А. Блоке в сборнике «Блок в воспоминаниях и дневниках современников» (1980).

В семидесятые годы к наследию Л.Я. Гуревич обратился С.С. Гречишкин. В «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома» он опубликовал материал «Архив Л.Я. Гуревич» (1978), имеющий огромную научную ценность. Исследователь не только сформулировал проблему изучения творчества Л.Я. Гуревич как таковую, но и описал ее архив, а также творческие контакты. Эта публикация может быть основой для дальнейшего научного изучения ее наследия и деятельности. К сожалению, и этот материал интерес к ним не стимулировал. Однако статья о ней в этот период была помещена в «Краткой Еврейской энциклопедии» (1982). Нельзя обойти вниманием и интереснейшую публикацию К.А. Кумпан в биографическом словаре «Русские писатели 1800 – 1917» (1992). Автор дает необходимые биографические сведения, характеризует прозу Л.Я. Гуревич и ее критические статьи.

Важную роль в возвращении имени Л.Я. Гуревич в научный оборот сыграла докторская диссертация А.А. Гапоненкова «Журнал ”Русская мысль” 1907–1918 гг. Редакционная программа, литературно-философский контекст» (Саратов, 2005). Автор посвящает книге Л.Я. Гуревич «Литература и эстетика» параграф второй главы «Литературно-философский контекст и периоды внутренней истории журнала». Исследователь предпринимает попытку оценить значение критической деятельности Л.Я. Гуревич в контексте современных литературных явлений. А.А. Гапоненков подчеркивает, что присущий Л.Я. Гуревич новаторский дух принес огромную пользу и привлек в журнал “Русская мысль” новые литературные имена и произведения. «Литературно-эстетическая платформа «Русской мысли», сложившаяся при В.Я. Брюсове к 1912 г., сформировалась не без влияния критических публикаций Л.Я. Гуревич и была развита ею не менее успешно. В отношении со многими авторами, она достигла большего взаимопонимания, привлекая в журнал молодых петербургских филологов» [2, с. 187]. Однако следует отметить, что книга Л.Я. Гуревич в этом исследовании рассматривается поверхностно, ее автор интересен исследователю лишь как сотрудник «Русской мысли» и соратник П.Б. Струве. Между тем, она заслуживает специального внимания.

Имя Л.Я. Гуревич вновь привлекло к себе внимание в связи с подготовкой к печати «Записок А.О. Смирновой-Россет» в серии «Литературные памятники». Как известно, Л.Я. Гуревич напечатала в своем журнале ложные «Записки», написанные дочерью А.О. Смирновой-Россет, которая ее уверила в подлинности мемуаров. Видя в них добротный материал для привлечения подписчиков, Л.Я. Гуревич опубликовала их без проверки.

Грубые несоответствия были обнаружены практически сразу. П.Е. Щеголев в письме к Л.Я. Гуревич писал: «На мой взгляд, Записки представляют результат целого ряда последовательных наслоений; исключительно ценны лишь первые, основные пласты. Но отделить эти первоисточники Записок можно было бы или после анализа рукописных материалов Смирновского архива или, что труднее, после критического и систематического их изучения, которого до сих пор не сделано» [4, с. 630]. Одним из первых попытался разобраться в несоответствиях В.Д. Спасович, который в рецензии «Д.С. Мережковский и его “Вечные спутники”» (1897) обвинил автора в слепоте: опираясь на «Записки», тот не смог отделить в них исторического взгляда от «сказочного». По словам В.Д. Спасовича, «Мережковский поднял Пушкина “на мировую высоту”», хотя оснований для этого у него не было. Автор статьи писал, что переработанные дочерью А.О. Смирновой «Записки» исказили подлинный облик великого поэта: «Слова, суждения и речи не только не напоминают его манеру, но очевидно придуманы, даже пошловаты. Пушкин в записках умален» [1, с. 145]. Видимо, любовь к Пушкину, пиетет перед его именем не позволили Л.Я. Гуревич отнестись к материалу критически. Рецензия В.Д. Спасовича, в которой подробно разбираются несоответствия в тексте этих воспоминаний, впервые полностью опубликована в приложении к книге «Вечные спутники», подготовленной в серии «Литературные памятники» Е.А. Андрущенко (2007). Речь об этом любопытном текстологическом сюжете идет и в ее статье «Статья Д.С. Мережковского «Пушкин» в тезисах В.Д. Спасовича и пометах Н.О. Лернера». К сожалению, воспоминания А.О. Смирновой в этой редакции оказали большое влияние на пушкиноведение. На них опирались не только в прошлом веке (Д.С. Мережковский, Л.В. Крестова), но и современные исследователи (К.П. Богаевская, Е.Я. Курганов), а это привело к многочисленным неверным выводам. Возможности сравнительного анализа, к которому призывал еще П.Е. Щеголев, реализовала С.В. Житомирская, опубликовав подлинные мемуары современницы А.С. Пушкина в серии «Литературные памятники» (1989). Во вступительной статье «А.О. Смирнова-Россет и ее мемуарное наследие» исследователь, с одной стороны, анализирует множество анахронизмов, переплетенных с правдивыми событиями, с другой, – подчеркивает то огромное значение, какое несут в себе подлинные мемуары А.О. Россет для истории русской литературы. Мы полагаем, что именно этими соображениями руководствовалась и Л.Я. Гуревич, публикуя мемуары А.О. Россет.

Анализ немногочисленных материалов, посвященных жизни и деятельности Л.Я. Гуревич, свидетельствует о том, что и по сей день преобладающей формой являются справочные статьи, а не специальные исследования. Ее имя занимает достойное место в справочных изданиях («Российский гуманитарный энциклопедический словарь» (2002), «Краткая Российская энциклопедия» (2003), во всех современных электронных энциклопедиях. Существующая на сегодняшний день научная литература не дает полного представления о деятельности Л.Я. Гуревич как писателе,

критике, о ее роли в литературном процессе конца XIX – начала XX столетия. Творческая деятельность Л.Я. Гуревич изучена крайне неравномерно, а литературное наследие автора до сих пор остается вне поля зрения исследователей.

Библиографические ссылки

1. Андрущенко Е.А. Статья Д.С. Мережковского « Пушкин» в тезисах В.Д. Спасовича и пометах Н.О. Лернер / Е.А. Андрущенко // Пушкин и мировая культура. Материалы VI Международной конференции, 27 мая – 1 июня 2002 г., Крым – Санкт-Петербург. – Симферополь, 2003. – С. 144–147.
2. Гапоненков А.А. Журнал «Русская мысль» 1907–1918 гг. Редакционная программа, литературно-философский контекст: дис. на соиск. учен. степени докт. филол. наук: 20.05.05. Русская литература / А.А. Гапоненков. – Саратов, 2005. –356 с.
3. Гуревич Л.Я. История «Северного вестника» / Л.Я. Гуревич // Русская литература XX века» [Под ред.проф. С.А. Венгерова]. – Т.2. – М.: Согласие, 2000. – 512 с.
4. Житомирская С.В. А.О. Смирнова-Россет и её мемуарное наследие. / А.О. Смирнова-Россет // Дневник. Воспоминания. – М.: Наука, 1989. – 786 с. (Серия «Литературные памятники»).
5. Игнатов И.П. Галерея русских писателей [Электронный ресурс] / И.П. Игнатов // Галерея русских писателей. – М.: Книга по требованию, 2002. – 589 с. – Режим доступа: http://books.google.com.ua/
6. Куприяновский П.В. Л.Н. Толстой и Н.С. Лесков в журнале «Северный вестник»/ П.В. Куприяновский // Ученые записки ИПГИ им. Фурманова. – Иваново,1962. – С. 101–150.
7. Рецензии и отклики на книгу Л.Я. Гуревич «Литература и эстетика» // РГАЛИ. – Ф.131 (Л.Я. Гуревич). – Оп.1. – Ед. хр. 337.
8. Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. / Гл. ред. П. А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, 1992. – Т.2. – 624 с.
9. Спасович В. Д.С. Мережковский и его «Вечные спутники» / Владимир Спасович // Д.С. Мережковский. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы [Подг. текста, сост., ст., ком. и указ. имен Е.А.Андрущенко]. – М.: Наука, 2007. – С. 641–681. (Серия «Литературные памятники»).
10. Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения / Ф.Ф. Фидлер. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 864 с.

Надійшла до редколегії 25 жовтня 2014 р.

УДК 070.48 : 796.332

А. В. Гусєв
Дніпропетровськ

НАРИС СЕРЕД ІНШИХ ЖАНРІВ ДРУКОВАНОЇ СПОРТИВНОЇ ПРЕСИ

Поняття «жанр» широко вживається як у літературознавчих розвідках, так і в дослідженнях з теорії та історії журналістики. Журналістика розглядає жанр як форму відображення реальної дійсності, що має низку відносно стійких ознак, своєрідну конвенцію між тим, хто пише, й тим, хто читає. Зазвичай у журналістиці жанри поділяються відповідно до характеру подачі інформації за трьома групами –

© А. В. Гусєв, 2014

інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні. Проте в журналістиці будь-яке повідомлення передбачає інформацію і – часто – її аналіз незалежно від того, в якому жанрі ця інформація представлена. В нашій статті ми розглянемо такі важливі журналістські жанри, як кореспонденція, стаття й нарис. Вони мають загальну тему – футбол. Ми вважаємо, що так краще будуть помітні відмінності між жанрами і водночас міжжанрова дифузія.

***Ключові слова**: жанр, кореспонденція, стаття, нарис, межжанровая дифузія, футбол.*

Понятие «жанр» широко употребляется как в литературоведческих исследованиях, так и в исследованиях по теории и истории журналистики. Журналистика рассматривает жанр как форму отражения реальной действительности, обладающую рядом относительно устойчивых признаков, своего рода конвенции между пишущим и читающим. Обычно в журналистике жанры разделяются в соответствии с характером подачи информации по трём группам – информационным, аналитическим и художественно-публицистическим. Однако в журналистике любое сообщение подразумевает информацию и – часто – её анализ вне зависимости от того, в каком жанре эта информация представлена. В нашей статье мы рассмотрим такие важные жанры журналистики, как корреспонденция, статья и очерк. У них общая тема – футбол. Мы полагаем, что так лучше будут заметны различия между жанрами и в то же время межжанровая диффузия.

***Ключевые слова**: жанр, корреспонденция, статья, очерк, межжанровая диффузия, футбол.*

The concept of "genre" is widely used in literary studies and in researches on the theory and history of journalism. Journalism sees genre as a form of reflection of reality, having a number of relatively stable features, a kind of convention between writers and readers. Usually in journalism genres are separated into three groups according to the type of presenting information – informational, analytical and fictional-journalistic. However, in journalism any message implies information and – often – its analysis, no matter in what genre this information is presented. In this article we will look at such important genres of journalism as news stories, articles and essays. They have a common theme – football. We believe that in such a way it is easier to notice differences between genres and at the same time inter-genre diffusion. The news story is one of the most popular genres of journalism. It is characterized by relevance and topicality. It is based on real facts, and it is important the author's position, expressed clearly and definitely. The article also refers to the leading genre of journalism. It identifies professional and thematic focus of the publication, which is published. Its basis is not a specific situation, as in news story, but a wide phenomenon. Therefore, the depth of the coverage in the article is more than in the news story. To a large extent, the essay approaches to these genres of analytical journalism which is related to journalism fictional-documentary. Its objective is to inform the reader about anything, to depict and to explain the significant and interesting phenomena of reality. In the essay the conceptuality is always open and obvious, that conciliates it to the other journalistic genres. Usually it is defined as an epic, prose genre with a pronounced organizing role of the authorial "I". As we see, the distinctive feature of journalistic genres is the presence of the author's position expressed in relation to the presented information.

***Keywords:** genre, news story, article, essay, inter-genre diffusion, football.*

Поняття «жанр» широко вживається як у літературознавчих розвідках, так і в дослідженнях з теорії та історії журналістики. Це можна пояснити тим, що будь-яка інформація є насамперед текстом *(«Все – тільки текст» – Ж. Дерріда)*, який створюється за певною жанровою логікою, адже жанрові відмінності притаманні будь-якому дискурсу. Журналістика розглядає жанр як форму відображення реальної дійсності, що має низку відносно стійких

ознак, свого роду конвенцію між тим, хто пише, й тим, хто читає. Таке визначення в цілому збігається з літературознавчим. Але в журналістиці «в основу жанрового розподілу покладена не тільки ступінь типізації, але і враховується також спосіб відображення реальної дійсності, функціональні особливості тих чи інших передач, їх частин, тематичне своєрідність технічних умов, наприклад телепередач» [7, с. 9]. Передбачається, що в журналістських жанрах може бути присутнім домисел, необхідний для реконструкції того чи іншого явища, але не вигадка (факт недоторканний, коментар – вільний).

Зазвичай у журналістиці жанри поділяються відповідно до характеру подачі інформації за трьома групами – інформаційні, аналітичні і художньо-публіцистичні. Проте зауважимо: в журналістиці будь-яке повідомлення передбачає інформацію і – часто – її аналіз незалежно від того, в якому жанрі ця інформація представлена. Розглянемо такі важливі жанри журналістики, як кореспонденція, стаття й нарис. Тему візьмемо одну – футбол. На наш погляд, так будуть краще помітні відмінності між жанрами і в той же час межжанрова дифузія.

Почнемо з кореспонденції. Зазначимо, що це один з найбільш поширених жанрів публіцистики. На думку І. Михайлина, кореспонденція – це «жанр аналітичної журналістики, у якому на обмеженому конкретному життєвому матеріалі розглядається певна тема, ставиться проблема та пропонується її розв’язання» [5, с. 243]. Для кореспонденції характерна актуальність, злободенність. Вона будується на реальних фактах, і в ній важлива авторська позиція, виражена чітко й виразно.

Стаття також належить до провідних жанрам публіцистики. Вона визначає професійно-тематичне спрямування видання, в якому публікується. Основу статті становить не конкретна ситуація, як в кореспонденції, а широке явище. Тому глибина узагальнення в статті більше, ніж в кореспонденції. Як вважає І. Михайлин, стаття – «найважливіший жанр журналістики, що на підставі розгляду та зіставлення значної групи фактівчи ситуацій ґрунтовно й глибоко, з науковою точністю трактує, осмислює й теоретично узагальнює проблеми соціальної дійсності. Кореспонденція будується на фактах, стаття – на аналізі фактів, подій, явищ і проблем. Факти в ній відіграють ілюстративну, службову роль» [5, с. 320]. Незалежно від теми статті мета її автора полягає в тому, щоб виявити причинно-наслідкові зв'язки описуваних явищ і зробити правильні узагальнення. Для цього журналіст повинен зібрати необхідні факти, осмислити їх, відібрати (але не в якому разі не підтасувати!) найнеобхідніші, щоб ідея статті була виражена ємко, ясно й чітко. Як бачимо, в цьому стаття зближується з кореспонденцією, в якій також важлива авторська позиція. Але, на відміну від кореспонденції, їй притаманні масштабність авторського погляду, глибина узагальнень і висновків. Візьмемо, наприклад, статтю Артема Франкова, присвячену фіналу Мундіалю-2014, у якому зустрілися команди Аргентини та Німеччини (Футбол, 2014, №57). Автор на 10 сторінках згадує всю історію протистояння цих збірних, проводить історичні паралелі: «В

рамках чемпіонатів світу команди досі зустрічалися шість разів. Матч НДР–Аргентина – 1: 1 на ЧС-74, вважаю, включати не будемо, але якщо хочете – вважайте і його. Виходить ось що: три перемоги збірної ФРН, одного разу після нічиєї німці здолали суперника в серії 11-метрових» [10, с. 4]. Так само докладно розбирається тренерський шлях наставників обох збірних і навіть особливості їх стилю роботи, а також найбільш помітні особистісні риси (скажімо, «Алехандро Хав'єр – людина із сильним і стійким характером» [10, с. 5]). Зачіпається й непроста тема взаємовідносин Сабельї (тренера збірної Аргентини) та Лео Мессі, одного з найкращих футболістів сучасності. Автор приділив увагу також арбітру зустрічі, чий «суддівський шлях» теж був детально розглянутий. Хід матчу розібраний дуже докладно, а кожний тайм виділяється в окремий підрозділ («Перший тайм. Хитка рівновага», «Другий тайм. Начебто ломлять німці, але...») [10, с. 7–9].

Як бачимо, особливістю статті є розвиток певної думки, логічна послідовність міркувань і доказів, конкретність висновків і пропозицій. «Суть статті – думки автора, нанизані на асоціації, узагальнення, висновки. Поступово, за допомогою тез, автор підводить читача до проблеми. Потім, розгортаючи логіко-подієвий ланцюжок доказів, автор намагається переконати читача в правильності своєї позиції» [2, с. 21]. Таким чином, стаття і кореспонденція – це своєрідні форми дослідження життя, що вимагають від їх авторів вміння досліджувати, аналізувати, узагальнювати, робити висновки.

Також варто звернути увагу і на заголовки, які часто підкреслюють контент самих матеріалів. Розглянемо, наприклад, зміст липневого номера (№ 56) журналу «Футбол» за 2014 рік. Зауважимо, що в основному він присвячений Мундіалю-2014. У номері надруковано статті «Переворот в мозгах из края в край» (автор – А. Франков), «Семь кругов Дантова ада» (Б. Таліновський), «Волшебные 24 года» (В. Пригорницький), «Ночной позор» (А. Шахов), «Сломалась белая стрела» (А. Панкратов). До кореспонденції, мабуть, можна віднести й публікацію А. Гапоненка «Играют 22 человека, а побеждают...». Виразні назви перелічених матеріалів, безумовно, привертають увагу читача. Ці статті містять цікаві спостереження та узагальнення, що й відображають їх заголовки. Скажімо, у статті А. Шахова «Ночной позор» автор аналізує півфінал ЧС-2014 між збірними Аргентини і Голландії. По суті, в цьому матчі голландці програли самі собі, відступивши від своїх ігрових канонів, зіграли занадто обережно, чим і скористалися їх суперники. Що автор і підкреслив назвою, відсилаючи нас до картини Рембрандта «Нічний дозор». «Сломалась белая стрела» – це пронизливий некролог пам'яті почесного президента «Реала» Альфредо Ді Стефано, чия кончина болем відгукнулася в серцях багатьох шанувальників футболу.

Значною мірою з цими жанрами аналітичної публіцистики зближується нарис, що відноситься до публіцистики художньо-документальної. Його завдання полягає в тому, щоб інформувати про будь-що читача, зображати і роз'яснювати значні й цікаві явища дійсності. Як правило, нарис тісно

пов'язаний з нагальними потребами сучасності. Нарисовець може використовувати наукові відомості (скажімо, широко застосовується в цьому жанрі статистика), але аналіз і вивчення дійсності в нарисі не можна в буквальному сенсі ототожнювати з науковим дослідженням. У нарисі концептуальність завжди відкрита і очевидна, що зближує його з іншими публіцистичними жанрами. У фактичному матеріалі нарисовець використовує насамперед те, що має внутрішній потенціал, можливість втілення в документально-образну єдність. У нарисі обмежена свобода прояву персонажів, розгортання в ході сюжетної дії їхніх характерів. Особливості психології персонажа розкриваються тільки у зв'язку з тією проблемою, яку розробляє автор нарису, і тут особливу роль відіграє опис, сумарна оцінка. Розвиток сюжету в нарисі визначається послідовністю описів, спостережень, аналізу явищ соціальної дійсності, після завершення якого закінчується й нарис. Його сюжет побудований як на зіткненнях персонажів, так і в певній мірі здійснюється як публіцистичне дослідження за допомогою авторської оцінки описуваних фактів. Носієм такої оцінки в нарисі виступає авторське «я».

Нарис орієнтований на реальну дійсність, його жанрово-стильові особливості обумовлені естетикою факту, установкою на достовірність оповіді. Разом з тим нарис, звичайно ж, входячи в жанрові системи і літератури, і журналістики, розвивається разом з ними, підкоряючись їх законам. Він містить у собі достовірну інформацію про певні явища, події, ситуації. І здається, що мірилом правди є свідчення очевидця, дійсні факти і події. Типізація в нарисі досягається насамперед відбором конкретних, найбільш типових фактів та їх яскравого відображення. Зазвичай нарис визначається як невеликий художній твір, в основі якого лежить відтворення реальних фактів, подій, осіб. «Нарис – малий художньо-публіцистичний жанр, у якому автор зображує дійсні події та факти. Найчастіше нариси присвячуються відтворенню сучасних подій чи зображенню людей, яких особисто знав письменник» [4, с. 276]. У «Літературній енциклопедії термінів і понять» нарис визначається як «епічний, прозовий жанр з яскраво вираженою організуючою роллю авторського “я”» [9, с. 707]. Як бачимо, відмітною рисою жанрів і аналітичної, і художньо-документальної публіцистики є наявність вираженої авторської позиції по відношенню до зображуваного.

Цікаві і спортивні нариси. Як правило, в них розповідається про відомих спортсменів, їх шлях на вершину спортивного Олімпу. До них відноситься, скажімо, нарис «Я есть тот, кто я есть» [3]. Його герой – гравець “Manchester United” Райан Гіггз, чия популярність була надзвичайно висока в 90-ті роки. «Ця популярність була природною, – пише автор. – За нею не стояли мільйонні розкрутки, участь у різних акціях. Гіггза не насаджували, але до нього тягнулися» [3, с. 255]. Автор, однак, не ідеалізує свого героя і говорить також і про його помилки, «зоряну хворобу» та її подоланні.

Героєм нарису «Футбол – мой хлеб» також став Райан Гіггз. Але тут його портрет прописаний глибше, чіткіше, яскравіше, – можливо, тому, що

докладніше зображені й інші персонажі – головний тренер MU Алекс Фергюсон, дівчата, з якими зустрічався Райан; крім того, автор перелічує провідні бренди спортивної атрибутики, з якими той укладав багатомільйонні рекламні контракти. До того ж у текст нарису включені і фрази самого героя, що допомагають побачити його таким, яким він був, – зовсім не красенем з глянцевої обкладинки, а таким же, як багато хто: «Я не завжди був таким ідеальним і позитивним, як тепер <...> . В молодості любив розважитися і не звертав увагу на дієти, алкоголь, розпорядок дня» [3, с. 269]. Монолог героя передає виразність і достовірність оповіді. Автор зазначає, що Фергюсон боровся за одного з кращих своїх гравців. Однак Райан змінився не відразу, але все ж поступово зрозумів: «...життя знаменитості, рекламні контракти і ділові зв'язки починають заважати моїй грі <...>. І я сказав собі: ні, футбол – це мій хліб. Так є і так буде, футбол завжди залишиться для мене на першому місці» [3, с. 269]. Зауважимо, що якщо перший нарис є портретним у, так би мовити, «чистому» вигляді, то другий, крім більш докладного портрета героя, містить ще й спробу аналізу того, що відбувалося з англійським футболом у 90-ті роки минулого століття. Тому не випадково перший нарис «закінчується Гіггзом», а другий – констатацією: «Починалася нова ера, ера “Манчестер Юнайтед”» [3, с. 270]. Райан Гіггз став символом непереможності МЮ, який саме в перше десятиліття нульових років домінував як на внутрішній, так і на зовнішній аренах.

Публіцистика завжди привертає вдумливого читача, якому цікавий аналіз подій, що відбуваються. Він може погодитися з автором, а може і посперечатися з ним. Але в будь-якому випадку треба визнати, що «суперечка» або «згода» з публіцистом може відбутися лише при явному відчутті авторського «я» в тексті. І чим виразніше звучить голос автора, тим плідніше його діалог з читачем. Жанрова природа нарису найбільше відповідає цьому завданню; в ньому органічно здійснюється зіпротиставлення типологічно схожих напрямків.

Бібліографічні посилання

1. Ампилов В. Газетный очерк: проблемы и суждения / В. Ампилов // Неман. – 1971. – № 6. – С. 168–180.
2. Бобков А. К. Газетные жанры: учеб. пособие / А. К. Бобков. – Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. – 64 с.
3. Бойко И. Бей-беги: Наше время. История английского футбола: публицистические очерки / А. Иванов, И. Бойко, К. Крыжановский. – К.: ООО «Издательский Дом Украинский Медиа Холдинг», 2010. – 100 с.
4. Галич О.А. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича / О.А. Галич, В.М. Назарець, Є.М. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 408 с.
5. Гетьманець М.Ф., Михайлин І.Л. Сучасний словник літератури і журналістики / М.Ф. Гетьманець, І.Л. Михайлин. – Харків: Прапор, 2009. – 384 с.
6. Глушко О.К. Художня публіцистика: європейські традиції і сучасність: моногр. / О.К. Глушко. – К.: Арістей, 2010. – 192 с.
7. Дяговец, И.И. Журналистская жанрология: Уч. пос. для студентов ф-та «Журналистика» / И.И. Дяговец. – Донецк: Норд-Пресс, 2009. – 88 с.
8. Здоровега В.Й. Теорія і методика журналістської творчості: підручник / В.Й. Здоровега. – 3-тє вид. – Л.: ПАІС, 2008. – 276 с.

9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
10. Франков А. Четыре? 24! // Футбол. – 2014. – №57. – С. 5–14.

Надійшла до редколегії 8 листопада 2014 р.

УДК 070. 82-3

Е. А. Гусева
Днепропетровск

СОБЫТИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В «ЗАПИСКАХ КАВАЛЕРИСТА» Н. ГУМИЛЁВА

Перша світова війна залишила помітний слід в історії, проте в російській літературі, на відміну від зарубіжної, вона майже не знайшла відображення. Тим більший інтерес представляють художні та документальні і твори, що відкривають завісу забуття з подій цієї війни. До них відносяться і «Записки кавалериста» М. Гумільова, що охоплюють весь період його служби в лейб-гвардії уланському полку. Найяскравіший представник поезії Срібного віку, він добровільно пішов воювати в 1914 р, писав з фронту кореспонденції, які друкувалися в газеті «Биржевые ведомости» в 1914–1915 рр. Перед читачами постають живі картини війни, представлені очима не стільки великого поета-акмеиста, скільки кавалериста, що мужньо розділив тяготи військового життя разом з рядовими солдатами. «Записки кавалериста» – це окремі нариси, які описують бойові епізоди за участю автора. Вони строго документальні; Гумільов фіксує те, що бачив сам, у чому особисто брав участь; події відтворюються з суб'єктивної, авторської точки зору. Але суб'єктивність авторського світосприйняття не порушує достовірності зображення того, що відбувається, і це абсолютно органічно для документальної прози М. Гумільова.

Ключові слова: *перша світова війна, нариси, документалізм, авторська суб'єктивність.*

Первая мировая война оставила заметный след в истории, однако в русской литературе, в отличие от зарубежной, она почти не нашла отражения. Тем больший интерес представляют художественные и документальные и произведения, приоткрывающие завесу забвения с событий этой войны. К ним относятся и «Записки кавалериста» Н. Гумилёва, охватывающие весь период его службы в лейб-гвардии уланском полку. Ярчайший представитель поэзии Серебряного века, он добровольно пошёл воевать в 1914 г., писал с фронта корреспонденции, которые печатались в газете «Биржевые ведомости» в 1914–1915 гг. Перед читателями встают живые картины войны, представленные глазами не столько великого поэта-акмеиста, сколько кавалериста, мужественно разделившего тяготы военной жизни вместе с рядовыми солдатами. «Записки кавалериста» – это отдельные очерки, которые описывают боевые эпизоды с участием автора. Они строго документальны; Гумилёв фиксирует то, что видел сам, в чём лично участвовал; события воспроизводятся с субъективной, авторской точки зрения. Но субъективность авторского мировосприятия не нарушает достоверности изображения происходящего, что совершенно органично для документальной прозы Н. Гумилёва.

Ключевые слова: *первая мировая война, очерки, документализм, авторская субъективность.*

The First World War left its mark in history, but in Russian literature, as opposed to

© Е. А. Гусева, 2014

foreign, it is almost not reflected. But this is understandable: the February Revolution and the ensuing October Revolution, the tragedy of the Civil War – and on the literary "proscenium" there were new events, new characters, "pushing aside" events of recent bloody battle of nations. As a result the war, which at first was called the Great or the Second Patriotic War, was not forgotten by succeeding generations, but remembered much rarer than all the revolutions or the Second World War. The names of many writers who voluntarily enlisted in the army or became war correspondents were forgotten. The art and documentary works which lift the veil of oblivion with the events of the first world war have the greater interest. Among them there is "Notes of the Trooper" by N. Gumilev, covering the whole period of his service in the Life Guards of the uhlan regiment. Being the brightest representative of the poetry of the Silver Age, he voluntarily went to war in 1914, he wrote newspaper correspondence from the battlefront. Vivid pictures of war arise in front of the reader, presented through the eyes of not only the great poet-acmeist but also a cavalryman, who shared the hardships of military life, along with the rank and file soldiers. Gumilev wrote about the war in details and with pleasure. On the Eastern Front the cavalry was used for reconnaissance; the poet served in one of these units. That deal was dangerous and valiant; at least as it is presented in Gumilev's works.

"The Notes of the Trooper" is separate essays, which describe the battle scenes with the participation of the author. "Notes…" is strictly documentary; Gumilev captured what he saw, what was personally involved in; events are reproduced from the subjective, the author's point of view. The reader is included in the scope of the imaginary, he "hears" the sound of gunfire (and learns that shots from a revolver and rifle sound different), "sees" the Germans who blocked the road, plowed field… But the subjectivity of the author's perception of the world does not violate the reliability of the image of what is happening that is completely organically for Gumilev's nonfiction. Along the way, it should be noted that, in his "Notes…" the author was a poet, originally refuting known maxim ("when the cannons speak, the Muses are silent"). That is why his descriptions of nature are so imaginative and poetic. But Gumilev not only wrote beautifully, but also fought bravely. At the end of 1914 for bravery and courage in reconnaissance, he was awarded the Cross of St. George IV class. In 1915, Gumilev fought in western Ukraine, where he had the most serious military trials and received the Cross of St. George III class, which he was very proud of.

In Russian literature new issues and topics appeared about the First World War: changing the attitudes towards the Russian army, the officers; deep, national awareness of the war as a universal misfortune; understanding the war as the suffering, followed by purification, repentance; awareness of the war as a feeling of relaxed brutality, manifested itself in the subsequent revolutionary events, and others. There are not so many genuine works of art devoted to this topic. One of them is "The Notes of the Trooper" by Nikolai Gumilev, showed an unexpected side of their author – a prominent Russian poet, essayist, raveler, warrior…

Keywords: *The First World War, essays, documentalism, author's subjectivity.*

Первая мировая война оставила заметный след в истории, однако в русской литературе она почти не нашла отражения. В отличие от зарубежной. В этой связи естественно и традиционно упоминать произведения Хемингуэя и Ремарка, а фраза «потерянное поколение» стала своего рода идиомой. В случае же с русской литературой всё объяснимо: Февральская революция и последовавшая за ней Октябрьская, трагедия гражданской войны – и вот уже на литературную «авансцену» вышли новые герои, новые события, оттеснившие эпизоды недавней кровавой схватки народов. В результате война, которая вначале называлась Великой или Второй Отечественной, последующими поколениями не то чтобы была забыта, но вспоминают о ней гораздо реже, чем обо всех революциях или той же второй мировой. Поэтому вряд ли можно сразу, «навскидку» назвать

произведения русской литературы, запечатлевшие события первой мировой войны и выразившие отношение их авторов к ней. Имена многих литераторов, добровольно вступивших в армию, ставших военными корреспондентами, были забыты. Это дало основание Л. Аннинскому сказать жёстко, но справедливо: «Вплоть до “Августа четырнадцатого” зиял в русской литературе провал; разрозненные сцены в горьковском “Самгине” и некоторые эпизоды у Шолохова и Федина лишь подчёркивали вакуум. Мы больше узнали об “августовских пушках” из Барбары Такман, чем из всей советской литературы. Да, Солженицын написал огромной силы книгу, достойную стать хрестоматийной, но, похоже, и его книга не была “дочитана”, а вплелась в бесконечное “Красное колесо”, где и увязла всё в той же бесконечности революции» [1, с. 182]. Первая мировая война, таким образом, практически не нашла отражения в русской литературе, поскольку вошла в общий контекст духовной жизни. То есть не было художественного произведения *только* о событиях 1914–1918 годов (как, скажем, у Ремарка). Они могли быть лишь вплетены в ткань романа (как в трилогии А. Толстого), заняв определённую «нишу» в его фабуле. Тем больший интерес представляют документальные произведения, приоткрывающие завесу забвения с событий первой мировой. И в этой связи мы рассмотрим «Записки кавалериста» (1914–1915) Николая Гумилёва.

Когда разразилась первая мировая война, Гумилёв добровольно отправился на фронт и был зачислен вольноопределяющимся в лейб-гвардии уланский полк. После двух месяцев обучения и подготовки, в ноябре, полк был отправлен в Южную Польшу. А уже 19 ноября состоялось первое сражение, в котором принял участие и автор «Записок…». Надо заметить, что кавалерия в то время уже утратила своё значение как боевая сила: сменилась стратегия и тактика ведения боя. Однако в русской армии она активно использовалась – главным образом для разведки. В таком отряде служил и Н. Гумилёв. В своих записях он рассказывает об ощущениях человека, впервые попавшего в условия войны, о впечатлениях от разрушенных городов, о местах недавних боёв… Ко всему этому надо было привыкнуть, не струсить в решающий момент, в конце концов, стать своим для солдат. Конечно, Гумилёв пришёл на фронт не из столичного салона, в его биографии значатся и трудные африканские путешествия. Но Африка была его юношеской мечтой, и он её осуществил. А воевать поэт не собирался, более того, от военной службы был освобождён. Тем не менее он не мог себе позволить спрятаться от войны и ушёл воевать наравне с тысячами патриотов.

Жанр «Записок…» определяется по-разному. Скажем, Е. Степанов называет их документальной повестью, хотя это, несомненно, цикл военных очерков, охватывающих весь период службы Н. Гумилёва. Они фрагментарно и документально точно отражают ряд боевых действий, в которых тот участвовал, в них нет единого сюжета, и Е. Степанов называет это произведение повестью, чтобы повысить значение «Записок», возвести их в ранг художественной прозы. Е. Степанов, много работавший в военных

архивах и стремившийся определить, насколько точно автор «Записок…» отразил военные действия, пришёл к выводу: «Сопоставление официальных документов и описаний автора указывает на точность и ответственность Гумилёва при написании документальной повести. Нет ни одного выдуманного или хотя бы как-то приукрашенного (в пользу автора) эпизода. Всё предельно точно» [3, с. 177]. Действительно, «Записки кавалериста» строго документальны, а описания их точны. К примеру, Гумилёв так воспроизводит ситуацию, когда он оказался впереди своего разъезда и, по сути дела, попал в окружение, из которого пришлось вырываться: «Я понял, что на этот раз опасность действительно велика. Дорога к разъезду мне была отрезана, с двух других сторон двигались неприятельские колонны. Оставалось скакать прямо на немцев, но там далеко раскинулось вспаханное поле, по которому нельзя идти галопом, и я десять раз был бы подстрелен, прежде чем вышел бы из сферы огня» [2, с. 69]. Это описание кратко, точно и выразительно. Автор фиксирует то, что он видел и слышал: «Мне были ясно видны их лица, растерянные в момент заряжания, сосредоточенные в момент выстрела. Невысокий пожилой офицер, странно вытянув руку, стрелял в меня из револьвера. Этот звук выделялся каким-то дискантом среди остальных» [2, с. 69–70]. События воспроизводятся с субъективной, авторской точки зрения. Н. Гумилёв фиксирует свои собственные ощущения: «Всё это в ту минуту я запомнил лишь зрительной и слуховой памятью, осознал же это много позже» [99, с. 70]. Читатель включён в сферу изображаемого, он «слышит» звуки выстрелов (причём узнаёт, что выстрелы из револьвера и винтовки звучат по-разному), «видит» немцев, перегородивших дорогу, вспаханное поле… Снова заметим, что субъективность авторского мировосприятия не нарушает достоверность изображения происходящего, что совершенно органично для очерковой прозы Н. Гумилёва. Скажем, он замечает: «Самое тяжёлое для кавалериста на войне – это ожидание» [2, с. 64]; или: «…с моря дул пронзительный ветер, и мы с синими лицами, с покрасневшими веками плясали вокруг лошадей и засовывали под сёдла окоченевшие пальцы» [2, с. 64]. Как видим, у Гумилёва война – это не только лихие атаки кавалерии (хотя и они, безусловно, имели место), а прежде всего трудная, грязная, опасная работа. Однако в «Записках кавалериста» явственно ощущается и традиция, идущая от записок периода Отечественной войны 1812 года. Их автору явно нравится участвовать в боях, тем более что русским сопутствует успех. К примеру, он отмечает: «Наступать – всегда радость, но наступать по неприятельской земле – это радость, удесятерённая гордостью, любопытством и каким-то непреложным ощущением победы. Люди молодцеватее усаживаются в сёдлах. Лошади прибавляют шаг» [2, с. 65]. Аналогичное настроение угадывается, скажем, во «Взятии Дрездена» Дениса Давыдова, и в «Записках кавалерист-девицы» Надежды Дуровой, и в «Письмах русского офицера» Фёдора Глинки.

Попутно надо заметить, что в своих «Записках кавалериста» автор остался поэтом, своеобразно опровергая известную сентенцию («когда говорят пушки, музы молчат»). Потому так образны и поэтичны его

описания. Например, вражеский аэроплан Гумилёв сравнивает с ястребом над спрятавшейся в траве перепёлкой, а гром германских пушек – с большими кузнечными молотами… Необычайная образность пронизывает «Записки…»: «Я видел, как Большая Медведица, опустив морду, принюхивается к чьему-то следу, как Скорпион шевелит хвостом, ища кого ему ужалить» [2, с. 72]. Но Гумилев не только красиво писал, но и храбро воевал. В конце 1914 г. (т. е. менее чем через три месяца после мобилизации) за смелость и мужество, проявленные в разведке, он был награждён Георгиевским крестом IV степени. В 1915 году Гумилёв воевал на Западной Украине, где прошёл тяжёлые военные испытания и получил Георгиевский крест III степени; обеими наградами он очень гордился.

Автор много размышляет о поведении человека на войне, о предопределённости убийства. Скажем, он пишет: «Во мне лишь одна мысль, живая и могучая, как страсть, как бешенство, как экстаз: я его или он меня!» [2, с. 71]. Но это, так сказать, патетика. Ведь только на первый, общий взгляд воюют армии – на самом деле воюет каждый отдельно взятый солдат. И он чувствует, ощущает, живёт; и его порой занимают совершеннейшие мелочи: «…случайно добытый стакан молока, косой луч солнца, освещающий группу деревьев, и свой собственный удачный выстрел порой радуют больше, чем известие о сражении, выигранном на другом фронте» [2, с. 63]. Как видим, Гумилёв далёк от восторженного восприятия войны. Для него это трудная и опасная работа, в которой, однако, бывают и маленькие радости.

В то же время порой автор рисует и «батальные полотна», и они в его исполнении получаются не менее выразительными, чем отдельные эпизоды: «Дивное зрелище – наступление нашей пехоты. Казалось, серое поле ожило, начало морщиться, выбрасывая из своих недр вооружённых людей на обречённую деревню. <…> Не верилось, что это были отдельные люди, скорее это был цельный организм… <…> И для этого существа возрождался величественный ужас космических переворотов и *катастроф*» [2, с. 76] (Курсив наш – *Е. Г.*). Вот оно, ключевое слово, – «катастрофа». Война, какой бы победоносной она ни была, – это всегда трагедия. И Гумилёв в своих «Записках…» показывает это ясно и определённо. Тем более что первая мировая впоследствии привела к крушению устоявшегося миропорядка: была заново перекроена Европа, пали могущественные империи, а на их обломках возникли фашизм и тоталитаризм… Но эта же война стала катализатором для самопознания многих народов и познания человека, взявшегося за оружие. Тогда «была жизнь, и была честь военного, и была присяга, и был долг, и была вражеская пуля, был сильный противник…» [4, с. 62]. В немногих произведениях русской литературы о первой мировой войне зазвучали новые вопросы и проблемы: изменение отношения к русской армии, офицерству; народное осознание войны как всеобщей беды; осмысление войны как страдания, за которым последует очищение, покаяние; ощущение войны как раскрепощённой жестокости, проявившей себя в последующих событиях революции и гражданской войны.

Библиографические ссылки

1. Аннинский Л. Неизвестная война / Лев Аннинский // Родина. – 1993. – №8-9. – С. 182–183.
2. Гумилёв Н. Записки кавалериста / Николай Гумилёв // Москва. – 1989. – №2. – С. 61–100.
3. Степанов Е. «И смерти я заглядываю в очи…». Вокруг «Записок кавалериста» Н.С. Гумилёва (1914–1915) / Евгений Степанов // Знамя. – 2010. – № 4. – С. 167–188.
4. Тюрин Ю. Проза поэта / Юрий Тюрин // Москва. – 1989. – №2. – С. 61–62.

Надійшла до редколегії 30 жовтня 2014 р.

УДК 821.161.1-31

А. П. Елисеенко
Харьков

РОМАН Ж.-К. ГЮИСМАНСА «СОБОР» В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПОПЛАВСКОГО

Стаття присвячена проблемі впливу роману «Собор» Ж.-К. Гюїсманса на творчість Б. Поплавського. Робляться спроби визначити інтертекстуальні зв'язки роману Б. Поплавського із твором французького письменника. Особливу увагу приділено функції образу головної реліквії Шартрського собору – Чорної Мадонни, вплив якої було виявлено в поетичному та прозовому доробку Б. Поплавського, зокрема у створенні єдиного жіночого образу Терези в романі «Аполлон Безобразов».

Ключові слова: *епіграф, проза «першої хвилі», модернізм, інтертекст.*

Статья посвящена проблеме влияния романа «Собор» Ж.-К. Гюисманса на творчество Б. Поплавского. Предпринимаются попытки определить интертекстуальные связи романа Б. Поплавского с произведением французского писателя. Особое внимание уделено функции образа главной реликвии Шартрского собора – Черной Мадонны, влияние которой выявлено в поэтическом и прозаическом наследии Б. Поплавского, в частности, в создании единственного женского образа Терезы в романе «Аполлон Безобразов».

Ключевые слова: *эпиграф, проза «первой волны», модернизм, интертекстуальность.*

The article is devoted to the problem of influence of the novel "Cathedral" by Zh.-K. Huysmans on B. Poplavsky's novel "Apollon Bezobrazov". Attempts to define intertexual links in the novel by B. Poplavsky with the work of French writer are made. Special attention is paid to the function of the image of the main relic of Chartres Cathedral – Black Madonna which influence is determined in poetic and prosaic heritage of B. Poplavsky, in particular in creation of the only female image of Theresa in the novel "Apollon Bezobrazov".

Keywords: *epigraph, prose of the "first wave", modernism, intertextual links.*

Б. Поплавский – представитель литературы «первой волны» русской эмиграции в Париже. В последние десятилетия его творческое наследие становится объектом многочисленных исследований. Изучением произведений писателя занимались Э. Менегальдо, А. Богословский,

© А. П. Елисеенко, 2014

Л. Аллен, А. Олкотт, А. Гибсон, В. Крейд, И. Савельев и др. Б. Поплавский при жизни был известен, прежде всего, как поэт, однако многие современники сходились во мнении, что в прозе его писательский талант раскрылся значительно ярче. В 1932 году он закончил работу над первым романом «Аполлон Безобразов», который публиковался в отрывках вплоть до 1993 года, когда в свет впервые вышел сборник прозы писателя, подготовленный Луи Алленом. Четырнадцать из шестнадцати глав романа открываются эпиграфами из произведений французских писателей, древнегреческих мыслителей и т.д.

Целью статьи является осмысление функции эпиграфа из шестой главы романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов», представляющего собой цитату из романа Ж.-К. Гюисманса «Собор»; определение интертекстуальных связей, возникших между фрагментом «Собора» и произведением Б. Поплавского, в частности, рассмотрение образа реликвии Шартрского собора – Черной Мадонны, влияние которой, по нашему мнению, очевидно в поэтическом наследии Б. Поплавского (стихотворение «Черная Мадонна») и в создании образа Терезы в романе писателя.

Шестая глава романа открывается эпиграфом на французском языке: «Puis un beau matin, sans qu'il s'y attendit tout s'ecluira» [5, с. 99]. Д. Токарев в книге «“Между Индией и Гегелем”. Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе» (2011) указывает на источник цитаты – роман Ж. К. Гюисманса «Собор». Ученый ссылается на парижскую публикацию романа в издательстве «Plon» 1932 года [6, с. 223]. Как известно, в романе «Собор» описывается древняя священная реликвия Шартрского собора – изображение подземной Девы Марии, так называемой Черной Мадонны. В этом соборе находятся две Черные Мадонны – одна расположена в крипте монастыря, другая – снаружи.

В 1927 году Б. Поплавский издал поэтический сборник «Флаги», в котором одним из первых было опубликовано стихотворение «Черная Мадонна», посвященное В. Андрееву. Известно, что Б. Поплавский познакомился с ним в Берлине в начале 1920-х годов. В книге «История одного путешествия» (1974) В. Андреев вспоминал, что от Б. Поплавского он узнал «о том, что в Париже, кроме Бунина, Мережковского и Гиппиус, есть “молодые” не только в своих стремлениях, но и политически расходящиеся со “стариками”» [1, с. 304] литераторы. Приехав в Париж, он также благодаря Б. Поплавскому вступил в Союз молодых поэтов, участники которого до 1927 года собирались в кафе Ля Боллэ. После смерти Б. Поплавского В. Андреев публикует стихотворение «Прогулка с Б.Ю. Поплавским» (1947), в котором возникают воспоминания об их крепкой дружбе и процитировано несколько строк из «Черной Мадонны».

Стихотворение «Черная Мадонна» было широко известно в литературных кругах русских эмигрантов. В. Яновский в статье «Елисейские поля», опубликованной в нью-йоркском журнале «Воздушные пути» в 1967 году, писал: «В те времена “Черную Мадонну” или “Мечтали флаги” повторяли на все лады не только в Париже, но и на “монпарнасах” Праги,

Варшавы и Ревеля» [8, с. 181]. В статье И.В. Раковича «“Черная Мадонна” Бориса Поплавского: опыт прочтения» (2006) уже анализировались особенности художественной манеры поэта, применение звукописи, цветописи. Автор статьи не рассматривает поэтику заглавия и лишь кратко упоминает о посвящении.

«Главным героем» романа «Собор», по мнению В. Каспарова, является Шартрский собор, в котором находится подземная Черная Мадонна**,** признанная «самым древним обьектом паломничества» (Фулканелли). По словам В. Каспарова, она соответствует всем канонам изображения Богоматери и отличается только темным цветом. По мнению хронистов, отмечает исследователь, изначально Богоматерь из Шартрского собора была старинной статуей Исиды, созданной до рождения Иисуса Христа. Со временем статуя была разбита и заменена новой.

Образ Подземной Девы Шартра оказал значительное влияние на создание единственного женского образа – Терезы в романе Б. Поплавского. Как известно, женские образы в русской литературе сыграли значительную роль в создании образа России. Особое внимание писателей к ним свидетельствует об их связи с литературной традицией (А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев и др.), а также с влиянием ряда философских произведений (В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев), которые вышли в свет в кризисный период рубежа веков. А.В. Федорова отмечает в статье «Образ России в эмигрантской публицистике А.Н. Толстого (“Нить Ариадны”, “Падший ангел”»: «Поэзия и проза русских символистов, отражающая восприятие мира в бинарных понятиях “красота-безобразие”, “гармония-хаос”, опиралась на восходящую к Платону концепцию двоемирия, сюжетно определяющую как поиск женского идеала, который невозможно достичь. Любовь героя к Деве, Царевне, Невесте, Прекрасной Даме «является чем-то большим, чем просто любовь в обыденном смысле – это некое мистическое искательство Божества» (В.П. Руднев), Души Мира» [7]. Н.А. Бердяев в книге «Судьба России» писал, что особенностью России является ее женственность, пассивность и покорность. По мнению философа, вера русского народа «не столько религия Христа, сколько религия Богородицы, религия матери-земли, женского божества, освещающего плотский быт <…> Мать-земля для русского народа есть Россия. Россия превращается в Богородицу. Россия – страна богоносная» [2, с. 301].

Лян Кунь в статье «Идейные основания культа женственности в русской культурной традиции» (2013) справедливо указывает на то, что культ Девы Марии сформировался еще в рыцарской литературе средневековья посредством выражения любви к Прекрасной Даме. «Русские поэты, – полагал исследователь, – обнаружили, что модель средневекового рыцарского идеала вполне подходит для их святых чувств к Вечной Женственности, связывает земной мир с Царством Небесным. Эта модель, пересекая временные и пространственные рамки, удачно прививает западную культурную традицию к русской почве» [3]. Любовь Девы Марии абсолютна, т. е. каждый преступник может надеяться на помощь Богородицы, а ее

почитание является существенным отличием православия от католичества и протестантизма. Дева Мария – «Заступница перед внешним врагом, а также строгим Богом Отцом, это посредник между Богом и человеком» [3]. Как отмечает Лян Кунь, женское и материнское начала Богородицы, идея Матери-Руси имеют особое значение в формировании русского народного самосознания. Россия становится воплощением Богородицы в религиозном воображении русской нации» [3]. Такая интерпретация была характерна для Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского, С. Булгакова и др. Б. Поплавский в дневнике 1932 г. пишет о своих отношениях с Натальей Столяровой и упоминает о Богоматери-заступнице: «Это все потому, что Ты такая скрытная и не понимаешь, что, не зная, всегда выражаешь злое, ибо жизнь всегда была хуже, чем надеялся. Ты же добрее, чем мог я думать, потому что Ты живая благодать, которую послала мне Матерь Божия. Пожалев меня и видя, что “так” я уже не спасусь» [4, с. 197]. Комплекс этих настроений, на наш взгляд, отразился и в романе писателя, в котором повествователь обращает внимание на взгляд Терезы, полный «душевной чистоты, почти святости» [5, с. 80]. Ее мать втайне от отца называет девушку Верой, что, по нашему мнению, сближает главную героиню романа с женскими образами других произведений русской литературы. Тереза слышит голоса, во время прогулки; «черный камень» [5, с. 104] называет ее звездой преисподней. Она также «крестит камушки» [5, с. 104] высоко в горах. Когда Тереза с матерью была в Лозанне, отец Гильденбрандт, находясь при смерти, зовет ее, но из-за внезапно разразившейся бури девушка не может к нему прийти. Аббат обращается к Марии (вероятно, к Деве Марии):

«– Мария, сказать ли ей?

– Нет, отец Гильденбрандт, Бог сам скажет ей» [5, с. 112], после чего он умирает (в тексте этот фрагмент на французском языке, мы его цитируем в переводе Э. Менегальдо [5, с.112]). Молодой аббат Роберт Лекорню после отлучения от церкви приходит к дому, где живет Тереза с русскими эмигрантами и поет о Пречистой Деве и «Реквием» Моцарта на латыни, после чего поселяется в их доме. В своих дневниках Тереза называет Аполлона Безобразова дьяволом и мечтает о его раскаянии. Она признается себе, что после Иисуса больше всего любит дьявола: «Прижать к своему сердцу Иисуса великое счастье, но прижать к сердцу Люцифера еще прекраснее, ибо Люцифер глубже страдает и обречен огню. Не святого, а изгнанного и падшего любишь. Искупить Люцифера, вот что хотела бы я, если бы была Марией. И вот я помрачаюсь от этой надежды и от слабости своей. <…> Да, я люблю Люцифера, однако это не беспокойный демон, ищущий злого дела; так, может быть преступив и пострадав, он понял бы Иисуса, как разбойник» [5, с. 186]. Роман завершается тем, что Роберт и Аполлон Безобразов отправляются в горы, где Аполлон, защищаясь, сбрасывает в пропасть Роберта. Не дождавшись своих друзей, Тереза видит видение, в котором погибает Роберт. Отправившись их искать, они действительно находят в живых только Аполлона. Плачущую в отчаянии Терезу повествователь сравнивает с Пречистой Матерью [5, с. 214]. В конце

романа девушка уходит в кармелитский монастырь. В романе, таким образом, сочетаются и библейский сюжет о Каине и Авеле, и символистская, в частности, свойственная З. Гиппиус готовность любить и Бога, и дьявола.

Роман Ж.-К. Гюисманса «Собор», цитата из которого послужила эпиграфом к шестой главе романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов», оказал влияние на мировоззрение писателя и задает ключ к проникновению в его замысел. Выбрав источником цитации именно роман «Собор», в центре которого находится Шартрский собор и его главная реликвия – Черная Мадонна, писатель прибегает не только к интертекстуальности, но и автоинтертекстуальности, объединяя роман и собственное стихотворение «Черная Мадонна». В создании образа Терезы писатель шел путем отождествления Черной Мадонны Шартрского собора и Девы Марии, что в свою очередь, связывает роман писателя с православным сознанием с его почитанием Богородицы как заступницы.

Библиографические ссылки

1. Андреев В. История одного путешествия / В. Андреев. – М.: Советский писатель, 1974. – 457 с.
2. Бердяев Н. Судьба России (Сборник статей, 1914-1917) [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. Режим доступа: http://modernlib.ru/books/berdyaev_nikolay_aleksandrovich/sudba_rossiisbornik_s tatey_1914_1917/read/.
3. Кунь Л. Идейные основания культа женственности в русской культурной традиции [Электронный ресурс] / Л. Кунь. Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=701&Itemid=52
4. Поплавский Б. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Б. Поплавский; [сост. и коммент. А. Богословского, Э. Менегальдо] – М.: Христианское издательство, 1996. – 512 с.
5. Поплавский Б. Аполлон Безобразов / Б. Поплавский. Собрание сочинений: В 3 т. – Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы [сост., коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо]. – М.: Согласие, 2000. – 464 с.
6. Токарев Д. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе / Д. Токарев; [под ред. Е. Маркасова] – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 352 с.
7. Федорова А. В. Образ России в эмигрантской публицистике А. Н. Толстого («Нить Ариадны», «Падший ангел») / А. В. Федорова // Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и истолкования историко-культурного наследия; [под ред. Г. В. Судакова]. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – С. 601–620.
8. Яновский В. Елисейские поля / В. Яновский // Воздушные пути; [под ред. Р.Н. Гринберг]. – Нью-Йорк. – 1967. – № 5. – С. 175–200.

Надійшла до редколегії 31 жовтня 2014 р.

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

В. П. Казарин, М. А. Новикова
Симферополь

СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ…» (Опыты реального и поэтологического комментария)

У статті виявлено петербурзькі та кримські реалії, які покладені в основу поетичних образів вірша А.А. Ахматової 1912 р. Серед петербурзьких реалій – головна Морська митниця російської столиці і спеціальної митний прапор над нею, клініка доктора Д.О. Отта, яку прозвали «імператорською родильнею» (заснована в 1797 року імператрицею Марією Федорівною). Серед кримських реалій – дачні передмістя Севастополя (у тому числі маєток М.І. Тура «Відрада» і грязелікарня доктора Є.Е. Шмідта), Стрілецька й Пісочна бухти, Херсонес і Свято-Володимирівський собор. Запропоноване нове розуміння обставин, що інспірували ахматівській текст: народження сина Льва, відчуження (згодам і формальне розлучення) А.А. Ахматової та М.С. Гумільова. Доведено подвійну адресацію вірша й особливий, пророчий сенс його фіналу. Застосовано методи історійко-біографічний, реального коментування та глибинного поетологічного аналізу.

Ключові слова: *Ахматова, Гумильов, Петербург, Морська митниця, прапор, Крим, Севастополь, Херсонес, Свято-Володимирівський собор, історико-біографічний метод, методи реального коментування та глибинного поетологічного аналізу.*

В статье выявляются петербургские и крымские реалии, которые легли в основу поэтических образов стихотворения А.А. Ахматовой 1912 г. Среди петербургских реалий – главная Морская Таможня российской столицы и специальный таможенный флаг над ней, клиника профессора Д.О. Отта, носившая прозвище «императорской родильни» (основана в 1797 году императрицей Марией Федоровной). В числе крымских реалий – дачные окрестности Севастополя (в том числе имение Н.И. Тура «Отрада» и грязелечебница доктора Е.Э. Шмидта), Стрелецкая и Песочная бухты, Херсонес и Свято-Владимирский собор. Предлагается новое понимание обстоятельств, инспирировавших ахматовский текст: рождение сына Льва, отчужденность (затем и формальный развод) А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева. Доказывается двойная адресация стихотворения и особый, пророческий смысл его финала. Использованы методы историко-биографический, реального комментирования и глубинного поэтологического анализа. Текст сопровождается иллюстрациями.

Ключевые слова: *Ахматова, Гумилев, Петербург, Морская таможня, флаг, Крым, Севастополь, Херсонес, Свято-Владимирский собор, историко-биографический метод, методы реального комментирования и глубинного поэтологического анализа.*

The paper reveals Petersburg and Crimean realia underlying the poetic imagery in Anna Akhmatova's poem written in 1912. Among the Petersburg realia are the main Maritime Customs House with its special flag and Prof. D. Ott's clinic founded in 1797 by Empress Maria Feodorovna and widely referred to as the Imperial Maternity Home. Among the Crimean realia are the suburbs of Sevastopol (with N. Tour's estate Otrada and Dr. E. Schmidt's mud cure clinic), the Streletskaya and Pesochnaya Bays, Chersonese and St. Vladimir's Cathedral. New insights into the circumstances which inspired Akhmatova's text are offered such as the birth of her son Leo and her estrangement (as well as subsequent official divorce) from N. Gumilev. The double addressee of the poem is proved, as well as a special prophetic meaning of its final part.

© В. П. Казарин, М. А. Новикова, 2014

The historical and biographical methods are combined in the research with realia comments and in-depth poetological analysis. The text is interspersed with illustrations.
Key words: *Akhmatova, Gumilev, Petersburg, Maritime Customs House, flag, Crimea, Sevastopol, Chersonese, St. Vladimir's Cathedral, historical and biographical methods, realia comments, in-depth poetological analysis.*

Осенью 1912 года А.А. Ахматова написала стихотворение «Вижу выцветший флаг над таможней…». Текст его мы позволим себе напомнить читателю:

Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом желтую муть.
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косу коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца [1, т. 1, с. 117].

Стихотворение напечатано в февральском номере журнала «Гиперборей» за 1913 год. Значит, написано оно не позже 1912 года: рукописи сдавались в журналы за два месяца до выхода в свет. Авторская датировка «Осень 1913» в книге Ахматовой «Бег времени» [5, с. 71, 458] правильно указывает на сезон, когда стихотворение было создано, но никак не на год. В январе 1913-го оно уже было в типографии. Кроме того, именно к концу 1912 года (судя по рукописям и авторским свидетельствам) относится большинство других стихотворений ахматовской подборки (их общее число – пять, наше стихотворение стоит посередине – третьим), напечатанных в той же книжке журнала [5, с. 456]. Да и сама атмосфера стихотворения, наполненная уходящим летним зноем, тоже заставляет связывать его замысел с осенью 1912-го года, а не с зимой 1913-го. В окончательном варианте стихотворение не имеет названия. Но первоначально оно было опубликовано под заглавием «Возвращение», – и это не случайно. Композиционно все стихотворение построено на мысленном «возвращении» из современности в прошлое. Только учитывая эту параллель-контраст, можно проникнуть в его замысел. А начать это «проникновение» стоит с ахматовских реалий.

I.
Вижу выцветший флаг над таможней <…>.

О какой таможне пишет поэт? Откуда можно было видеть ее флаг?

Главная Морская таможня Санкт-Петербурга находилась в начале XX в. на стрелке Васильевского острова в здании, в котором с 1927 г. и доныне располагается Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Глагол в первой строке стихотворения

подразумевает длительность действия: не «увидела» или «заметила» таможенный флаг, не «посмотрела» или мимолетно «глянула» на него, а – «**вижу**». Не одномоментно, а продолжительно, не единожды, а многократно, вновь и вновь. Почему же какое-то время осенью 1912 г. Ахматова видела снова и снова именно таможню? В столице в тот период наш поэт более или менее долго без перемены места оставалась только в одном учреждении – в так называемой клинике профессора Д.О. Отта. Клиника была основана императрицей Марией Федоровной в 1797 г. Сегодня она является Институтом акушерства и гинекологии имени Д.О. Отта. В этой самой «императорской родильне», как ее называли петербуржцы, 18 сентября (1 октября по н. ст.) 1912 г. Ахматова родила своего сына Льва. Клиника профессора Д.О. Отта, «очень дорогая и очень хорошо обставленная» [13, с. 77], куда привез свою жену рожать Н.С. Гумилев, с той поры и по сей день также находится на стрелке Васильевского острова, располагаясь чуть южнее здания тогдашней таможни – сегодня Пушкинского Дома.

Трехэтажное здание Морской таможни венчается круглой башней, которая по высоте совсем немного уступает своей архитектурной основе и одиноко возвышается над всей округой. На куполе башни установлен шпиль, длина которого, в свою очередь, равна этажу основного здания. Именно шпиль на круглой башне здания нес на себе до революции флаг Российского морского таможенного ведомства, который был утвержден 1 марта 1871 г. – синее полотнище с национальным триколором в кантоне и скрещенными кадуцеями (жезлами Меркурия), обвитыми змеями. Таможенный флаг был виден далеко в округе. Роженица А.А. Ахматова-Гумилева лежала, видимо, в палате с северной стороны клиники. Именно оттуда она могла видеть в окно не только «желтую муть» осеннего неба, но и «таможенный флаг».

Все сказанное позволяет предположить, что анализируемое нами стихотворение было написано не раньше последних чисел сентября, когда поэт ложится в клинику профессора Д.О. Отта. Не раньше, но вполне может быть, что оно написано двумя-тремя неделями позже. 22 октября (4 ноября по н. ст.) 1912 г. Ахматова пишет письмо В.Я. Брюсову, в котором посылает ему «несколько стихотворений, написанных на днях», и оставляет важное для нас признание: «Я не могла сделать этого раньше, потому что у меня родился ребенок, и я ничего за всю осень не писала» [13, с. 78].

II.

<…> И над городом желтую муть.

Характерно: Ахматова пишет, что видит «желтую муть» – «**над городом**». Действительно, лежачей пациентке открывается в окне не сам город, а пространство над ним – с выцветшим флагом и желто-мутными небесами. Мало того, можно предположить, что лежала наша роженица не на первом и даже едва ли на втором этаже клиники. Иначе соседние здания и деревья (а застроена стрелка очень плотно) заслоняли бы от нее всякий вид из окна, включая небо.

Но почему небо у нее – «**мутное**»? И почему – «**желтое**»?

С «мутью» дело обстоит более или менее просто. В сентябре 1914 года, когда Санкт-Петербург будет уже переименован в Петроград, А.А. Блок напишет одно из самых известных своих стихотворений – о военном эшелоне Первой мировой войны, отправляющемся из столицы на «кровавые поля» Галиции. Первая строка стихотворения, давшая ему название, звучит так:

Петроградское небо **мутилось** дождем <…> [6, т. 3, с. 275]

Итак, версия первая – дождь. Версия вторая – туман. Конец сентября для севера это уже осень. Проверить обе версии можно было бы по столичным газетам сентября 1912-го. Метеопрогнозы и тогда уже печатались регулярно, как и теперь. Но есть еще и внутренняя оптика самого ахматовского стихотворения. Она обе эти версии отметает. Увидеть флаг над таможней сквозь дождь или туман еще возможно. Разглядеть, что этот мокрый флаг «выцветший», – нельзя.

Остается третья версия, уже упомянутая выше. Не воздух Петербурга мутен и желт, а именно небо, по которому Балтика уже нагоняет низкие клубящиеся тучи. Но откуда возник этот желтый колоратив?

От электрических фонарей. Для начала XX века яркое электрическое освещение улиц – еще диковинка и прерогатива столиц. Об этом мы найдем немало стихов и у того же А.А. Блока, и у раннего В.В. Маяковского, и у других поэтов-петербуржцев. В искусственной желтизне ночных мегаполисов порой усматривали нечто дьявольское: все подменяющее, обесценивающее, искажающее. Но у нашего поэта встречается и вполне позитивное восприятие новомодных светильников: «Чернеет дорога приморского сада, / Желты и свежи фонари» [1, т. 1, с. 175]. Если принять наше объяснение появления в стихотворении «желтой мути», получается, что Ахматова фиксирует свое круглосуточное пребывание в клинике. Днем она видит таможенный флаг, ночью – мутное и желтое от электрических фонарей низкое небо. Это свидетельствует о какой-то тревоге, переживаемой ею. Тревога, в свою очередь, оборачивается бессонницей.

III.

Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.

С медицинской точки зрения, ситуация ясна. У героини стихотворения налицо все симптомы сердечной недостаточности. Тут и внезапность приступа («вот уж…»), и перебои сердечного ритма, и острая боль в грудине при вдохе. В письме 1907 г. С.В. фон Штейну упоминается еще один симптом болезни: «С сердцем у меня совсем скверно, и только оно заболит, левая рука совсем отнимается» [13, с. 46]. Наряду с чахоткой, болезнь сердца будет мучить Ахматову всю жизнь, – от нее она в конце концов и умрет. Стихи нашего поэта (как всегда, документально точно!) фиксируют развитие этого недуга.

Но что могло спровоцировать его именно тогда – в сентябре 1912-го?

Конечно, роды – нелегкое испытание для любой женщины, а для больной туберкулезом – тем паче. Да, петербургская погода («желтая муть»)

сердцу не подмога. И все же… Складывается впечатление, что во внутренней жизни Ахматовой именно перед родами – или сразу после них – произошло нечто такое, что в буквальном смысле ударило по ее сердцу. Что мучает нашу роженицу в клинике? Что так тщательно скрывает она? Почему поэт в стихотворении ни единым словом не обмолвится, что стала матерью? Отчего упорно датирует стихотворение в последующих изданиях осенью 1913 г., фактически дезориентируя читателя? Чего он, читатель, не должен знать про ахматовский 1912 год?

Назовем это «малой тайной» стихотворения. К ней нам еще предстоит вернуться. А пока – стихи делают неожиданный скачок во времени и пространстве.

IV.
Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косу коронкой,
И взволнованным голосом петь.

В мечтах героиня во второй строфе мгновенно переносится назад: в счастливое подростковое прошлое, которое прошло там – у моря, в Севастополе. Это читателю понятно и без комментариев. Понятно ли ему иное?

Стремительный, легкий ритм. Ни единого анжамбамента, в отличие от предыдущих строк, с их физически наглядной одышкой (сердце «осторожней / замирает…»). Звучный вокализм. Простая, разговорная, непринужденная лексика. Поэт действительно «вернулась», она у себя дома – и душевно, и портретно, и (если угодно) физиологически. Наконец-то ей хорошо.

Какой ценой?

А той самой, что, вернувшись (пускай, повторим, в мечтах), героиня как бы аннулировала все, произошедшее с нею в промежутке между «приморской девчонкой» 1896–1903 гг. и женщиной, поэтом, человеком года 1912-го. Отречение фиксируется поэлементно. «Косы коронкой» противостоят знаменитой, эмблематичной прямой челке и волосам, небрежно подколотым длинными шпильками на модный японский лад. А ведь эта прическа была и будет запечатлена на полотнах прославленных художников, и не только отечественных.

То же можно сказать о костюме. Желтая шаль, которая, по одной из версий, будет привезена Ахматовой мужем из поездки по Востоку, и другие «ложноклассические шали», воспетые О.Э. Мандельштамом; агатовые и янтарные четки на шее; вызывающие строки, шокировавшие публику Серебряного века: «…Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней» [1, т. 1, с. 113], – все отброшено. Счастье, оказывается, прячется в простом – «туфли на босу ногу надеть».

Необыкновенно гибкая от природы, Ахматова завораживала гостей в их с Н.С. Гумилевым царскосельском доме «змеиными» акробатическими пируэтами: она «легко закладывала ногу за шею, касалась затылком пяток» [13, с. 67]. При всем изобилии «оргий» и «афинских ночей» в стилизованном

обиходе Серебряного века, таких виртуозных экстраваганций не позволял себе, кажется, никто. Но мечталось «жене-колдунье», как выясняется, совсем о другом – она хочет всего-то «взволнованным голосом петь».

Все амплуа, – годами наработанные, Н.С. Гумилевым властно и педантично отточенные, – оказались болезненными и ненужными.

А новорожденный сын? А муж? А творчество и творческая слава?

О диалогизме (или полилогизме) ахматовской лирики, о ее особой сюжетности написаны тома научных работ. Кажется, однако, никто из ахматоведов не сфокусировал внимания на том, что диалог – это разговор двух сторон (а не монолог в присутствии другого). И сюжет – это события, по-разному значимые для разных героев (а не для одного лишь субъекта действия, для кого все другие суть только объекты).

«Малая» тайна анализируемого нами стихотворения состоит в том, что оно в зашифрованном виде есть диалог, и адресован он Н.С. Гумилеву. Брак их, который длился уже два с половиной года, не сделал двух поэтов роднее и ближе. Напротив, отчуждение, противостояние во всем (даже в стихах) только росло. Ахматова искренне радовалась книге Н.С. Гумилева 1910 г. «Жемчуга» («3/4 лирики <…> относится ко мне»). Его же книгу 1912 г. «Чужое небо» она восприняла как «борьбу» с ней «не на живот, а на смерть» [12, с. 74]. Вернувшись весной 1912 г. из совместной поездки с мужем в Италию и с удивлением обнаружив, что она не может рассказать близкому человеку об этом путешествии, столь важном для ее внутреннего развития, «легко и плавно», Ахматова объяснит затруднение весьма характерно: «Должно быть, мы (с Н. С. Гумилевым. – *Авт.*) уже не так близки были друг другу…» [1, т. 1, с. 553].

Рождение сына только подтвердит опаску, высказанную Ахматовой в стихотворении «Он любил…» (1910) – через шесть месяцев после свадьбы. Сначала она перечисляет «три вещи», которые ее муж любил. Потом называет три вещи, которые он не любит. Первая среди них – «когда плачут дети» [1, т. 1, с. 36]. Именно эта «вещь» и случилась – она родила. Поведение Н.С. Гумилева во время беременности и родов жены, которого мы не будем касаться, нанесло ей незаживающие раны. Брак, юридически распадающийся в 1918 г., фактически умер осенью 1912-го. Об этом скажет сама Ахматова: «Скоро после рождения Левы мы молча дали друг другу полную свободу и перестали интересоваться интимной стороной жизни друг друга» [13, с. 77].

Но рана осталась, и сердцу больно. Оттого и стихотворение Ахматовой действительно адресовано ему – Н.С. Гумилеву. Он один знает, откуда она несколько дней снова и снова видела «выцветший флаг над таможней». Защищая свою драму от посторонних, Ахматова не упомянет клинику, ни слова не произнесет о родах, о сыне. Она позволит себе только, обнаруживая накопившуюся тревогу и тоску, описать небо над Петербургом как «желтую муть», а флаг над таможней назвать «выцветшим». О небе над Херсонесом, о флаге над Севастопольской таможней она так не говорила и не скажет никогда.

Н.С. Гумилев понял замысел своей жены и отреагировал на

адресованное ему послание. 9 (22 по н. ст.) апреля – через месяц-полтора после публикации стихотворения – он из Одессы, перед очередным отъездом в Африку, откровенно отвечает на него. Начнет он издалека – с общей характеристики стихотворения и определения места его автора в поэзии: «Я весь день вспоминаю твои строки о «приморской девчонке», они мало того что нравятся мне, они меня пьянят. Так просто сказано так много, и я совершенно убежден, что из всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными» [9, т. 3, с. 236].

Ответ неожиданный, а местами вызывающий сомнения. Во-первых, обнаруживается, что не только Ахматова грезит счастливой «приморской девчонкой», – Н.С. Гумилеву она тоже не просто «нравится», она его «пьянит». Он выбирает не киевскую «колдунью», не царскосельскую «нимфу», не акмеистическую королеву, а ту – простодушную, наивную, радостную «дикую девочку». Но ведь нимфу и королеву годами ваял из Ахматовой сам Н.С. Гумилев? Да. Но Пигмалион, судя по всему, не выдержал того, что Галатея его переросла.

Во-вторых, не очень-то верится в искренность рассуждения Н.С. Гумилева об Ахматовой в паре с В. И. Нарбутом. Что-что, а художественное чутье было у Н.С. Гумилева острым и точным. Он не мог не ощущать, что В.И. Нарбут с Ахматовой по дарованию не сопоставим. А потому это сопоставление не возвеличивает, а уменьшает масштабы ее личности.

А что же дела семейные?

Из того же гумилевского письма: «Милая Аня, я знаю, ты не любишь и не хочешь понять это, но мне не только радостно, а и прямо необходимо по мере того, как ты углубляешься для меня как женщина, укреплять и выдвигать в себе мужчину; я никогда бы не смог догадаться, что от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца, но ведь и ты никогда бы не смогла заняться исследованием страны Галла и понять, увидя луну, что она алмазный щит богини воинов Паллады» [9, т. 3, с. 236].

Казалось бы, зачем тут, в письме к тоскующей и еще недавно близкой женщине, все эти исследования «страны Галла» и «алмазные щиты» богини Паллады? А вот это уже ревность творческая. Удел Ахматовой – говорить «так просто – так много». Удел его, Н.С. Гумилева, – ехать в далекую Африку, исследовать народ великанов «галла» (нагорье Западной Африки в верховьях Голубого Нила, севернее Сомали), изучать эллинскую мифокультуру. (Кстати, здесь Н.С. Гумилев допустил несколько неточностей: Луна никогда не была щитом Афины, тем более алмазным, как и сама Афина не была богиней воинов.)

Все это уже явная забота о «потомках», которые, по словам «разлюбленной» жены (они сказаны в последнем – пятом! – стихотворении ахматовской подборки в февральском номере «Гиперборея»), должны «рассудить» их с Н.С. Гумилевым спор:

<…> Чтоб отчетливей и ясней

Ты был виден им, мудрый и смелый,
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы? [1, т. 1, с. 114]

Ссылаясь на свои стихи «Галла» (пока в замысле) и «Одиссей у Лаэрта», Н.С. Гумилев фактически признает правоту упреков Ахматовой, говорит о невозможности что-либо изменить с его стороны и предлагает ей то самое соглашение о полной взаимной свободе, о «молчаливом» заключении которого она писала. Поиски «счастья» и «славы» принесли ему известность, но лишили сердце героя способности любить, «безнадежно» его «одряхлив».

Своим письмом Н.С. Гумилев это только подтверждает. Он считает, что на основе «молчаливого» соглашения, которое они должны заключить, можно восстановить дружеские творческие взаимоотношения. Да, их обоих уже не связывает любовь, но продолжает связывать статус лидеров современной культуры, а также семья: «Любопытно, что я сейчас опять такой же, как тогда, когда писались Жемчуга, и они мне ближе Чужого неба. <…> Целуй от меня Львеца (забавно, я первый раз пишу его имя) и учи его говорить папа» [9, т. 3, с. 236]. И эта часть гумилевского письма тоже, на сторонний взгляд, не безупречна. Молодой отец оставляет шестимесячного сына и его кормящую мать ради «творческой поездки» в далекие края. В каких же выражениях передает он свои чувства? «Любопытно…» «Забавно…» Словно не отрывается надолго от семьи, а ведет тщательное наблюдение над самим собой.

Еще одна красноречивая деталь. Поэты не дают случайных имен – ни своим персонажам, ни своим близким. Марина Цветаева назвала сына победоносным именем Георгий. Анна Ахматова нарекла ребенка царственным именем Лев. Из «Льва» муж (тоже поэт!) делает смешное имя-кличку «Львец», будто обращается к домашней игрушке. Вряд ли это письмо свидетельствует о «счастье» гумилевско-ахматовской семьи.

Вот теперь, восстановив петербургский контекст стихотворения, можно вернуться к его контексту крымскому.

V.

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца <…>.

«Херсонесский храм» – это Свято-Владимирский собор в Херсонесе. Однако большинство комментариев в собраниях сочинений Ахматовой к стихотворению «Вижу выцветший флаг над таможней…» уклоняются от ответа на вопросы: почему у поэта купол собора назван «смуглым» и почему он обрел в ее стихах множественное число («главы») [1, т. 1, с. 744; 2, т. 1, с. 393–394]?

Опираясь на биографические заметки автора, комментаторы фактически ищут ответ только на один вопрос: где именно в Севастополе в детские годы поэт могла «глядеть» на Херсонесский собор «с крыльца». Например: «Речь идет о даче «Отрада» («Новый Херсонес») на берегу Стрелецкой бухты – «дача Тура», в трех верстах от Севастополя, где семья Горенко проводила каждое лето с 1896 по 1903 г.» [1, т. 1, с. 744–745]. Или:

«На даче Тура («Отрада») под Севастополем Аня Горенко жила с родителями каждое лето в 1896–1903 гг.» [2, т. 2, с. 429; см. также 2, т. 1, с. 394].

Двухтомник 1990 г., наряду с другими неточностями, ошибочно отождествляет время написания стихотворения со временем заключенных в нем воспоминаний. Так, мы читаем: «Написано на даче «Отрада» («Новый Херсонес») в трех верстах от Севастополя на берегу Стрелецкой бухты, где Ахматова проводила каждое лето с 7 до 14 лет» [3, т. 1, с. 376]. Получается, что стихотворение 1912 г. создано в 1903-м, то есть – четырнадцатилетней девочкой-подростком. На самом деле, конечно же, поэт возвращается к своему прошлому в мыслях, а не пребывает в нем в реальности. Напомним: в журнале «Гиперборей» стихотворение было опубликовано именно под названием «Возвращение» [1, т. 1, с. 744].

В очередной раз мы убеждаемся: без тщательного изучения реалий времени и места нельзя правильно прочесть даже автобиографические заметки писателя. Воистину, как она сама констатировала, «люди видят только то, что хотят видеть, и слышат только то, что хотят слышать» [2, т. 2, с. 243].

Вопреки цитированному выше мнению, Ахматова не жила **на даче** Н.И. Тура. Об этом она сама ясно скажет в одной из своих записей конца 1950-х – начала 1960-х годов: «**В окрестностях этой дачи** («Отрада», Стрелецкая бухта, Херсонес <…>) я получила прозвище «дикая девочка» <…> (выделено нами. – Авт.)» [1, т. 5, с. 215]. Правильно будет сказать, что Ахматова с родителями жила **на дачах Тура**.

Хорошо известное севастопольцам имение Н.И. Тура до 1905 г. носило название «Отрада» [12, с. 905]. Хозяин имения был человеком предприимчивым. На части своих земель он построил для отдыхающих дачный поселок. По имени владельца поселок получил название Туровская слобода или Туровка. Сегодня Туровки на официальной карте города уже не найти. В 1923 г. первоначально, в 1935-м окончательно слободка была переименована в честь матроса Г.Н. Вакуленчука, организатора восстания на броненосце «Потемкин» [12, с. 147, 905]. Весьма показательно, что в устной традиции Туровка продолжает жить в Севастополе до сих пор, а слободка Вакуленчука в массовом сознании так и не закрепилась. Вот на этой самой Туровке и снимала домик почти каждое лето на протяжении восьми лет семья Горенко. «На современной карте Севастополя нынешний проспект Гагарина, – пишет севастопольский краевед В.Н. Горелов, – примерно соответствует Туровскому шоссе, центральной улице этого поселка. Установить местоположение домика, в котором останавливались Аня и Инна Эразмовна Горенко, сейчас вряд ли возможно…» [8, с. 2]. Ясно одно: домик располагался на возвышенной части Туровской слободы. Оттуда были хорошо видны и Херсонес, и Стрелецкая бухта. Это и получило отражение в стихотворении Ахматовой и в ее воспоминаниях.

После 1905 г. имение «Отрада» было перестроено в духе времени. Появились новейшей архитектуры ресторан, общественный сад, беседки, скамейки, открытые площадки. Изменив свой облик, имение изменило и

название: было переименовано в «Новый Херсонес». В этой части города Ахматова появилась опять только в 1907 г. Поселилась она по соседству, на новом дачном месте – в грязелечебнице Е.Э. Шмидта, которая расположилась на берегу Песочной бухты. Ее владельцем был врач, надворный советник Евгений Эдуардович Шмидт, проживавший в собственном доме на той же Екатерининской улице, где жил и дед Ахматовой [7; 8, с. 2;13, с. 47]. Места своего детства, изменившие и облик, и название, Ахматова, несомненно, видела. Об этом свидетельствуют ее воспоминания: «Нет и дачи Тура («Отрада» **или «Новый Херсонес»**) – три версты от Севастополя, где с семи до тринадцати лет (правильно – до четырнадцати. – *Авт.*) я жила каждое лето и заслужила прозвище «дикой девочки» <…> (выделено нами. – *Авт.*)» [1, т. 5, с. 693]. Кстати, внесенная нами возрастная поправка показательна. Ряд ошибок у комментаторов рожден ошибками в воспоминаниях самого поэта. Например, вслед за Ахматовой все в примечаниях пишут, что она проводила на даче Тура «каждое лето». Писать следует иначе – «**почти** каждое лето», поскольку ни в 1898-м, ни в 1900-м г. семья Горенко летом там не отдыхала [13, с. 32, 34].

После этих необходимых разъяснений вернемся к Херсонесскому храму.

Свято-Владимирский собор в Херсонесе построен в 1861–1891 гг. Только двухтомник 2005 г. справедливо указывает, что соборный купол был «незолоченым» [4, т. 2, с. 433]. Действительно, золоченым у собора был изначально один лишь крест. Купол покрыли золотом уже во время восстановительных работ 1998–2004 годов. В остальном и этот комментарий, к сожалению, не лишен неточностей. Строился Свято-Владимирский собор не в 1862–1892 гг. У собора один купол, а не несколько. Из Стрелецкой бухты этот купол не виден. Виден он (как мы уже отмечали) с возвышенностей, окаймляющих бухту. Там как раз и располагалась дача, снимаемая семьей Горенко.

Нерешенным остается вопрос: так каким же был в конце XIX – начале XX вв. купол Херсонесского храма?

Строился Свято-Владимирский собор к 900-летию Крещения в Херсонесе Св. Равноапостольного Великого князя Владимира. Именно поэтому автор проекта академик Д. И. Гримм предложил возвести крестово-купольный храм в византийском стиле. Помимо прочего, это предполагало (в соответствии с греческой православной традицией) отказ от золочения купола. (Ср. три Святые Софии – соборы Константинопольский, Киевский и в Великом Новгороде). Но купол собора и его двухъярусные кровли были покрыты почему-то не медью (что было уже традицией), а цинковой черепицей [12, с. 165]. Цинк – металл достаточно легкий. Оттого первоначальное покрытие в декабре 1879 г. сорвал ураган. После этого были произведены ремонтные работы, результатом которых стала замена части цинковой кровли (а именно – карнизов) на свинец [10, с. 97–98]. С одной стороны, это утяжелило крышу, предохранив ее от сильных ветров, с другой, – сохранило цвет основного покрытия, поскольку свинец в окисленном

состоянии визуально почти не отличается от цинка. Цветовая гамма цинка – голубовато-серая, со временем имеющая тенденцию к потемнению. В результате, цинково-свинцовые купол и двускатные двухъярусные крыши собора на дореволюционных фотографиях «имеют тяжелый сумрачный цвет» [8, с. 2]. Все это и дало Ахматовой основание говорить о «смуглых главах» Херсонесского храма. Но почему же она пишет о единственном куполе собора во множественном числе?

Во-первых, у комментируемого стиха был начальный вариант. В.М. Жирмунский, издавая Ахматову в «Библиотеке поэта», приводит эту раннюю редакцию интересующей нас строки: «Херсонесских церквей у крыльца» [5, с. 387]. Несомненно, имелись в виду руины многочисленных византийских базилик V–IX вв. на территории Херсонеса, а также православные храмы новейшего времени – Свято-Владимирский собор, храм Семи Херсонесских священномучеников, домовая церковь Настоятельского корпуса.

С молодых лет Ахматова относилась к Херсонесу по-особому. Для нее он – «главное место в мире» [6, с. 32]. «Самое сильное впечатление» подростковых лет – «древний Херсонес, около которого мы жили» [1, т. 5, с. 236]. «Непосредственно отсюда», по самооценке поэта, к ней пришла «античность – эллинизм» [1, т. 5, с. 215].

Вместе с тем для нашего поэта, в чем мы не раз убеждались, характерна точность деталей. «Главы» Херсонесских церквей лишены позолоты и на вид они действительно «смуглые». Но располагались они совсем не «у крыльца» ахматовской дачи, хотя и были хорошо видны оттуда. Расстояние до них составляло около двух километров. Это, видимо, побуждает Ахматову отказаться от ранней редакции строки, заменив ее на нынешнюю: «Херсонесского храма с крыльца». Однако при этом в предыдущей строке она оставляет во множественном числе «смуглые главы», тогда как у Херсонесского храма купол только один. Почему?

Визуально (и это во-вторых) образ поэта совершенно точен. Свято-Владимирский собор спроектировали таким образом, что издалека он выглядит как многоглавый храм. Многочисленные части его покрытия (от купола до фрагментов крыши), разной формы (круглые, угловые, квадратные), но при этом в тот период одного цвета, и впрямь смотрятся как отдельные «главы». Разрастаясь вширь, они ниспадают тремя ярусами – от вершины к основанию.

Особо отметим, что эпитет «смуглые» в определении «глав» храма нуждается в отдельном и более подробном комментировании. Конечно, в этом словоупотреблении есть дань колориту, что мы уже отметили, рассказав о цинковой кровле собора. Колористическая функция этого эпитета несомненна и в известных стихах о Пушкине 1911 года, из ахматовского цикла «В Царском Селе»:

Смуглый отрок бродил по аллеям <…> [1, т. 1, с. 77].

Однако в 1913, 1914 и 1915 гг., уже вне всякой колористической привязки, Ахматова наделит «пушкинским» колоративом свою Музу: «А

смуглая сидела на траве» («В то время я гостила на земле…» [1, т. 1, с. 147]), «Допишет Музы **смуглая** рука» («Уединение» [1, т. 1, с. 183]), «И были **смуглые** ноги / Обрызганы крупной росой» («Муза ушла по дороге…» [1, т. 1, с. 247]).

В 1916 г. этот эпитет снова появится в стихотворении Ахматовой о Бахчисарае. Внешне он вроде бы опять исполняет колористическую функцию – передает особый оттенок лица крымскотатарских женщин, персонифицированных в образе «смуглой» Осени:

<…> Осень **смуглая** в подоле
Красных листьев принесла <…> [1, т. 1, с. 275].

Но в стихотворении «Клеопатра» 1940 г. уже неясно: «**смуглая** грудь», на которую героиня «равнодушной рукой» кладет «**черную** змейку», – только ли колористическая деталь или это также траурный символ «прощальной жалости» к египетской царице [1, т. 1, с. 464]?

Чем больше накапливается примеров, тем становится ясней: значение эпитета «смуглый» колоритом не ограничивается. Об этом свидетельствует и стихотворение А. А. Блока «Седое утро» – кстати, того же 1913 года, что и стихи Ахматовой о Музе:

Прощай, возьми еще колечко,
Оденешь рученьку свою
И **смуглое** свое сердечко
В серебряную чешую… [6, т. 3, с. 207].

Верно: речь у Ахматовой в 1916 г. идет о татарке, а у А.А. Блока в 1913 г. – о цыганке. Однако одним только оттенком их кожи эпитет «смуглый» тут уже не объяснишь. Почему у Анны Андреевны «смуглая» не просто женщина, а – Муза или Осень? И осень не какого-нибудь, а именно 1916 года? Отчего у А.А. Блока цыганка, прощаясь с лирическим героем после ночи, полной ее страстных песен и его страстных объяснений, «хладно жмет» к его губам «свои серебряные кольца»? Не перекликается ли этот мотив «страстного холода» и безнадежного прощания со строками, адресованными «утешному» другу в бахчисарайском стихотворении Ахматовой?

Есть, быть может, еще одна – сугубо личная, интимно-психологическая – причина столь сильной привязанности Анны Андреевны к эпитету «смуглый». С самого рождения Ахматова отличалась необыкновенно белой кожей. Помимо свидетельств современников, это подтверждается ее собственным признанием: в Херсонесе она «загорала до того, что сходила кожа» [1, т. 5, с. 215]. Именно у того типа людей, к которому она принадлежала, упорное пребывание на солнце все равно приводит не к загару, а к шелушению кожи.

По личному опыту Анна Андреевна знала, что такая белизна – характерный признак людей, больных туберкулезом. Летом 1896 г. умирает от этой болезни ее четырехлетняя сестра Ирина (Рика), летом 1906-го с тем же диагнозом в возрасте 21 года уходит старшая сестра Инна, осенью 1922-го – 28-ми лет отроду – скончалась в Севастополе сестра Ия. В 1907 году в

грязелечебницу доктора Е.Э. Шмидта привозят лечиться от первых признаков туберкулеза уже саму Анну Горенко [13, с. 48].

В стихотворении «Как невеста, получаю…», написанном в октябре 1915 года в туберкулезном санатории близ Хельсинки, читаем:

Я гощу у смерти **белой**,
По дороге в тьму [1, т. 1, с. 245].

«Белая» смерть, разумеется, образ многозначный. Идет ли речь о финских снегах? Для октября на юге страны вроде бы рановато. Или о белых халатах врачей? Или о саване? Возможно. Однако не исключена еще одна интерпретация. Речь может идти и о нездоровой белизне кожи у больных туберкулезом. Во всяком случае, эпитет «белый» у Ахматовой будет всегда сопровождать несчастье и беду [см. 1, т. 1, с 267, 373]. Даже рай, если он «белый», – это не бессмертие, а смерть [1, т. 1, с. 177]. Не потому ли с такой готовностью подчеркивает Ахматова «смуглое» в дорогих ей людях и предметах? Смуглый – лицеистский Пушкин. (Сам-то он всю жизнь считал идеалом красоты именно белую кожу.) Смуглая – Осень в облике крымскотатарской женщины. Смуглая – ахматовская Муза. Смуглая – грудь царицы Клеопатры. Смуглые – главы Херсонесского храма. И повсюду этот «смуглый» цвет у Анны Андреевны – знак желанного, мечтаемого, идеального, но недостижимого. Поэтому в детстве она дни напролет проводит на море, безуспешно стараясь обрести под южным солнцем столь заветный, но упорно ускользающий загар.

Итак, стихи Ахматовой накрепко спаяны между собой не простыми повторами отдельных «излюбленных» слов. Связывает их глубинная поэтика. Именно благодаря ей слова-образы переливаются в строки, строки – в целые тексты, тексты – в циклы, циклы разного времени – в единые вопросы бытия, обращенные к их, этих стихов и циклов, героям. А вот как отвечала Ахматова на эти вопросы, – предстоит внимательно изучать снова и снова.

VI.

<…> И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Эти две последние строки на основе всего накопленного материала помогут нам понять не только «малую», но и ту «большую» тайну, которую скрывает в себе стихотворение и о которой в 1912 г.у пока не знает и сам поэт.

Начнём, как обычно, с реалий. Будем при этом помнить, что у Анны Андреевны реалии имеют обыкновение стремительно перетекать в поэтические образы и символы.

Трижды Ахматова вспомнит своё «главное место в мире» – Херсонес, античный город-полис, в 2013 г. внесённый в список памятников Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО [1, т. 5, с. 215, с. 236, с. 693]. Воля автора (а тем паче, поэта) вспоминать так, как ей в 1960-е годы – через полвека с лишним после детства и отрочества, связанных с Херсонесом, – вспоминалось. Долг исследователей – проверять высказывания не только

коллег, но и исследуемых авторов. Что же показывает такая проверка?

«Главное место в мире» отразилось в стихах нашего поэта более чем скромно. Спешим оговориться: в виду имеется не весь комплекс севастопольских окраин в районе между бухтой Стрелецкой и бухтой Песчаной, а именно античный Херсонес. В поэме «У самого моря» будут и белые, крутые, известняковые херсонесские берега, и плоский камень, на котором отдыхала «дикая девочка», девочка-русалка Аня Горенко, и золотые херсонесские пляжи, и мысы, и многое иное. Потом эти реалии, уже в другом, зрелом и горьком контексте, воскреснут в поэме «Путём всея земли».

Всё так. Но реалии эти – не детали собственно античного Херсонеса. А ведь к 1890-м гг. раскопки древнего эллинского города, начавшего свое существование в VI веке до н. э. и ставшего «малыми Афинами» Северного Причерноморья, – уже открыли многое и поражали многих [11]. Причем поражал этот город, вышедший из-под земли, не только профессионалов: археологов, историков, филологов-эллинистов. Посмотреть на него приезжали любители старины, путешественники, люди культуры. К таковым, несомненно, принадлежала и семья Горенко, несмотря на нефилологическую профессию отца.

Да, родилась Аня Горенко в Одессе на Большом Фонтане (тоже, кстати, прелюбопытнейшем одесском пригороде). Но именно в Херсонесе родные поведут дочь при полном параде дарить музею найденный ею кусок мрамора с греческой надписью [13, с. 32].

Да, в силу сложных семейных обстоятельств мать Анны Андреевны с дочерьми и сыном вынуждена была переехать в Евпаторию. Однако и Евпатория ахматовского отрочества была на редкость колоритным, исторически богатым, многоверческим и многонациональным городом. И гимназистка Аня Горенко, конечно, не старшеклассники Бориса Балтера – евпаторийские «мальчики», которых запомнил в пору «оттепели» весь читающий Советский Союз. Автор повести знал, они – как бы и не знали ничего ни про Джума-Джами (соборную мечеть выдающегося турецкого архитектора Синана), ни про уникальный монастырь дервишей, ни про духовный центр караимов – не менее уникальные евпаторийские кенассы.

Положим, воспоминания Б.И. Балтера могла ограничивать цензура. Но какая цензура мешала Ахматовой, упоминая Херсонес, вспомнить Уваровскую базилику? Античную купальню с её изысканной мозаикой? Высеченную на мраморе гражданскую присягу херсонеситов? И т. д., и т. п.

Вероятнее другое. Личный «херсонесский миф» (сперва «дикой девочки», потом «последней херсонидки») значил для поэтического мышления Ахматовой больше, чем реалии исторического Херсонеса. Заметим: реалии исторического Бахчисарая (как древнего, так и 1916 года) тоже заслонены в её стихотворении «Вновь подарен мне дремотой…» личным «бахчисарайским мифом». Мифом о «золотом» – но вневременном! – Бахчисарае, месте действия их с Н.В. Недоброво последнего лирического сюжета [см. об этом специальный цикл наших публикаций].

Реалии, мы видим, действительно перетекают в творческом сознании поэта в символы, а из символов ткутся личные мифы.

Анне Андреевне осенью 1912-го (время написания стихотворения) уже исполнилось 23 года. Для самой популярной женщины-поэта Серебряного века это возраст немалый. Но вдумаемся: а «знает» ли она не только в 1903-м, а и даже в 1912 году, как «от счастья и славы безнадёжно дряхлеют сердца»?

И о «счастье», и о «славе» Ахматова будет думать, – и очень пристрастно думать, – еще долго, по сути, до конца своих дней (см. пророческую строку 1912 г. «Умирая, томлюсь о бессмертьи…», открывающую второе из пяти стихотворений ахматовского цикла в «Гиперборее»). Об этом же свидетельствует и её обида на современников, русских эмигрантов, словно бы заперших её в 1910-х – начале 1920-х гг. и забывших о ней последующей: пишущей, страдающей, но и мужающей. В том же ряду стоит и внимание Ахматовой к её зарубежным исследователям, к их публикациям 1960-х, и оживленная реакция на литературную премию «Этна-Таормина», и разговоры с друзьями о возможной «Нобелевке» и др. Понять Анну Андреевну можно. Испить к двадцати с небольшим годам полную чашу той самой славы, а потом на тридцать с лишним лет погрузиться в изоляцию, известность в узком – очень узком – кругу, – испытание и впрямь не из легких. Для нашей темы, однако, важно иное. «Красавица тринадцатого года», Ахматова свою тогдашнюю славу с сердечным одряхлением не связывала.

То же можно сказать и о «счастье». Ахматова 1912 года – автор первой книги стихов «Вечер», к которой «критика отнеслась благосклонно» [2, т. 2. с. 237]. Она уже два с половиной года замужем за знаменитым Н.С. Гумилевым. У них родился сын Лев. Каждый год Ахматова наезжает в Европу. Там ее окружают незаурядные люди и большие культурные события (например, «первые триумфы русского балета» в Париже [там же]). Она вся в водовороте страстей, ухаживаний, романов.

Снова оговоримся: речь идет не о пошлой «фам фаталь» – модном женском типаже Серебряного века, так остро спародированном А.Н. Толстым в «Сестрах». Граф Толстой, вернувшись из эмиграции в СССР, поторопился разделаться со знаковыми фигурами этого века, его самого в знаковую фигуру не выбравшего. Так, толстовский поэт Бессонов – доказанная пародия на А.А. Блока. В таком случае почему не предположить, что бессоновская курортная (крымская!) пассия, актриса (т. е. женщина артистичная), худая, со змеиной пластикой, – не есть скрытая пародия на Ахматову? Как-никак, в глазах широкой публики оба поэта были символом и легендой Серебряного века: Он – как его идеальный мужчина, Она – как его идеальная женщина. Так что для массового мифосознания «роман» между ними подразумевался сам собой. Но занимают нас сейчас не эти мифы и не эти пародии, а факт: поэзия и личная биография Ахматовой, бесконечно от них далекая, все же их питала.

Итак, сама Ахматова 1912 года не ощущает себя ни дряхлеющей

сердцем, ни равнодушной к счастью и славе. Откуда же появились в финале стихотворения эти строки? Кто их произносит?

Прежде ответа (в свою очередь, требующего дальнейшей проверки) обратим внимание на ахматовский глагол в строках предыдущих: «Всё **глядеть** бы на смуглые главы / Херсонесского храма…». «Глядеть» означает совсем не то же, что «поглядеть». Попробуем заменить этот глагол: «Поглядеть бы на смуглые главы…». Тогда смысл финального четверостишия примерно таков: приехать еще раз в памятные места отрочества, повидать их – и в блаженном неведении не догадываться о том, чего героиня-подросток еще не могла знать: цену своей будущей взрослой славы и счастья.

Но ведь именно это она как раз уже знает!

Важный оттенок значения у глагола «глядеть» (как и в случае с глаголом «вижу») – его длительность. «Глядеть» долго может, конечно, означать и «любоваться», – но только не в ахматовском поэтическом мире. В нем множество пейзажей, они есть почти в каждой её лирической миниатюре. Нет – созерцательного, внедиалогичного любования: ни природой естественной, ни пейзажами урбанистическими

Если героиня глядит на «смуглые главы» Херсонесского храма, то ведь и главы эти тоже на нее глядят? Если она ведет с ними свой мысленный диалог (вся предшествующая часть стихотворения и представляет собою такой диалог), то ведь и «смуглые главы» ведут его с героиней? Тогда позволительно предположить, что заключительные полторы строки есть также **их** ответ ей – ответ и пророчество, ответ и предупреждение на годы и десятилетия вперед. Она может этого не знать – это знают они. Сказанное ей она услышит, уже подготовленная к пониманию «малой» тайной. А в результате и к «большой» тайне тяжкого жизненного испытания полузабвением и невниманием она будет готова.

Одесское письмо Н.С. Гумилева свидетельствует, что финальное двустрочие стихотворения о «счастье и славе» имеет двойную адресацию. Херсонесским храмом оно адресовано Ахматовой, но ею самой оно переадресовано Н.С. Гумилеву, что он и подтверждает своим ответом.

Подобная гипотеза бросает новый свет и на те наблюдения, которые делались нами раньше. Оказывается, недаром «смуглые» у Ахматовой и купола херсонесского храма, и бахчисарайская осень, принесшая красные листья в подоле, и муза, пришедшая к поэту по горной дороге (т. е. с некоей высоты). Все они – действующие лица (а не «фон»); все имеют свою, более высокую точку обзора, свой голос в диалоге с поэтом.

Скажем, осень не просто усыпает листьями ступени, «где прощались» героиня с героем. Этот жест – тоже реплика, притом реплика со многими значениями. Цветами усыпают дорогу жениху и невесте при венчании. Сухие осенние листья – своеобразный антипод венчального обряда. Усыпают цветами и погребальное шествие. Но яркий, «страстный» красный цвет опровергает и это истолкование как единственно возможное, не отменяя терпкого погребального привкуса, вносимого им в ситуацию прощания.

«Принести в подоле» – народный фразеологизм; он значит «родить ребенка на стороне, вне законного брака». Однако бахчисарайская осень приносит героям не живого ребенка, плод любви, а мёртвые листья, плод встречи «на стороне». (Напомним: Ахматова к моменту этой встречи разошлась, но не «развенчалась» с находящимся на войне Н.С. Гумилевым, а Н.В. Недоброво ждет в Алуште красавица-жена, самоотверженно ухаживающая за больным мужем.)

Тот же вывод применим и к «смуглой» Музе. Её смуглоту также можно трактовать как цвет-реалию (крымскую? итальянскую?). Вместе с тем, смуглая Муза, которая будет опять и опять приходить к нашему поэту, окажется не той, что «диктовала» Данте страницы «Чистилища» или страницы «Рая». Диктовала она, согласно Ахматовой, страницы «Ада» [1, т. 1, т. 403].

От этого двустрочия тоже разойдутся отражения далеко вперед – до «Реквиема», с его политическими застенками, и «Поэмы без героя», с ее дьявольским карнавалом. И об этом будущем еще не догадывается крымская Ахматова. Но о нем уже ведают ее «смуглая» собеседница и «смуглые главы» Херсонесского храма…

Заключение к теме «Ахматова и Крым» дописать (как мы убедились) пока невозможно: работы здесь хватит надолго. Можно, на наш взгляд, уже сегодня констатировать: в судьбе Ахматовой Крым сыграл роль, подобную его роли в судьбе Пушкина. Многоголосый, поликультурный, насквозь «диалогичный» и метафизичный, – Крым как бы зарядил этими свойствами всех великих художников, попавших в его силовое поле.

Приложение

Предлагаемый вариант комментария к «херсонесскому» фрагменту стихотворения А. А. Ахматовой:

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца <…>.

Речь идет о дачном поселке, построенном владельцем имения «Отрада» Н.И. Туром недалеко от Стрелецкой бухты. В этом поселке семья Горенко снимала домик почти каждое лето с 1896 по 1903 г. Как известно, сама А.А. Ахматова называла Херсонес «главным» для нее «местом в мире». Установить, где точно располагался дачный домик, и выяснить, не меняла ли семья свой летний адрес на протяжении восьми лет, пока не представляется возможным. Твердо можно сказать лишь, что дача стояла на возвышенном месте, поэтому «с крыльца» ее был хорошо виден Херсонес и, в частности, Свято-Владимирский собор. Купол храма и его двухъярусные крыши имели темное цинково-свинцовое покрытие и визуально создавали эффект многоглавого собора. Это и породило поэтический образ «смуглых глав Херсонесского храма».

Библиографические ссылки

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 т. – Москва: Эллис Лак, 1998–2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Москва: Художественная литература, 1986.
3. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Москва: Правда, 1990.
4. Ахматова А. А. Победа над судьбой. В 2 т. – Москва: Русский путь, 2005.
5. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы / Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. – Издание 2-е. – Л.: Советский писатель, 1977. – (Библиотека поэта. Большая серия).

6. Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. – Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1960-1963.
7. Витухновская Н. И., Зубарев А. А. Морские врачи и Севастопольская морская офицерская библиотека // Сайт «Графская пристань» (grafskaya. com).
8. Горелов В. Н. Херсонес Анны Ахматовой // Литературная газета + Курьер культуры: Крым-Севастополь: Региональное обозрение. – 2008. – 26 сентября-10 октября. – №18(23). – С. 2.
9. Гумилев Н. С. Сочинения. В 3 т. – Москва: Художественная литература, 1991.
10. Золотарев М. И., Хапаев В. В. Херсонесские святыни. – Севастополь: Фуджи-Крым, 2002.
11. Реальный словарь классических древностей по Любкеру / Под редакцией Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского и др. – СПб.: Издание Общества классической филологии и педагогики, 1885. – 1552 с. – С. 280.
12. Севастополь: Энциклопедический справочник. Издание 2-е, дополненное и исправленное. – Севастополь: «Салта» ЛТД, 2008.
13. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. – Издание 2-е, исправленное и дополненное. – Москва: Индрик, 2008.
Надійшла до редколегії 25 вересня 2014 р.

УДК 821.111 «17»

Н. В. Калиберда
Днепропетровск

СЕМАНТИКА КОСТЮМА И СЮЖЕТ В РОМАНЕ С. РИЧАРДСОНА «ПАМЕЛА, ИЛИ ВОЗНАГРАЖДЁННАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ»

У статті проаналізовано поетологічну функцію костюмної деталі у романі С. Річардсона «Памела, або Винагороджена доброчинність». «Мова одягу» важлива для письменника, допомагає виразно відтворити світ повсякденності, в якому мешкають центральні герої. Тема сукні, що різноманітно представлена у творі, також обіграється і в сюжеті. Це і річ, і знак певних стосунків між дійовими особами драми, що розгортається у маєтку багатого сквайра, а також спосіб впливу на більш залежного за соціальним статусом персонажа через ситуацію дарування, спокуси, а потім після гідно пройденого випробування – великодушної винагороди.

Ключові слова: *портретно-костюмна деталь, «мова одягу», мотив сукні, характер, сюжет.*

В статье анализируется поэтологическая функция костюмной детали в романе С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель». «Язык одежды» важен для писателя, помогает отчетливо воссоздать мир повседневности, в котором обитают центральные герои. Тема платья, разнообразно представленная в произведении, также обыгрывается и в сюжете. Это и вещь, и знак определенных отношений между действующими лицами драмы, разыгравшейся в поместье богатого сквайра, а также способ воздействия на более зависимого по социальному статусу персонажа через ситуацию дарения, искушения, а затем после достойно пройденного испытания – великодушного вознаграждения.

Ключевые слова: *портретно-костюмная деталь, «язык одежды», мотив платья, характер, сюжет.*

In the present article the poetological function of a suit detail in S.Richardson's novel "Pamela, or Virtue Rewarded" is analyzed. The «language of clothes» is important for the

© Н. В. Калиберда, 2014

writer, it helps distinctly to recreate the world of daily routine, in which the central heroes dwell. A reference to the clothes of a character is not only the attempt of depictive description of reality, the studying of the manners of people, belonging to different social strata, but also the intention to deepen the portrait characteristics of a literary image. The theme of clothes, variously presented in the work, is also mirrored in the plot. It is both a thing and a sign of certain relations between the characters of the drama, performed in the manor of a rich squire, and it is also a means of influence on a more dependent on social status character through the situation of favoring, temptation, and then after the worthy passed trial –a generous reward.
Keywords: *a portrait-suit detail, «the language of clothes», a motif of clothes, a character, a plot.*

Героиня знаменитого романа С. Ричардсона (1740), шестнадцатилетняя Памела Эндрюс (Pamela Andrews) изначально поставлена в двойственные обстоятельства, и только ее молодость, чистота и детское простодушие смягчают драматизм восприятия тех событий, которые ей придется пережить. Памела сразу же обозначит в первом письме трудность существования в доме сиятельных господ, куда ее забросил случай, нужда, долги родителей, и откроет читателю нестабильность своего положения, и душевного, и социального, которое, с одной стороны, приносит большую тревогу, а с другой – дает надежду на улучшение: "…great trouble and some comfort…" пока определяют ее состояние, и непроясненность, зависимость, униженность, те черты, которые сопровождают девушку в ее оценке того, что случается с нею на неблагоприятном отрезке жизни, в котором ей суждено выстоять и найти верные решения ситуаций, встающих перед нею. Будучи двенадцатилетним подростком, она взята в услужение в богатую семью, и, став воспитанницей и почти «дочерью» хозяйки, Памела, к несчастью, лишается своего покровителя. Ее добрая госпожа, обучившая девушку письму, умению вести хозяйство, исполнять обязанности экономки, позаботилась о том, чтобы Памела не только освоила ремесло белошвейки, но и многие другие премудрости, которые были необходимы для девушки, получившей хорошее воспитание ("…my lady's goodness had put me to write and cast accounts, and made me a little expert at my needle, and otherwise qualified above my degree…") [17, p. 43]. Внезапная болезнь приводит к катастрофе, благородная женщина покидает этот мир, осиротеет не только дом, близкие, но и вся челядь, искренне любившая и почитавшая свою защитницу ("…lady … left us all much grieved for the loss of her; for she was a dear good lady, and kind to all us her servants…") [17, p. 43]. В права наследования вступает ее сын, молодой сквайр, и поначалу его поведение безупречно, он – истинный джентльмен, щедрый, казалось бы, достойный наследник своей матери.

Памела пока еще не догадывается, какие испытания сулит ей судьба, хотя она и встревожена, но вскоре затеплится хрупкая надежда на возможность существовать в будущем достойно и пройти свой жизненный путь, помня о христианских ценностях и добродетелях, которые ей привили родители ("…my dear father and mother, be assured, that, by God's grace, I never will do any thing that shall bring your grey hairs with sorrow to the grave…") [17, p. 47].

Характер героини, ее мир открываются читателю постепенно. Автор выстраивает образ юной служанки, пространство, в котором она существует, ненавязчиво. И заинтересованный читатель, погрузившись в переписку Памелы и любящих ее родителей, восстановит для себя предысторию героини, узнает об их бедственном положении, достойном, образованном отце, Джоне Эндрюсе, и у него возникнет представление о ее внешнем облике, о том, как время и любовь ее благородной хозяйки изменили Памелу, превратив в истинную красавицу с достойными манерами, это даже заставляет отца усомниться в том, что Бог ему подарил такую дочь: "…six months since, when I saw you last, I should have thought so myself, if you was not our child" [17, p. 45]. Памелу переполняют чувства благодарности, память о хозяйке и признательность новому великодушному господину, но в то же время с горечью она заметит, что «Провидение не оставило ей выбора, оно не позволяет ей желать многого» ("But Providence will not let me want") [17, p. 44]. Она растрогана особыми чувствами к ней ее дорогой покровительницы, смущена вниманием и расположением, которые оказывает ей молодой джентльмен, и одновременно вынуждена постоянно думать о земных проблемах, деньгах, жаловании, которое позволит ей сохранить независимость и помочь родителям. По замечанию М. Дуди, Памела Эндрюс – одна из первых героинь-тружениц в английской литературе ("…the first important heroine in English fiction who works for a living") [6, p. 13]. Она наивна, простодушна, но, как ей представляется, весьма предусмотрительна. Памела сообщит отцу и матери о предосторожностях, которые ей позволят передать им посылку через сопровождающего в разъездах сквайра господского лакея Джона ("…I send them by John, our footman, who goes your way: but he does not know what he carries…") [17, p. 44].

Казалось бы, вступление в права нового хозяина Бэдфордшира не сулит его обитателям трудностей, отношения со слугами он устанавливает добрые и справедливые ("…For my master said, I will take care of you all…"; "… God bless him! … for he has given mourning and a year's wages to all … servants…") [17, p. 43]. Памела находится на особом положении, и сквайр Б. выделяет ее среди челяди ("…he gave me with his own hand four golden guineas, and some silver … and said, if I was a good girl, and faithful and diligent, he would be a friend to me, for his mother's sake…") [17, p. 43], но не настолько, так как заслуживающая уважения экономка, миссис Джервис, дама благородного происхождения, пережившая утраты и потери и вынужденная содержать себя, также глубоко почитаема в Бэдфордшире ("…knowing her to be a gentlewoman born, though she has had misfortunes…") [17, p. 49]. Поначалу сквайр щедр со всеми в своем поместье, он не только выплатит годовое жалование, облачит в траурные платья близких, дорогих сердцу его матери слуг, но и великодушно с особой широтой одарит миссис Джервис и Памелу. Они получат многое из одежды госпожи, а Памела еще вдобавок богатое платье, полдюжины рубашек, шесть тонких платков, три батистовых и четыре повседневных голландских передника ("…a suit of my late lady's clothes, and half a dozen of her shifts, and six fine handkerchiefs, and three of her

cambric aprons, and four holland ones…”) [17, p. 49]. Теперь девушка будет уже уверена, что слухи о необузданности сквайра неправдивы (“…he was once thought to be wildish; but he is now the best of gentlemen, I think!”) [17, p. 45], а он, скорее, лучший джентльмен, истинный ангел (“…he looked like an angel…”) [17, p. 50]. Сквайр на этом не остановится, удивит Памелу и предложит ей в память о матери принять ее изысканные наряды. Однажды он позовет ее наверх, в комнату матери и опустошит содержимое шкафов, передаст Памеле прелестные вещи ее госпожи: два головных убора из тонкого кружева, три пары шелковых туфель с серебряными пряжками и несколько разноцветных лент, приведет ее в смущение тем, что даже позаботится об изящных и красивых чулках для девушки (“…two suits of fine Flanders laced headclothes, three pair of fine silk shoes, two hardly the worse, and just fit for me,… and the other with wrought silver buckles in them; and several ribands and top-knots of all colours; four pair of white fine cotton stockings, and three pair of fine silk ones; and two pair of rich stays…”) [17, p. 50–51].

Тревога Памелы, к сожалению, станет явью переживаний (“…I was quite astonished, and unable to speak… I was inwardly ashamed…”) [17, p. 51], тем более что сестра хозяина, леди Дейверс, зная, вероятно, характер своего брата и предчувствуя драматизм отношений между Памелой и сквайром, не сможет уговорить его отдать юную служанку под ее опеку («…My lady would have had me; but my master … would not consent to it…») [17, p. 53]. После отъезда леди Дейверс отношение к ней молодого хозяина изменится, Памела не будет понимать причины этому, она только напишет в письме к родителям, что едва узнает сквайра, который недобро смотрит на нее (“…how he, by sly mean degrees, exposed his wicked views…”) [17, p. 54]. Девушка с ужасом замечает, как его раздражает ее странная забава, любовь к сочинению писем, что кажется ему причудой, которая не к лицу служанке («I have not been idle; but had writ from time to time… I am watched very narrowly; and he says to Mrs. Jervis, This girl is always scribbling; I think she may be better employed...”) [17, p. 54].

Истинная завязка романа соотносится со сценой в саду (“…one day he came to me, as I was in the summer-house in the little garden, at work with me needle…”) [17, p. 54], выполненной в стилистике искушения, когда необузданные желания сквайра неожиданно получают отпор и протест со стороны Памелы, которая, пристыдив его (“…all his wickedness appeared plainly. I struggled and trembled, and was so benumbed with terror, that I sunk down…”), укажет на дистанцию между ними, о чем забудет сам сквайр (“I lost all fear … and said… Well may I forget that I am your servant, when you forget what belongs to a master”) [17, p. 55].

Отношения между хозяином Бэдфордшира и юной служанкой разладятся. Его будет раздражать неуступчивость, гордыня Памелы, по его мнению, лицемерие и притворство девушки, упрямо не желающей быть счастливой, противоестественно, «по-монашески» защищающей собственную добродетель и целомудрие. Сквайр уверен, что наступят дни, когда заблуждения рассеются, и ее доверчивые друзья, экономка Джервис,

управляющий Лонгмен, дворецкий Джонатан, подруги Ханна и Рейчел, узнают подлинный характер интриганки: “…she is a subtle, artful little gipsy, and time will shew you that she is…” [17, p. 60]. Однако противиться обаянию, красоте воспитанницы матери, столь даровитой, образованной, а ее обучали музыке, пению, умению танцевать, декорировать комнаты дома цветами, искусству шитья, привили вкус к чтению, довольно трудно. Тем более что Памела бедна, беззащитна, власть сквайра безгранична, а мнение света и высокородные богатые соседи традиционно будут на стороне сильного. Вот почему молодой человек не будет сдерживать себя, позволит вольности обнять, подарить поцелуй хорошенькой служанке, взять ее за руку, измучит допросами, насмешками, посмеет вторгнуться в ее комнату, испугает девушку, но не будет испытывать угрызения совести, так как уверен, что Памела его сознательно и ловко искушает (“…the little hypocrite … she has all the arts of her sex; they were born with her…” [17, p. 67].

Единственное, что беспокоит повесу, это возможность недругов узнать о его легкомысленном поведении, что станет источником неприятных слухов о его семье (“…I am very much displeased with the freedoms you have taken with my name…”) [17, p. 63], и виною этому может быть именно Памела, одержимая страстью писать письма родителям в надежде, что они поддержат ее советом, добрым словом, участием. Сквайр совершит неблаговидные поступки, подкупит друзей искусной белошвейки, тайно будет перехватывать ее письма и прочитывать («…but somebody stole my letter, and I know not what has become of it») [17, p. 54]. Для него это станет занимательным приключением, пока он еще всерьез не воспринимает содержание писем служанки. Юноша не придаст значения тому, что происходит в душе Памелы, она быстро взрослеет, обретает мужество, оскорбления, которым подвергает ее сквайр (отныне он позволяет обращаться к ней уничижительно: “equivocator”, “pretty fool”, “foolish girl”, “the little hypocrite”), вызывают разочарование [17, p. 62, 63].

Памелу угнетает ее положение, она страдает из-за несвободы, ищет сочувствия у родителей («don’t your heart ake for me? I am sure mine fluttered about like a new-caught bird in a cage…”) [17, p. 65], с тоской вспоминает о прошлом, принимает решение покинуть Бэдфордшир, предпочитая исполненную трудностей, но достойную жизнь (“…sometimes I thought to leave them behind me, and only go with the clothes I had on…”) [17, p. 56–57]. Впервые она остро ощущает чуждость среде, в которой обитает, и задумывается над той ролью в имении, которую ей уготовила хозяйка. Она теперь противится ей, тяжело переживает унижение и пытается восстановить утраченную гармонию существования, которая ей была присуща изначально. Памела желает даже внешне перемениться, вернуть подлинность своей натуры. Она отказывается от нарядов, подаренных ей ее благодетельницей, затем сквайром, бежит из зыбкого, несущего ей опасность мира роскоши и праздности в предсказуемое, реальное пространство повседневности, быта, которые ее не страшат. Она понимает, как неуместны были бы ее нарядные платья в доме отца и матери, и на заработанные деньги покупает одежду

строгую, новую, но соответствующую ее деятельности и занятиям (…I have a small matter of money, which will buy me a suit of clothes, fitter for my condition than what I have…) [17, p. 68]. В один из дней Памела уединяется в своей комнате, переодевается и предстает перед обитателями имения в новом облике, скромном и естественном. Девушка украдкой смотрится в зеркало и гордится собою, ощущает легкость и покой. В письме она признает, как радостно вернуться к невинности и простоте, ничто не сравнится с этим: “O how I wished for my grey russet again, and my poor honest dress, with which you fitted me out, (and hard enough too it was for you to do it!) for going to this place, when I was not twelve years old, in my good lady’s days!” [17, p. 57]. Смиренный ум, полагает она, едва ли потрясает разочарование, и пусть колесо Фортуны не замедляет свой бег (“…an humble mind, I plainly see, cannot meet with any very shocking disappointment, let fortune’s wheel turn round as it will”) [17, p. 88].

Исследователи (М. Дуди, К. Оливер, С. Р. Уомик, Дж. Ричетти, М. Кинкид-Уикс, Дж. Джеймс) давно обратили внимание, как важен для Ричардсона «язык одежды», который придает особый смысл и значение поступкам, действиям, героям его романов, а иногда попросту становится сквозным мотивом произведения [6; 13; 14; 16; 18; 19]. Ричардсон в «Памеле» сталкивает в нравственном поединке двух персонажей, и завершится он, к счастью, победой обретения взаимной любви, избавлением от предрассудков, гордыни, ослепления суетным. Но пока еще герои этого не ведают, и, подразнивая Памелу, юный сквайр в роскошном одеянии, в котором намерен отправиться ко двору, как он полагает, пристыдит лицемерную служанку, упрямо не замечающую принятых в свете ритуалов радостного и праздничного общежития («…Pamela…you are so neat and so nice in your own dress, that you must be a judge of ours. How are these clothes made? Do they fit me?») [17, p.100]. Однако эффект этой сцены в романе двойственный. Красоту Памелы скромный наряд не приуменьшит, но и роскошный камзол молодого человека едва ли поможет ему завоевать внимание строптивой девушки (“His waistcoat stood on end with silver lace, and he looked very grand. But what he did last, has made me very serious, and I could make him no compliments”) [17, p.100].

Памела мечтает уехать из Бэдфордшира, тщательно готовится к уходу, стремится сохранить добрые отношения с хозяином, сыном своей прежней госпожи, челядью. Полагая, что находится у порога другой жизни, она желает не совершать более ошибок, быть сильным и цельным человеком, оставляя за собой все, что было призрачным и не столь важным для нее. Героиня соберет свой нехитрый скарб, разделит его на три узла («…I took all my clothes, and all my linen, and I divided them into three parcels…») [17, p.109]. Первый из них – все, что отдано ей благодетельницей, она оставит в Бэдфордшире, как и щедрые подношения сквайра, составившие содержимое второго узла. Третий из них, а это вещи, купленные на ее сбережения, Памела возьмет с собою («…come to my arms, my dear third parcel, the companion of my poverty, and the witness of my honesty…”) [17, p. 111],

щепетильно отнесется к денежным взаимоотношениям со сквайром, и лишь экономка Джервис уговорит ее сохранить у себя часть денег, которые ей положены как заслуженная плата за труды (“ … you have well earned them by that waistcoat only”) [17, p.113] .

Владелец Бэдфордшира, не принимая и не разделяя устремлений неразумной служанки, желает помимо ее воли устроить ее судьбу к лучшему, выдать замуж за священника, помочь обедневшим родителям деньгами, вероятно, с тем, чтобы впоследствии благодарная Памела была к нему более снисходительна и благосклонна («…I do assure you: And here I will now give you this purse, in which are fifty guineas, which I will allow your father yearly, and find an employ suitable to his liking, to deserve that and more: Pamela, he shall never want, depend upon it…») [17, p. 118]. Памела отвергает предложение сквайра, однако не знает, что он не найдет в себе силы расстаться с нею. Он похитит Памелу, поместит ее в дальнее поместье и будет надеяться и добиваться перемены собственной участи.

По мере движения сюжета мотив одежды как бы дополняет тему приобретения Памелой опыта в общении с окружающими. Поначалу упоминания в письмах Памелы об отдельных деталях женского платья возникают случайно и воспринимаются как обыденное событие, расцениваются как щедрый поступок молодого сквайра, смягчающий переживания девушки, тоску об ушедшей хозяйке, к которой она была привязана («These, Pamela, are for you; have them made fit for you, when your mourning is laid by, and wear them for your good mistress’s sake») [17, p. 50]. Памела простодушно радуется подаркам, ей льстит, что она может обладать красивыми нарядами, тем более что они так идут ей, и это доставляет ей минуты обыденного счастья. Однако спустя время, когда открываются подлинные намерения легкомысленного мистера Б., и он уже не в силах скрыть чувства к юной служанке, она видит в прежних поступках владельца Бэдфордшира проявление вероломства (” He has now shewed himself in his true colours; and, to me, nothing appear so black, and so frightful”) [17, p. 54]. Памела теперь вынуждена по-новому выстраивать отношения с хозяином и к своему огорчению начинает понимать, что спокойное добропорядочное существование в усадьбе едва ли возможно. Памела утрачивает наивность, взрослеет, постоянно размышляет о сложности своего положения, она желает быть свободной, стремится строить жизнь, следуя христианским ценностям целомудрия, чистоты, которые важны для нее как условие самоуважения (“…I will die a thousand deaths, rather than be dishonest any way…”) [17, p. 47]. Памела отбросит тщеславие, откажется от чуждой для себя роли и судьбы, наденет скромное платье, в котором будет походить на хорошенькую работницу или дочь фермера. Многое переменится для Памелы Эндрюс в течение того года, который она проживет без своей покровительницы. Ей Памела благодарна не только за великодушие и доброту, но и за преподанные уроки образования («…my good lady, now in heaven, loved singing and dancing; and, as she would have it, I had a voice, she made me learn both; and often and often has she made me sing her an innocent song, and a good

psalm too, and dance before her. And I must learn to flower and draw too, and to work fine work with my needle…») [17, p. 108]. Неожиданно она откроет в себе страсть к сочинительству, с увлечением будет рассказывать о происшедшем, делиться эмоциями в письмах, адресованных близким людям, мнением которых она дорожит. И когда не по своей воле окажется в одиночестве в Линкольншире, Памела начнет вести дневник, он станет для нее своего рода спасением и важным источником нравственной саморегуляции и дисциплины. Ему она будет поверять свои мечты, размышлять о современных нравах, делиться опасениями из-за непредсказуемости решений сквайра.

Вымолив у своего господина, как полагает Памела, право на свободу, покидая Бэдфордшир, она принимает подарки дорогих ее сердцу друзей ("…Harry carried my own bundle … to the coach, with some plumb-cake, and diet-bread, made for me over-night, and some sweet-meats, and six bottles of Canary wine, which Mrs. Jervis would make me take in a basket…") [17, p. 133], но отданные ей красивые платья и наряды умершей леди оставляет, полагая, что все это скорее будет обременять ее и излишне связывать с прошлым. Памела вдруг осознает, что нелепые и оскорбительные действия мистера Б., те отчаянные поступки, на которые отваживается и она, сопротивляясь его вниманию, определяют не столько привычная социальная иерархия отношений служанки и хозяина, но скорее чувства заинтересованности, любви, которые испытывают друг к другу молодые мужчина и женщина.

В тексте романа возникнут, дополняя друг друга, темы семьи и счастья, проблемы осознания женщиной и мужчиной своей роли в создании любовного союза, затем освященного браком. Явно мотив описания семейных взаимоотношений и сложившихся психологических типов впервые зазвучит в эпизоде посещения Бэдфордшира знатными гостями, когда дамы, отдав дань молве и слухам, из любопытства захотят увидеть служанку, о красоте и образованности которой говорят многие: "…we understand you have a servant-maid, who is the greatest beauty in the county; and we promise ourselves to see her before we go…" [17, p. 84].

Гостьи останутся довольны, не преминут двусмысленно колкостями задеть Памелу и сквайра ("… I should never care, if you were my servant, to have you and your master in the same house together…") [17, p. 86]. Также наблюдательна и резка в рассказах о них будет и Памела, ее заинтересует не только их внешность, повадки, манера вести беседу, но и поведение в семье ("The husband of the countess…it seems, is a bad man, and a bad husband, and her ladyship lives very unhappily with him; and this all the world knows; for he is a lord, and above the world's opinion…") [17, p. 84].

В прощальном послании друзьям Памела попытается объяснить свое понимание счастья, которое она соотносит с чистотой помыслов, покоем, принятием судьбы. Это прежде всего состояние души, и оно определяется самим человеком. Она сожалеет по поводу тех людей, которые зависимы от внешних обстоятельств, положения в обществе, их всегда преследует боязнь будущего и тревога об изменчивости судьбы. Памела полагает, что люди, не

обладающие властью, оказываются более открыты счастью, так как благодать и правда царят в их душах («…I never heard of any couple so happy as you, my dear parents, though you labour so hard for a poor livelihood. But Providence gives one thing to one, and another to another. No one has everything. But to you…is given content; and that is better than all the riches in the world, without it») [17, p. 84] .

Во время пребывания в Линкольншире интерес к костюму не будет столь заметен, и упоминание о платье Памелы возникнет лишь по ходу развития сюжета, обретающего здесь авантюрный характер. Памела раздумывает и замышляет побег, изобретательно находит способ переписки с пастором Вильямсом. И с тем, чтобы сбить с толку преследователей, использует несчастный случай, разбрасывает одежду на берегу озера («When I came to the pond-side, I flung in my upper-coat, as I had designed, and my handkerchief, and a round-eared cap, with a knot pinned upon it ») [17, p. 210]. Удача отвернется от Памелы, она не сумеет покинуть Линкольншир, сорвется с забора, упадет, нанесет себе раны и разорвет платье («The wall being old, the bricks I held by gave way, just as I was taking a spring to get up; and down came I, and received such a blow upon my head, with one of the bricks, that it quite stunned me; and I broke my shins and my ancle besides, and beat off the heel of one of my shoes») [17, p. 210]. Течение событий прямо не соотнесено с костюмной деталью, хотя драматические повороты в отношениях между молодыми людьми будут связаны со скандальными обстоятельствами, когда сквайр намеренно пожелает смутить Памелу и, воспользовавшись властью, проникнет в спальню и сумеет оценить ее природную красоту.

Наконец, именно сквайр, обескураженный силой характера Памелы, осознав невозможность расстаться с ней, попытается придать отношениям со строптивой, но желанной красавицей в его понимании правовую основу. Он оговорит условия материального содержания Памелы, расскажет о возможной покупке имения для ее родителей, распишет денежные средства, которые будут выделяться ей, укажет на расходы, предполагающие покупку платья, драгоценностей и возможную заботу о детях, которые появятся на свет в их союзе. А в качестве уловки мистер Б. пообещает жениться на Памеле, если задуманная им духовная идиллия, имитирующая их брачный союз, окажется для нее привлекательной («…if your conduct be such, that I have reason to be satisfied with it, I know not (but will not engage for this) that I may, after a twelvemonth’s cohabitation, marry you; for, if my love increases for you, as it has done for many months past, it will be impossible for me to deny you any thing») [17, p. 230].

Читатель и сквайр одновременно узнают о негодовании Памелы, о том, как иронично и жестко она отвергнет его предложение (“Fine clothes, sir, become not me; nor have I any ambition to wear them. I have greater pride in my poverty and meanness, than I should have in dress and finery. … I think such things less become the humble-born Pamela, than the rags your good mother raised me from…”) [17, p. 229]. К удивлению, молодой человек покорится решению Памелы, в нем произойдут перемены. Он примет ее желание покинуть

Линкольншир, но события получат неожиданный поворот. Вопреки предубеждению и гордости между молодыми людьми вспыхнет любовь. И теперь уже по своей воле Памела вернется в Линкольншир, и взаимное чувство преобразит их, а также всех, кто им близок.

В заключительной части романа мотив платья возникнет вновь, но он будет иначе характеризовать Памелу и сквайра. Героиня выкажет полное равнодушие к нарядам, которые предоставит избранник, ей довольно любви и счастья, единства интересов, открывающегося в их общении ("…as to dress, as well now, as at all times, it will be a pleasure to me to shew everyone, that, with respect to my happiness in this life, I am entirely the work of your bounty") [17, p. 309]. Она безразлично относится к свадебному наряду, спокойно будет надевать одежду матери своего возлюбленного. Но теперь уже сквайр посчитает необходимым достойно одарить Памелу и оттенить ее положение и красоту изысканной одеждой, которая лишь поможет ей успешно утвердиться в новом статусе хозяйки поместья к радости друзей-слуг и весьма либеральных соседей ("… he asked me, if I chose to order any new clothes against my marriage … I said, I left every thing to his good pleasure, only repeated my request ... that I might not be too fine…") [17, p. 312]. Роман не потеряет увлекательности, их крепнущая любовь сотворит чудо. Они оба увидят иначе собственное предназначение, подчинят свое общение уважению к интересам и занятиям другого, и во многом сюжет Памелы в своем завершении неожиданно заиграет красками столь привлекательной легенды о Пигмалионе и Галатее.

Библиографические ссылки

1. Бондаренко Е.А. Повествовательные модели и их роль в сюжетостроении в романах С. Ричардсона: «Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса Гарлоу, или История юной леди», «История сэра Чарльза Грандисона»: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.А.Бондаренко. – М.: РГБ, 2004. – 182 с.
2. Ватченко С. А. Поэтика метатекстуальных аллюзий в «Памеле» С. Ричардсона / С. А. Ватченко // Від барокко до постмодернізму / [відп. ред. Т.М. Потніцева]. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2013. – Вип. XVII. – Т. 1. – С. 134–141.
3. Зыкова Е.П. Эпистолярная культура 18 века и романы Ричардсона. // Мировое древо. – 2000. – Выпуск 7. – С. 129–154.
4. Рязанцева О. Мир топосов Памелы-1 С. Ричардсона как ключ к пониманию "novel" XVIII века / О. Рязанцева // XVIII век: топосы и пейзажи / [под ред. Н. Пахсарьян]. – Спб.: Алетейя, 2014. – С. 339–347.
5. Рязанцева О.Ю. Жанровая система романов Ричардсона: «Памела-1», «Памела-2»: автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.05 / О.Ю.Рязанцева. – М.: МГУ,1993. – 14 с.
6. Bender A. Samuel Richardson's Revisions to Pamela (1740, 1801) / A. Bender: A Thesis. - University of North Texas, 2004. – 37 p.
7. Doody M. Introduction // Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded / S. Richardson. – L.: Penguin Books, 1985. – P. 7–20.
8. Doody M. A Natural Passion. A Study of Novels of S. Richardson / M. Doody. – Oxford: Oxford UP, 1974. – 410 p.

9. Fortuna J. The Unsearchable Wisdom of God: A Study of Providence in Richardson's Pamela / J. Fortuna: PhD Dissertation. – University of Florida, 1973. – 128 p.
10. Glaser B. Representations of the Body and the Self in Samuel Richardson's "Clarissa" and Selected Works of Succeeding Writers / B. Glaser: A Thesis. – McMaster University, 1992. – P. 1–40.
11. Gwillian T. Pamela and the Duplicitous Body of Femininity / T. Gwillian // Representations. – 1991. – № 34. – P. 104–133.
12. Hammond B. Making the Novel. Fiction and Society in Britain, 1660–1789 / B. Hammond, S.Regan. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. – 268 p.
13. James J. Virtunomics: Class, Virtue and Moral Authority in Pamela, Henrietta, and Evelina / J. James: A Thesis. – University of California, 2011. – P. 1–35.
14. Kinkead-Weeks M. Samuel Richardson. Dramatic Novelist / M. Kinkead-Weeks. – N.Y.: Cornell University Press, 1973. – P. 1–120.
15. Oliver K. Samuel Richardson, Dress, and Discourse / K. Oliver. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2008. – P. 1–89.
16. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded. – L.: Penguin Books, 1985. – 539 p.
17. Samuel Richardson: Passion and Prudence / [ed. by V. Grosvenor Myer]. – L.: Vision and Barnes & Noble, 1986. – P.21-41.
18. Samuel Richardson. Tercentenary essays / [ed. by M. Doody, P. Sabor]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 306 p.
19. Womick S. Fashioning Feminities: Sartorial Literacy in English Domestic Fiction, 1740 – 1853 / S. Womick: PhD Dissertation. – University of North Carolina, 2011. – P. 1–50.

Надійшла до редколегії 7 жовтня 2014 р.

УДК 821.161.1-21

А. А. Князь
Харьков

«ДВУСЕРДНЫЙ ВАКХ»: ПРИМИРЕНИЕ ЗЕМЛИ И НЕБА

В статті здійснена спроба представити цілісну характеристику образу Вакха в трагедії М. Цветаєвої «Аріадна». Тлумачення грецької міфології поетами срібного віку і філософські пошуки тієї пори суттєво вплинули на інтерпретацію поетом античного матеріалу в цілому. Тому в образі Вакха М. Цветаєва виходить за межі класичного розуміння даного образу, вплітаючи в його семантику біблійний підтекст та ніцшеанські мотиви. Для міфологічної традиції характерна двоїста природа Діоніса, яка реалізована в трагедії на рівні мікросюжету про його народження, що стає основою його амбівалентної сутності. Біблійські мотиви виражені імпліцитно і представлені введенням цього персонажу як безликого голосу. Ніцшеанське розуміння Діоніса полягає в його безмежності та стихійності, що возз'єднують земні та неземні прикмети, при цьому виходячи за земні межі і даючи змогу земному піднятися до рівня божественного. Нариси та плани до майбутніх трагедій в записних книжках та зведених зошитах поета дають змогу розтлумачити багатозначність образу Діоніса у взаємозв'язку його з іншими діючими особами трагедії.

***Ключові слова**: спор-агон, ніцшеанство, біблійний підтекст, двоїстість, андрогинність.*

© А. А. Князь, 2014

В статье предпринята попытка дать целостную характеристику образа Вакха в трагедии М. Цветаевой «Ариадна». Истолкование греческой мифологии поэтами серебряного века и философские искания той поры оказали существенное влияние на интерпретацию поэтом античного материала в целом. Поэтому в образе Вакха М. Цветаева выходит за пределы классического понимания данного образа, вплетая в его семантику библейский подтекст и ницшеанские мотивы. Для мифологической традиции характерна двойственная природа Диониса, которая реализована в трагедии на уровне микросюжета о его рождении, что становится основой его амбивалентной сущности. Библейские мотивы выражены имплицитно и представлены введением этого действующего лица, как безликого голоса. Ницшеанское понимание Диониса заключается в его беспредельности и стихийности, которые воссоединяют земные и неземные приметы, раздвигая при этом земные границы и давая возможность земному возвыситься до уровня божественного. Наброски и планы к будущим трагедиям в записных книжках и сводных тетрадях поэта дают возможность истолковать многозначность образа Диониса во взаимосвязи его с другими действующими лицами трагедии.

Ключевые слова: *спор-агон, ницшеанство, библейский подтекст, двойничество, андрогинность.*

In the given article the attempt to present the entire description of the protagonist Bacchus in the tragedy "Ariadne" by M. Tsvetaeva is made. The construction of Greek mythology by the poets of Silver Age and philosophical search of that time greatly influenced the poet's interpretation of antique material in whole. Therefore Bacchus in M. Tsvetaeva's tragedy is represented out of the borders of classical understanding , the poet adds biblical and Nietzschean motives in Bacchus's semantics. Mythological tradition is characterized by Bacchus's dual nature that is carried out in the microplot of the tragedy about his birth, which is the base of his ambivalent essence. Biblical motives are implicitly revealed and represented in the way of introduction of this protagonist in the tragedy as a faceless voice. Nietzschean comprehension of Dionysus consists in his infinity and spontaneity that join earthly and heavenly signs, extending earthly borders and enabling an earthly hero to rise to the divinity. Drafts and plans to the future tragedies in the poet's notebooks give an opportunity to interpret polysemanticism of Bacchus in his interconnection with other characters of the tragedy.

Key words*: dialogue, Nietzschean comprehension, biblical implication, duality, androgyny.*

Ф. Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) удалось представить вслед за аполлонической гармонией олимпийского греческого искусства стихийную и иррациональную мифологию Диониса. Загадочная и мистериальная природа дионисийства привлекала М. Цветаеву на протяжении всего творчества – уход в беспредельность, опьянение творчеством и его приоритетность в жизни поэта – стали ключевыми в ее миропонимании.

Одним из героев трагедийного цикла «Тезей» становится Вакх, непосредственно связанный с образом Диониса. Внимание исследователей к этому образу имеет спорадический характер и ограничивается точечным упоминанием в исследованиях о драматургии М. Цветаевой. Несмотря на отсутствие сколько-нибудь полного анализа образа Вакха-Диониса в научных трудах, комментарии и замечания к нему представляются ценными и важными. К ним, бесспорно, можно отнести исследования Н. О. Осиповой [5], Р. Войтеховича [2] и И. Шевеленко [12]. Цель нашей статьи заключается в том, чтобы предложить целостную интерпретацию образа Диониса в

трагедии М. Цветаевой «Ариадна». Для достижения нашей цели привлекаются труды В. Иванова о Дионисе и дионисийстве в целом [3] и Ф. Ницше как одного из выдающихся апологетов дионисийского культа в начале XX в.

Цветаевский подход к Вакху уникален тем, что вобрал в себя классическую традицию, ницшеанское понимание и библейские мотивы. Впервые Вакх возникает в трагедии в кульминационной четвертой картине: «Свет, из света Голос» [9, с. 272]. С одной стороны, его появление на сцене в виде голоса является традиционным отношением к Дионису как скрытому за маской божеству, появляющемуся в греческой трагедии под разными личинами. С другой стороны, это появление есть не что иное, как отсылка к Евангелию от Иоанна, соответствующая формуле логоса, которая раскрывается в его первой главе: «В начале было Слово, и Слово было у Бога. И Слово было бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него на̀чало быть, и без Него ничто не на̀чало быть, что̀ на̀чало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» [1, с. 1127]. Слово и свет взаимосвязаны, так как слово – это наивысший божий дар, который наполняет жизнь духовностью. Дионис по подобию христианского Бога обладает наивысшей истиной и видением, декларируя беспредельную неземную любовь. Голос являлся одной из важных концептуальных категорий в творчестве поэта: «“Не нашла своего лица”, – пишет Цветаева. – У поэта должно быть не лицо, а голос» [7, с. 277]. Таким образом, можем предположить, что такая библейская трактовка «свет из света» развертывает «ступенчатую тавтологию» и «создает аналогию (генеративную связь) между надземным и земным светом, между Богом-Творцом и Богом-Сыном» [6, с. 171]. Вместе с тем подобное введение образа Вакха в трагедию напоминает рок в античной трагедии, предвещающий грядущие бедствия.

Диалог Тезея и Вакха, на наш взгляд, может быть истолкован, как разговор Бога и Христа в библейской модели, что свидетельствует об особой смысловой нагрузке образа Тезея. Он достоин внимания богов, ибо сам возвышается до их уровня, а боги, в свою очередь, благоволят к нему. Взаимное притяжение представляет цветаевскую пару Тезея и Вакха как неразрывное появление второго вслед за первым. М. Цветаевой удается совместить дионисийский и христианский мотивы в появлении Вакха в трагедии: с одной стороны, голос из света как слово из света, где слово и бог есть свет, с другой, – по словам Вяч. Иванова в книге «Дионис и прадионисийство», отношения Тезея и Диониса кроются гораздо глубже в архаике: Тезея «принадлежность местности, насыщенной влияниями прадионисийских и дионисийских культов, и исконная связь с Критом имеют последствием то, что в длинном ряде наиболее ярких выявлений своей религиозной сущности он оказывается не подобием только, а как бы непосредственной эпифанией Диониса» [3, с. 90]. Глубинная взаимосвязь двух образов, которую почувствовала М. Цветаева, дает возможность раскрыть внутреннюю сущность двух героев, выходящую за пределы

классической традиции. У М. Цветаевой необходимым условием появления Диониса является первое появление Тезея в разговоре с Ариадной, предваряющем спор-агон. Тезей в третьей картине убеждает Ариадну в существовании земной любви, а в четвертой картине уже Вакх пытается убедить героя в существовании высшей духовной любви: Тезей обещает любить Ариадну вопреки смерти и увяданию, а Вакх обещает спасти ее от увядания и смерти. Однако и в первом, и во втором случае к Ариадне приходит «бог», ибо каждый из них доказывает, что любовь есть. Такое истолкование возможно с учетом представлений поэта о любви. В записной книжке 1923 года она записала: «Вы еди<*нственный*> кто попросил у меня всей меня, кто мне сказ<*ал*>: л<*юбовь*> – есть. Так бог прих<*одит*> в жизнь женщ<*ины*>» [7, с. 308]. Очевидно отождествление любви и бога в творческом мире М. Цветаевой.

Традиционное представление о Вакхе как о покровителе виноделия объясняет веселый характер посвященных ему праздников, которые часто принимали характер вакханалий – оргий. Отголоски этих представлений ощутимы в строках М. Цветаевой:

Верховод громового хора,
Все возжаждавшие, сюда!
Одаряющий без разбора
И стирающий без следа [9, с. 274].

В трагедии М. Цветаевой Дионис не сразу опознается, как Тезей, его двойная сущность раскрывается постепенно посредством эпитетов: «Огненный сын Семеллы/ Двусердный и двоедонный / В утробе мужской догрет/ Не женщиною рожденный / Но дважды узревший свет» [9, с. 273], где звучит намек на его рождение. Предположим, что невозможность художественными средствами передать двоякую сущность Вакха предопределила его введение как голоса. Действительно, в греческой мифологии Дионис – сын Семеллы и Зевса, еще до рождения был извлечен из чрева матери и зашит в бедро Зевса, после чего родился вторично. Такая амбивалентная сущность Вакха была заимствована М. Цветаевой из классической мифологии, где центральной характеристикой персонажа становится его дихотомическая природа.

Даже после опознания его Тезеем, Вакх, по специальной ремарке М. Цветаевой, «до конца остается голосом» [9, с. 274]. Воплощение персонажа «вне плоти», вероятно, связано с идеей М. Цветаевой о возможности выхода за пределы телесной оболочки и пола, являющейся важной в понимании ее эстетической и нравственной концепции. Для М. Цветаевой важен дух, поглощающий плоть: «<…> частность Эроса в сущности Диониса напр<*имер*> растворяется» [7, с. 300]. На выпадение М. Цветаевой из пола указывает И. Шевеленко. Она полагает, что данная концепция определила многое в «автомифологии» поэта после революции и по-разному утверждалась в ее творчестве: «…от декларативного пренебрежения всякой сексуальной моралью до провозглашения асексуальности как естественного для поэта состояния» [12, с. 266]. Подтверждают такое предположение и слова М. Цветаевой из письма к

Р. Гулю от 27 июня 1923 года: «Пол – это тò, что должно быть переборото, плоть, это тò, что я *отрясаю*. <…> Основа творчества – дух. Дух, это *не* пол, *вне* пола. <…> Пол, это *разрозненность*, в творчестве соединяются разрозненные половины Платона» [11, с. 530]. Потому, вероятно, можно говорить о двуединой и бесполой природе действующего лица ее трагедии.

У М. Цветаевой Вакх наделен духом вдохновения, разрушающим все границы. Все земные ограничения ему чужды, он способен смертных довести до полной эйфории, возводя в ранг бессмертных: «Раздвинутая граница» [9, с. 273]. Таким Дионис представлен в ницшеанской интерпретации, где он нивелирует прошлое и будущее, раздвигает границы и уничтожает пределы. «Беспредельность, – как заметила М. Цветаева одной из записных книжек, – не может ревновать к пределу. *Победа путем отказа*» [7, с. 287]. Превозмочь свой предел, возвыситься до беспредельного божества Тезей может только отказавшись от земной любви, которая в определенном смысле и есть его предел. Однако и «беспредельность» Вакха возможна при условии взаимодействия со своим антиподом. Поединок Вакха и Тезея является в трагедии противостоянием земного и небесного, смертного и бессмертного, в котором побеждает сила Вакха. Она дает Тезею возможность достигнуть крайности бытия – «пределам твоим предел» [9, с. 274], после которого происходит его инициация. При взаимодействии двух героев и одновременном их противопоставлении реализуется дионисийская беспредельность: «идея дионисийской беспредельности, чтобы стать вполне конкретной и действенной, требовала “своего другого”, – противоположения тому и взаимодействия с тем, что именно не есть Дионис» [3, с. 36]. Таким «своим другим» по отношению к Вакху и становится Тезей: он одновременно и земная противоположность богу, и его подобие. Доказательством того, что Тезей в определенном смысле предвосхищает появление Диониса в пьесе, является введение М. Цветаевой образа льва и солнца: «Львом и солнцем да престал!», – так Ариадна говорит о Тезее, ожидая его у Лабиринта [9, с. 260]. Солнце отождествляется со светом (Вакх – «свет из света»). В классической мифологии одним из образов, в которых мог представать Дионис, является лев.

По плану трагедии, который набросала М. Цветаева, главной характеристикой речи Вакха становится «вкрадчивость», он «соблазняет» Тезея. Недаром голос Вакха звучит для него «зачаровывающим сердце» и «звенящим кифарой». На протяжение всей картины Вакх остается невидим, что дает основания сравнить его также с Фебом, «лавролобым любовником» из стихотворения поэта «Ночного гостя не застанешь» (1922 г.). Обольщение Тезея Вакхом, его желание «доброй воли Тезея к жертве» [8, с. 299] роднит его и с Вакхом из «Вакханок» Еврипида. Предположим, что в отношение соблазна обнаруживается сходство Вакха с героиней трагедии, когда она уговаривает (соблазняет) Тезея взять меч и нарушить клятву, данную Миносу. Также и Вакх-соблазнитель, уговаривает Тезея уступить Ариадну и нарушить клятву, данную уже ей. А в споре-агоне Вакх и вовсе выступает «двойником» героини, так как спор – это продолжение диалога Ариадны и

Тезея, диалог Психеи и Евы, диалог о любви-быте и любви-бытии. В данном случае в голосе Вакха слышен голос Ариадны и голос лирической героини из «Поэмы Конца»:

Любовь – это плоть и кровь.
Цвет, собственной кровью полит.
Вы думаете, любовь –
Беседовать через столик? [10, с. 35].

О, как же тупо и неуклюже:
Ложе – узы – подложный жар
Крови…[9, с. 273].

М. Цветаева в полной мере реализовала модель античной трагедии по Ф. Ницше, который утверждал, что «… все знаменитые фигуры греческой сцены – Прометей, Эдип и т.д. – являются только масками этого первоначального героя Диониса» [4, с. 93]. Цветаевские персонажи становятся личинами, масками, предвосхищающими встречу с Вакхом. Кроме Ариадны и Тезея, которые предваряют появление Вакха-искусителя, другие действующие лица пьесы также выполняют подготовительную функцию к введению образа Диониса в трагедию. Двойственная природа Миноса, светлый (мудрый царь и отец) и темный (друг Минотавра), является неким подобием Диониса, который «обладает двойственной природой жестокого, одичалого демона и благого, кроткого властителя» [4, с. 94]. И наконец, Минотавр – воплощение стихийности, подобное Дионису, «ропщущий слуга» и «владетель лабиринта» [8, с. 252].

Н. Осипова приходит к выводу о том, что в трагедии божество воплощается как «*идея*, противопоставленная тщете земных радостей и “одомашненной” любви» [5, с. 242]. Подобную трактовку божественного можно обнаружить и у И. Анненского в трагедии «Меланиппа-философ», где «героиня выступает в защиту Зевса как идеи и высшего Разума, который является организующим жизнь началом, что, по сути, было своеобразным переложением философии Анаксагора (и на это обращает внимание И. Анненский в предисловии к пьесе), которая обрела популярность в кругах интеллигенции рубежа XIX–XX веков в момент острой религиозно-философской полемики» [5, с. 242]. В истолковании образов Диониса и Афродиты Цветаевой удалось выстроить схему отношений, подобную паре Вакха и Тезея, в которых противостояние этих действующих лиц трагедии представлено в их родстве: оба являются воплощением любви, несмотря на то, что «Дионис – мужское явление Афродиты, ее единственный и истинный брат.<…> *Пара* <…>» [8, с. 251], Афродита олицетворяет чувственную, плотскую любовь, которую отрицает Дионис. «За Ариадну боролись два божества: Афродита (земная любовь) и Дионис» [8, с. 249]. Вакх Цветаевой – воплощение истинной, высокой любви, не знающей предела, что заявлено в монологе «Любят – думаете? Нет, рубят…» [9, с. 272–273].

М. Цветаева размышляла над архитектоникой своей трагедии, а также над концепцией действующих лиц, которые будут в ней воплощены. В набросках сохранились такие записи: «…Понять Диониса: хочет ли он

просто – Ариадну или ее бессмертия? Кто великодушней: Тезей или бог? <...> Вакх хочет Ариадну. Как бог, он может ее отнять, но он, очевидно, хочет доброй воли Тезея к жертве. <…> Силой я у тебя ее не возьму, мне нужна добрая воля. <…> Что может быть слаще жертвы во имя любимой? <…> Меньшее может стать большим. Сделайся богом» [8, с. 265–300]. В итоге она выбирает ницшеанский путь решения противостояния – «Встреча богов и смертных для того, чтобы боги забыли о своем бессмертии, смертные – о своей смертности» [8, с. 278]. Если в мифе Вакх похищает Ариадну, то в трагедии он дарует ей освобождение от замкнутости земного пространства и бытия. Подобно тому, как Ариадна освобождает Миноса от зла посредством Тезея, Вакх дает свободу героине и становится ее небесным женихом, действующим также через Тезея. Тем самым, победив Минотавра, Тезей теряет Ариадну, но обретает новое понимание человеческого бытия. Однако после обретения нового духа, Тезею суждено вернуться в земной мир, где его постигает месть Афродиты: «Те боги не карали, а мстили» [8, с. 250]. Неразрывная цепочка взаимосвязи и взаимодействия всех героев трагедии, восходящая к появлению Вакха, разрушает границу между земным и небесным, так как для М. Цветаевой земное всегда стремится выйти за свои пределы, а чудовищное равно небесному, как в диалоге между Вакхом и Тезеем:

Вакх: – То, что я требую от тебя – божественно.
– То, что ты требуешь от меня – чудовищно.
– Оно и есть: божественно. Остальное – человеческое [8, с. 278].

В трагедии М. Цветаевой отразились ее знакомство с ницшеанской интерпретацией аполлонического и дионисийского, хорошее знание древнегреческой мифологии, библейского текста и интерпретаций этого материала ее современниками. Но она выразила индивидуальное и своеобычное отношение к Дионису, принимавшему различные личины, и своей многозначностью дававшему возможность истолковать самые существенные для мировоззрения поэта проблемы: смысл любви, андрогинность творческой личности, двойничество, божественное и человеческое, претворение любви в творчество и чудовищного в божественное.

Библиографические ссылки

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Издание Московской Патриархии, 1988. – 1376 с.
2. Войтехович Р. Античные мотивы в творчестве Марины Цветаевой / Роман Войтехович. – Тарту, 2007. – 198 с.
3. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Иванов. – СПб.: «АЛЕТЕЙЯ», 1994. – 350 с.
4. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1: Литературные памятники. – 1990. – 829, [2] с.
5. Осипова Н. О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века / Н. О. Осипова – Киров: Изд-во ВГПУ, 2000. – 272 с.
6. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве. – СПб.: «Академический проект», 2003. – 816 с.

7. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. Т. II: 1919–1939 / Марина Ивановна Цветаева / [Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой]. – М.: Эллис Лак 2000, 2001. – 544 с.
8. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради / Марина Ивановна Цветаева / [Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 640 с.
9. Цветаева М. И. Театр / Марина Ивановна Цветаева / [Вступ. ст. П.Антокольского; сост., подгот. текста и коммент. А.Эфрон и А.Саакянц]. – М.: Искусство, 1988. – 382 с.
10. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматич. произведения / Марина Цветаева / [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М.: Эллис Лак, 1994. – 816 с.
11. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Письма / Марина Цветаева / [Вступ.ст. А. Саакянц. Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина]. – М.: Эллис Лак, 1995. – 800 с.
12. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи / Ирина Шевеленко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 463 с.

Надійшла до редколегії 28 вересня 2014 р.

УДК 821. 133. 1 «17». 09

Е. К. Ковалева
Днепропетровск

«ИСПОВЕДЬ» Ж.-Ж. РУССО КАК ВТОРИЧНЫЙ РЕЧЕВОЙ ЖАНР

На матеріалі «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо спостерігаються шляхи трансформації первинного жанру сповіді у вторинний жанр – у літературну сповідь. Руссо полемізує з первиним мовленнєвим жанром сповіді, це проявляється у формальному способі каяття героя. Такі сповідальні мотиви заміняються самовиправдовуванням та декларуванням права людини на особистісну індивідуальність, права говорити публічно про своє «я». В руслі ідеї контамінації жанрів «Сповідь» постає як сповідальна автобіографія, в якій значну роль відіграє переосмислення первинного мовленнєвого жанра сповіді.

***Ключові слова**: сповідь, сповідальність, мовленнєвий жанр.*

На материале «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо прослеживаются пути трансформации первичного жанра исповеди во вторичный жанр – в литературную исповедь. Уточняется жанровая природа «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. Руссо полемизирует с первичным речевым жанром исповеди, что проявляется в формальном характере покаяния/раскаяния героя. Эти исповедальные мотивы заменяются самооправданием и провозглашением права человека на личностную индивидуальность, права говорить публично о своем «я». В русле идеи контаминации жанров «Исповедь» предстает как исповедальная автобиография, в которой существенную роль играет переосмысление первичного речевого жанра исповеди.

***Ключевые слова**: исповедь, исповедальность, речевой жанр.*

Using Jean-Jacques Rousseau's "Confessions" analysis the article studies the ways of how the primary genre of confessions is transformed in secondary genre of literary confessions. Theoretical background of the studies is the theory of discoursive genres by M. M. Bakhtin, as well as confessions criterions discriminated by O.D. Stepanov. Genre nature of Rousseau's "Confessions" is emphasized. In Rousseau's work the discoursive genre of Confessions has

© Е. К. Ковалева, 2014

powerful position related to conscious self-nudification, self-liberation of guiltiness, maximum conjunction with supposed consignee. Rousseau is actualizing the contamination of congenial genres: confessions and autobiography. Although the "Confessions" are often defined as autobiography there is a purpose to study autobiography genre in its connections to the genre of confessions. According to the idea of genre's contamination "Confessions" are defined as confessional autobiography. An important role in it plays the transvaluation of "initial" discoursive genre of confessions.
***Keywords**: confession, confessionality, discoursive genre.*

В исследованиях об автобиографических литературных произведениях «Исповедь» Руссо неизменно рассматривается как парадигма жанра. Более того, начало истории автобиографии зачастую и поныне датируют (как, к примеру, Ф. Лежен) годом выхода в свет произведения Руссо. Категоричность подобных утверждений вызывает, с одной стороны, желание показать, что длительная предыстория жанра – объективный факт и заслуживает внимания как история становления и развития жанра автобиографии во взаимодействии в первую очередь с жанрами родственного ряда (жизнеописания, мемуары, портреты, эпистолярии). С другой стороны, переоценка этической и эстетической значимости «Исповеди» Руссо привела к стремлению раскрыть негативные следствия претворения религиозного таинства в светский литературный жанр, где глубина покаяния перед Богом была заменена публичным самообнажением, сродни эксгибиционизму[1].

Дискуссии вокруг «Исповеди» Руссо, которые ведут философы, психологи, антропологи, а не только литературоведы, актуализируют обращение к данному феномену с попыткой рассмотреть его в русле концепции М.М. Бахтина о «первичных» и «вторичных» речевых жанрах. Это могло бы снять этическую напряжённость отношения к произведению Руссо как профанации религиозного таинства и позволило бы увидеть пути его трансформации в «литературный факт» (Ю.Н. Тынянов). Опора на теорию речевых жанров М.М. Бахтина также может способствовать уточнению жанрового облика «Исповеди» Руссо, где доминантой является автобиография.

Под речевыми жанрами М.М. Бахтин понимает «относительно устойчивые типы высказываний», имеющие своё тематическое содержание, стиль и композиционное построение, неразрывно связанные в целом высказывания и одинаково определяемые спецификой сферы общения (курсив М.М. Бахтина – *Е. К.*) [2, с. 159][2]. Несмотря на большое количество

---

[1] Показательна в этом плане тема доклада заведующей кафедрой философской антропологии ЛГУ Т.В. Артемьевой на конференции: «Случай Руссо: исповедь или эксгибиционизм?» [1]. Концепция заявлена уже в самой формулировке доклада, учитывая, что участников дискуссии менее всего занимал литературный жанр исповеди.

[2] Автор не будет вторгаться в сферу дискуссий по поводу бахтинской теории речевых жанров, представленной в работе А.Д. Степанова [8, с. 23-57], пользуясь дефиницией Бахтина как рабочей.

работ, в основном принадлежащих лингвистам[1], общее определение речевого жанра всё ещё остаётся дискуссионным, но «ни у кого не вызывает сомнения существование и важность таких частотных жанров, как проповедь, исповедь, спор, жалоба, просьба, обвинение, свидетельство, урок и мн. др.» [8, с. 25]. К первичным жанрам можно отнести и документальную автобиографию. Отмечая то обстоятельство, что теория речевых жанров расположена сплошь на границах (она граничит с общей теорией дискурса, социо- и психолингвистикой, когнитивистикой, коллоквиалистикой, неориторикой, стилистикой, лингвистикой текста и т. д. – всеми дисциплинами коммуникативного цикла), А.Д. Степанов, сделавший много для интерпретации и уточнения бахтинской теории, подчеркивает, что М.М. Бахтин видел в теории речевых жанров «инструмент литературоведческого анализа» [8, с. 52], хотя признавал, что эта теория «лежит на границах лингвистики и литературоведения» [3, с. 236].

Задачи данной статьи – проследить пути трансформации первичного жанра исповеди во вторичный – литературную исповедь и уточнить жанровый облик «Исповеди» Руссо.

А.Д. Степанов выделяет ряд характеристик первичного речевого жанра исповеди. Используя некоторые из них, постараемся показать пути их художественной реализации в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. По А.Д. Степанову, «исповедь предполагает сознательное намерение (выд. А.Д. Степановым – *Е. К.*) человека рассказать правду» [8, с. 269], отличаясь таким образом, от непроизвольного раскрытия своих чувств и мыслей. Для речевого жанра исповеди характерна «высокая степень экспликации речевого намерения» [6, с. 86]. У Руссо это реализуется в форме постоянных деклараций максимального самообнажения как на уровне предисловия, так и на уровне метатекстовых комментариев внутри повествования. «Я буду правдив, правдив без всяких оговорок, буду говорить все – и хорошее и дурное, одним словом – все» [7, с. 671], заявляет Руссо в Невшательском предисловии к «Исповеди». Интенция самораскрытия последовательно подчеркивается в ходе развития «рассказа о себе».

Исповедь как речевой жанр приносит целый ряд «освобождающих чувств» [8, с. 267]. В произведении Руссо «освобождение» связано с ощущением облегчения, снятия с себя морального груза и угрызений совести за неблаговидные поступки. К таким поступкам Руссо относит ложное обвинение служанки Марион в краже ленты (этот эпизод «Исповеди» стал хрестоматийным), оставление больного господина Леметра на улице Лиона во время приступа эпилепсии. В обоих случаях героем декларируется признание собственной вины, раскаяние в содеянном, даже самоуничижение от сознания того, что сознательно причинил вред (или не оказал помощь)

---

[1] Сб. Жанры речи. Вып. 1-3. - Саратов, 1997-2002; Дементьев В.В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике [4]; Долинин К.А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина [5].

другому человеку. То есть можно наблюдать ряд генетических признаков, связывающих «Исповедь» с первичным речевым прототипом. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что наряду с раскаянием в повествовании проступает самообъяснение, затем переходящее в самооправдание. В происшествии с Марион Руссо называет поступок своего героя преступлением – ведь именно он украл ленту мадемуазель Понталь. Громкое, по-сентименталистски эмоциональное раскаяние сменяется психологическим анализом причин, побудивших не украсть (воровство, в общем-то, мелкое), но ложно обвинить другого. Выясняется, что больше, чем наказания, автобиографический герой боится стыда – стыда публично быть названным вором и клеветником. Со стыдом тесно переплетается «всепоглощающий» страх разоблачения, боязнь быть опозоренным и пасть в глазах окружающих. В итоге самообъяснение переходит в самооправдание, когда повествователь называет совершенный поступок слабостью и заявляет, что в юности слабость извинительна, а его поступок, «в сущности, не был ничем иным» [7, с. 81]. Как видим, в дискурсе Руссо исповедальное «освобождение» реализуется не только через в признание в совершенном поступке, но и через психологическую автоинтерпретацию.

А.Д. Степанов говорит об оценочной (самоосуждающей) стороне исповеди, которая может быть многообразна по числу возможных моральных установок [8, с. 269]. В литературе исповедальность связана с «критикой уединенного сознания (выд. А.Д. Степановым – *Е.К.*), механизмов самозащиты и изоляции» [8, с. 269]. У Руссо тема изоляции, одиночества репрезентирована через конфликт личности и общества. Это одна из ключевых тем «Исповеди» и следующих за ней «Диалогов: Руссо судит Жан-Жака» (1772–1776) и «Прогулок одинокого мечтателя» (1776–1778), относимых нами к исповедальной прозе писателя. Тема настолько сложная и болезненная, что Руссо возвращается к ней неоднократно в поисках новых форм аргументации своей правоты.

Автобиографический герой «Исповеди» изображен в соответствии с традицией сентиментализма – в его образе доминирует чувствительное начало. Герой Руссо оказывается не в состоянии согласовать свои душевные порывы с общественными требованиями, его нравственный выбор склоняется в сторону собственной индивидуальности. Среди причин разрыва с обществом (идеологических, политических, религиозных, личных) Руссо называет неразрешимые противоречия между своими природными особенностями и общепринятыми нормами. Тема одиночества трактуется как неизбежный результат противоречивых отношений героя с обществом, а не только как психологическая особенность. В «Исповеди» значительная часть текстового пространства, особенно во второй части, заполнена выяснением отношений с окружающими и стремлением доказать свою правоту. Руссо убежденно и последовательно отстаивает право личности на собственное мнение и мировоззрение. С темой одиночества переплетается мотив изгнания: за высказывание в своих публицистических работах провокативных морально-философских концепций герой последовательно

высылается властями с территорий Франции, Швейцарии, Пруссии. Самоизображение Руссо во многом влияет на эстетику романтизма, для которой конфликт личность – общество, одиночество непонятого героя, изгнание – ключевые темы.

Для исповеди чрезвычайно важен близкий контакт между исповедующимся и слушателем, стремящийся к недостижимому идеалу «неопосредованности» [8, с. 269]. Это выражается в предельном сокращении коммуникативной дистанции. Как пишет о первичном жанре А.Д. Степанов, взгляд «глаза в глаза» и физическое соприкосновение – непременный атрибут исповедального слова. «Исповедь – всегда шаг навстречу, сближение, максимальный контакт, что и проявляется в сокращении дистанции и встрече взглядов» [8, с. 270]. Руссо успешно применяет технологию сокращения дистанции как некого предела человеческого общения. Начиная с предисловия, последовательно проводится стратегия непрерывного контакта-диалога с читателем. Важна именно непрерывность, неотступное сопровождение читателя во всех моментах повествования. Руссо использует прямые и косвенные обращения, форму воображаемого диалога, указания по прочтению собственного текста, даже разделяет читателей по гендерному признаку, отдельно обращаясь к женщинам. Разнообразны избираемые им интонации, от благожелательно-ироничной до требовательно-критичной. Среди адресатов в первую очередь выделены современники, вспомним о публичных чтениях «Исповеди» в парижских салонах (впоследствии запрещенных полицией по настоянию мадам д'Эпине). Осознавая, что его имя, как и его произведения, дойдет до будущих поколений, Руссо ориентируется на возможные варианты рецепции. В настоящем и будущем он рассчитывает на «доброжелательного» читателя, способного воспринять духовный мир исповедующегося автобиографического героя, оценить его «чувствительность», стать на его сторону, принять его самообъяснения и самооправдания. При этом Руссо постоянно помнит о «враждебном» читателе, от точки зрения которого следует защищаться. Двойная направленность «Исповеди», позиция активного воздействия на читателя, навязывание ему собственного мнения создает особую эмоциональную насыщенность повествования, характерную для сентиментализма и предромантизма.

По А.Д. Степанову, исповедь «не требует завершенности (выд. А.Д. Степановым – *Е.К.*), это открытый текст» [8, с. 269]. Она демонстрирует жанровую близость к автобиографии, которая также оканчивается вместе с физическим существованием ее автора. Пока жив исповедующийся, возможно продолжение исповеди. Руссо осознает это постепенно, начиная с создания первых книг «Исповеди» в 1765 году и до окончания своей жизни. В финале второй части «Исповеди» он говорит о вероятности ее продолжения. Оно будет осуществлено, но в иных жанровых формах: в жанре диалога в «Диалогах: Руссо судит Жан-Жака» и в жанре дневника в «Прогулках одинокого мечтателя». Все три произведения объединены общими творческими интенциями автора – исповедальностью,

самоанализом, самооправданием, самозащитой. Скрепляет их автобиографизм, одно и то же «я» как главный объект повествования.

«Исповедь» с ее принципиальной незавершенностью оказывается вписанной в корпус исповедальной прозы писателя. В трех произведениях Руссо репрезентирует и изучает свое «я», свои отношения с обществом, с окружающим враждебным миром. Повествующее «я» обладает внутренним единством, по сути, это одна и та же личность, изображенная в разные периоды своей жизни и с разных жанровых позиций. В каждом произведении основополагающими для него остаются искреннее стремление к исчерпывающему самопознанию, позиционирование себя как личности независимой от мнений окружающих, утверждение собственной правоты в конфликте с современниками и требование справедливой, в его представлении, оценки себя и своих работ широкой публикой и потомками. Такая структура художественной интерпретации личности представляет собой своеобразный переход от сентиментализма к предромантизму.

Как видим, речевой жанр исповеди в произведении Руссо имеет мощные позиции, связанные с сознательным самообнажением, освобождением от чувства вины, максимальным сближением с предполагаемым адресатом. Руссо актуализирует жанровую контаминацию исповеди и автобиографии. Основу «Исповеди» составляет жизнеописание, где внешние факты биографии сопровождаются биографией духовно-психологической. Саморефлексия героя-повествователя переходит в исповедальное самообнажение со стремлением поведать читателю глубоко личные и часто нелицеприятные подробности своей жизни. Несмотря на заявленную в названии «Confessions» однозначную исповедальную установку, Руссо полемизирует с «первичным» речевым жанром исповеди, что проявляется в лишь формальном покаянии/раскаянии героя. Повсеместно эти исповедальные мотивы заменяются самооправданием и провозглашением права человека на личностную индивидуальность, права говорить публично о своем «я». В русле идеи контаминации жанров «Исповедь» можно определить как исповедальную автобиографию, в которой существенную роль играет переосмысление «первичного» речевого жанра исповеди.

Библиографические ссылки

1. Артемьева Т. В. Случай Руссо: Исповедь или эксгибиционизм? [Электронный ресурс] / Т.В. Артемьева // Режим доступа: http://antropology.ru/ru/texts/artemieva/confess_15.html
2. Бахтин М. М. Из архивных записей к “Проблеме речевых жанров”. Диалог I. Проблема диалогической речи / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т.: Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1996. – С. 207–286.
3. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1996. – С. 159–206.
4. Дементьев В. В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике / В.В. Демнтьев // Вопросы языкознания. – 1997. – №1. – С. 109–120.
5. Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина / К.А. Долинин // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX века. – СПб.: СпбГУ,

1998. – С. 35–46.
6. Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основании типологии / Н.В. Орлова // Жанры речи. Сборник научных статей. – Саратов: ГосУНЦ Колледж, 2002. – Вып. 3. – С. 83–92.
7. Руссо Ж.-Ж. Исповедь / Ж.-Ж. Руссо // Руссо Ж.-Ж. Избран. соч.: В 3 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 3. – 727 с.
8. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры. – 2005. – 400 с.

Надійшла до редколегії 30 вересня 2014 р.

УДК 801.6 + 81’44

О. В. Лавриненко
Днепропетровск

ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ (поэтический корпус русского языка как источник литературоведческой информации)

Статтю присвячено устрою та особливостям поетичного корпусу Національного корпусу російської мови. Поетичний корпус має особливу розмітку, що складається з чотирьох загальних параметрів (авторство, назва, дата написання і жанр), а також восьми власне віршознавчих параметрів (метр, строфіка, клаузула, рима, міра вірша, формула, зона римування, ікти), частина з яких може мати і подальше дроблення. Можливості російського поетичного корпусу можуть бути задіяні у викладанні теорії літератури, історії російської літератури, текстології.

***Ключові слова**: корпусна лінгвістика, Національний корпус російської мови, поетичний корпус, Інтернет.*

Статья посвящена устройству и особенностям поэтического корпуса Национального корпуса русского языка. Поэтический корпус имеет особую разметку, состоящую из четырех общих параметров (авторство, название, дата написания и жанр), а также восьми собственно стиховедческих параметров (метр, строфика, клаузула, рифма, мера стиха, формула, зона рифмовки, икты), часть из которых может иметь и дальнейшее дробление. Возможности русского поэтического корпуса могут быть задействованы в преподавании теории литературы, истории русской литературы, текстологии.

***Ключевые слова**: корпусная лингвистика, Национальный корпус русского языка, поэтический корпус, Интернет.*

The rapid growth in popularity of the Internet and its active use at home, in the domain of education and in professional activity require an overview of the World Wide Web and its possibilities in the context of philological education and research process. One of the most notable achievements of philological technologies on the Internet is the emergence of corpus linguistics, which was originally formed on the material of English corpora. The largest of all Russian projects of this kind is the Russian National Corpus, created in 2004. In 2006, it affixed to its structure a poetry corpus, designed to solve poetics issues. By November 2014 the poetry corpus consists of more than 72 thousand texts (about 10.3 million word usages) and covers Russian poetic texts up from the XVIII century. It has a special marking including four general parameters (authorship, title, date of writing and genre) and eight special parameters (metre,

© О. В. Лавриненко, 2014

stanzaic prosody, clausula (rhythmic figure used to add finesse and finality to the end of a sentence or phrase), rhyme (repetition of similar sounds in two or more words, most often in the final syllables), verse measure, formula (an index combining scansion, numbers of verse measures and clausulae), zone of rhyming (clausula, extended to the nearest word boundary), ictus (rhythmic stress in verse, retaining its unique structure)), some of which may have further fragmentation. You can search using one of the parameters or any combination thereof, and combine them with general search possibilities of the Russian National corpus. Opportunities of the poetic corpus may be involved in teaching of subjects related to literary theory, history of Russian literature and textology.
***Keywords**: corpus linguistics, Russian National Corpus, poetry corpus, Internet.*

Интернет с 90-х гг. XX в. стремительно и прочно входит в повседневную жизнь людей. И в бытовых потребностях, и в учебе, и в профессиональной деятельности современный человек редко полностью обходится без Интернета. С одной стороны, Интернет – место механического перенесения в электронную среду процессов и операций, функционирующих и в реальном мире (например, электронные версии печатных текстов, фильмов, аудиозаписей), с другой – в Интернете постепенно формируются возможные только в электронной среде явления (онлайн-чаты, компьютерные онлайн-игры, электронный перевод и др.). Филологические же науки были обогащены полноценным новым методом исследований, сформировавшимся только благодаря возможностям Интернета. Это корпусный метод, который нацелен на решение прежде всего лингвистических задач, но может быть использован и в литературоведении в определенных случаях. Под языковым корпусом понимают «информационно-справочную систему, основанную на собрании текстов на некотором языке в электронной форме» [4]. Чтобы корпус был приспособлен для решения филологических задач, его необходимо особым образом ограничить (в плане круга составляющих его текстов) и разметить структурные фрагменты корпуса (тексты, предложения, словоупотребления), то есть наделить их набором лингвистических, текстологических и других параметров, по которым будет осуществляться поиск. В этой связи сформировалась специальная дисциплина – корпусная лингвистика, которая занимается «разработкой общих принципов построения и использования лингвистических корпусов (корпусов текстов) с применением компьютерных технологий» [2, с. 7].

Лингвистические корпуса могут быть довольно разными и противопоставляться по цели (общие, специальные), литературности (литературные, диалектные, терминологические и т. д.), жанру (публицистические, драматургические, фольклорные и т. д.), характеру разметки (морфологические, семантические, просодические и т. д.) и другим критериям (подробнее о типологии корпусов см. [2, с. 20–32]). Отдельно стоит сказать о национальных корпусах. Это специально разработанный корпус (или совокупность корпусов), посвященный какому-либо конкретному языку и нацеленный на представление «данного языка на определенном этапе (или этапах) его существования и во всем многообразии жанров, стилей, территориальных и социальных вариантов» [4]. Поэтический

корпус является частью Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ), который был открыт в апреле 2004 г. по адресу http://ruscorpora.ru (подробнее о процессе подготовки проекта [см. 3]). С того времени начинается активное развитие русской корпусной лингвистики и стремительное расширение и пополнение НКРЯ. Поэтический корпус НКРЯ был открыт в декабре 2006 года. В него входят русские поэтические произведения (за исключением стихотворных драматических сочинений, которые пока еще не интегрированы в этот корпус), начиная с XVIII века. Сейчас продолжается работа по наполнению корпуса новыми текстами. 28 октября 2014 года поэтический корпус пополнен произведениями некоторых поэтов серебряного века и поэтов 1940–1960-х гг. объемом около 700 тыс. словоупотреблений. Таким образом, к ноябрю 2014 г. поэтический корпус НКРЯ насчитывает свыше 72 тыс. текстов (это около 10,3 млн. словоупотреблений). Поиск по поэтическому корпусу НКРЯ доступен по адресу http://ruscorpora.ru/search-poetic.html. Главной особенностью поэтического корпуса является специальная разметка, структурирующая и описывающая различные параметры поэтического текста, которая функционирует в поэтическом корпусе наряду с основной разметкой НКРЯ. Разрабатывая концепцию специальной «поэтической» разметки, лингвисты, работавшие над поэтическим корпусом, поставили перед собой цель обеспечить «как потребности исследователей русского языка, так и потребности исследователей русской поэзии, в том числе стиховедов, заинтересованных в изучении формальных особенностей русского стиха – метрики, ритмики, каталектики, рифмы, строфики» [1, с. 72], что подразумевало «создание некоторого предварительного варианта универсального электронного метрического справочника по всей русской поэзии» [1, с. 72].

Параметры специальной разметки текстов поэтического корпуса НКРЯ (подробнее см. [1, с. 75–98]):

1. Автор и сопутствующие параметры

Для текстов с неочевидным авторством предусмотрены различные решения. У народных произведений автор помечен как *обобщенный*. При полной анонимности автора ненародного произведения соответствующий параметр определен пометой *неизвестен*. При сомнительном авторстве (например, некоторые тексты из собраний сочинений М. Лермонтова, Ап. Григорьева и др.) тексту присваивается помета *dubium*. В редких случаях, когда при коллективном авторстве известна лишь часть имен, неизвестные авторы обозначаются индивидуальной обобщенной пометой. Примером такого текста в поэтическом корпусе НКРЯ является стихотворение «Гауншильд и Энгельгард...», авторство которого обозначено как «Пушкин А.С. | лицеисты» [1, с. 75].

2. Название произведения

Помимо авторского названия (если оно есть), в поэтическом корпусе НКРЯ всегда указывается первая строка произведения. В некоторых случаях дополнительно определяются параметры *книга* и *цикл*.

3. Дата написания произведения

Случаи с произведениями с сомнительной датировкой и с несколькими хронологически обозначенными редакциями фигурируют по техническим причинам как недифференцированно неточные датировки, то есть никак не противопоставляются по хронологическим параметрам при запросах.

4. Жанр

Очевидно, что корпусная жанровая разметка должна базироваться на несколько иных посылах, чем система жанров, выстраиваемая литературоведением и теорией речевых жанров. Для успешного использования корпуса необходима формализация и определенность в системе размечаемых жанров. Проблема жанровой размытости, неоднозначности, комбинированности в корпусе обычно игнорируется. В поэтическом корпусе НКРЯ выделяется шесть основных жанров: *стихотворение, поэма, пьеса, роман в стихах, кинофильм*. Как *кинофильм* помечаются фильмы, в основе которых стихотворные драмы (например, «Собака на сене», «Гусарская баллада» и др.) [1, с. 78]. Стихотворения и пьесы далее делятся на ряд поджанров.

5. Собственно стиховая разметка

5.1. Метр

Кроме пяти стандартных силлабо-тонических метров (*ямба, хорея, анапеста, амфибрахия, дактиля*), в корпусе размечены и особые четырех- (*пеон*), пяти- (*пентон*), шестисложные метры и более (*гиперпентон*). Также размечены тонические метры (*дольник, верлибр, гекзаметр* и др.).

5.2. Строфика и графическая строфика

По этому параметру тексты имеют числовой показатель длины строфы, а также соответствующе ему традиционное обозначение.

5.3. Клаузула

Для клаузулы в поэтическом корпусе НКРЯ приняты следующие обозначения:

м – мужская (сире́нь; 0 послеударных слогов);

ж – женская (сире́ни; 1 послеударный слог);

д – дактилическая (сире́невый; 2 послеударных слога);

г – гипердактилическая (сире́невая; 3 и более послеударных слога) [1, с. 92].

5.4. Рифма

В поэтическом корпусе использована стандартная схема обозначения рифм с использованием букв русского алфавита, например:

- охватная | абба;
- нечетная | ахах;
- затянутая | абааб или аббаб или аабаб, и т. п. (т. е. любая пятистрочная строфа на две рифмы);
- тройная | ааа и др. [1, с. 93].

В некоторых случаях дополнительно указывается качество рифмы (например, *монотонная рифма, тавторифма, диссонансная рифма* и др.).

5.5. Мера стиха

Концепция корпусной разметки поэтических текстов в НКРЯ предполагает, что тексты разных систем стихосложения имеют соответственно разные стихотворные меры строк. Таким образом, тексты силлабической системы в корпусе исчисляются в слогах, тонической – в иктах, силлабо-тонической – в стопах.

5.6. Формула

Это компактное объединение трех основных параметров поэтического текста (*метр, число мер, клаузула*), которое позволяет упростить поиск нужного типа стихотворения. Формула *Я4ж*, например, будет означать четырехстопный ямб с женской клаузулой. При регулярном чередовании разнотипных строк формулы объединяются знаком + , например: *Я5м+Я3ж, Аф3ж+Ан2м* и т. д.

5.7. Зона рифмовки

Зона рифмовки представляет собой клаузулу, расширенную до ближайшего словораздела, то есть правая граница зоны рифмовки – это конец строки, а левая находится в зоне последнего словораздела, предшествующего последнему икту.

5.8. Икты

В текстах силлабо-тонической системы с помощью специального знака грависа (`) размечаются автоматически все сильные места.

Таким образом, тексты в поэтическом корпусе имеют стандартную общую разметку НКРЯ, четыре общих параметра (авторство, название, дата написания и жанр), а также восемь собственно стиховедческих параметров, часть из которых может иметь и дальнейшее дробление. Все эти параметры, по отдельности или в различных комбинациях, могут использоваться не только как фильтр поискового запроса, но и в качестве самостоятельного запроса. Это открывает интересные возможности при изучении литературоведческих дисциплин. Прежде всего, это прекрасная иллюстративная база для стиховедческих категорий, изучаемых в рамках курсов «Введение в литературоведение» и «Теория литературы». В контексте курса «Истории русской литературы» можно довольно нетрудоемкими методами прослеживать эволюцию различных жанров русской поэзии, эволюцию поэтических приемов отдельных русских поэтов. В еще большей степени поэтический корпус НКРЯ облегчает сбор информации в исследовательской деятельности. Тем, чья сфера исследовательских интересов связана со стихосложением, особенно с категориями, последовательно размеченными в корпусе, использование этого ресурса может сэкономить дни монотонной работы с неразмеченными текстовыми файлами, либо даже месяцы и годы работы с рукописными картотеками – в докомпьютерную эпоху единственно возможным способом сбора подобной информации.

Библиографические ссылки

1. Гришина Е.А. Поэтический корпус в рамках НКРЯ: общая структура и перспективы использования / Е.А. Гришина, К.М. Корчагин, В. А. Плунгян, Д.В. Сичинава // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 71–113.

2. Захаров В.П. Корпусная лингвистика: учебник для студентов направления «Лингвистика». 2-е изд., перераб. и доп. / В.П. Захаров, С.Ю. Богданова– Иркутск: ИГЛУ, 2011. – 169 с.
3. Сичинава Д.В. Национальный корпус русского языка: очерк предыстории / Д.В. Сичинава // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. – М.: Индрик, 2005. – С. 21–30.
4. Что такое Корпус? – Режим доступа: http://ruscorpora.ru/corpora-intro.html
Надійшла до редколегії 31 жовтня 2014 р.

УДК 821.111«17»

Е. В. Максютенко
Днепропетровск

«СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ФРАНЦИИ И ИТАЛИИ»: «A MAN OF FEELING» ЛОРЕНСА СТЕРНА

У статті проаналізировано концепцію характеру героя-оповідача у «Сентиментальній подорожі» Л.Стерна. Образ Йорика, цінності, якими він дорожить, вміння радіти хвилинам щастя, стриманість щодо проявів крайнощів пристрасті перетворюють канон записок про подорож й непомітно надають йому форму особистого щоденника-самоспостереження, де переважає заглибленість в описання не зовнішнього плану, а повсякденних дрібниць, із-за чого текст позбавляється об'ємності, громіздкості, але постає витонченим, легким, автор є жартівливим, тон його – легковажним, сповненим натяків та недомовленості. Межі «Сентиментальної подорожі» хиткі, рухливі, розімкнуті, та оповідач містифікує читача підкресленим неладом розповіді, скрадливою інтонацією, де змішано іронічні й меланхолійні фарби. Рокайльні мотиви й теми, які доповнюють концепцію чутливості у «Сентиментальній подорожі», сприяють тому, що дорожні нотатки Йорика сприймаються як «імажинарна подорож», де реальна топографія виявляється приводом щодо розлогої емоційної рефлексії героя, не скутого соціальними умовностями, а зовнішній світ постає як «дзеркало душі», відбивається у безкінечному потоці мінливих думок.

Ключові слова: *жанр дорожніх нотаток, європейська традиція Grand Tour, «імажинарна подорож», поетика автобіографізму, авторська маска.*

В статье проанализирована концепция характера героя-повествователя в «Сентиментальном путешествии» Л.Стерна. Образ Йорика, ценности, которыми он дорожит, умение радоваться мгновениями счастья, сдержанность к проявлению крайностей страсти, патетики слога преображают канон записок о путешествии и незаметно придают ему форму личного дневника-самонаблюдения, где преобладает погруженность в описание не внешнего плана, а повседневных мелочей, и из-за этого текст лишается объемности, громоздкости, но становится изящным, легким, автор шутлив, тон его легкомыслен, исполнен намеков и недосказанности. Границы «Сентиментального путешествия» зыбки, подвижны, разомкнуты, и повествователь легковесно мистифицирует читателя подчеркнутым беспорядком рассказа, вкрадчивой интонацией, где смешиваются иронические и меланхолические краски. Рокайльные мотивы и темы, которые дополняют концепцию чувствительности в «Сентиментальном путешествии», способствуют тому, что путевые заметки Йорика воспринимаются как «имажинарное путешествие», где реальная топография

© Е. В. Максютенко, 2014

становится поводом к пространной эмоциональной рефлексии героя, не скованного социальными условностями, а внешний мир предстает как «зеркало души», отражается в бесконечном потоке переменчивых мнений.
Ключевые слова: *жанр путевых заметок, европейская традиция Grand Tour, «имажинарное путешествие», поэтика автобиографизма, авторская маска.*
The conception of the character-narrator in L. Sterne's "A Sentimental Journey" is analyzed. Yorick's image, the values which he appreciates, his ability to enjoy the moments of happiness, the restraint to the manifestation of the extremeness of passion transform the canon of travel writing and unnoticeably give it the form of personal journal and self-observation where the plunge into the description not of external plan but everyday trifles predominates. As a result the text is devoid of bulkiness, becomes a refined and light one, the author is joking, his tone is frivolous and full of hints. The bounds of "A Sentimental Journey" are unstable, mobile, disconnected and the narrator mystificates the reader with the intentional disorder of the story-telling, an insinuating intonation where the ironical and melancholic colors are mixed. Owing to the Rococo motifs and themes that are added to the conception of sensibility in "A Sentimental Journey" Yorick's travel notes are perceived as an "imaginary journey" where the factual topography becomes the cause for extensive emotional reflection of the hero who is not constraint with the social conventions and the outer world turns to be the "mirror of the soul" and is reflected in the endless stream of changeable opinions.
Keywords: *travel writing, the European tradition of Grand Tour, "imaginary journey", the poetics of autobiography, author's mask.*

Последняя книга о Тристраме еще не завершена, она появится спустя некоторое время, но уже в 1766 г. в письме к лондонскому знакомому Стерн сделает признание, что размышляет о новом литературном тексте, предполагая, что он будет объемным и, быть может, займет четыре тома [6, с. 199]. Писатель ощущает нехватку времени, торопится, болезнь подгоняет, меняет ритм жизни, но он не прерывает сочинительство, дописывает «Тристрама Шенди», издает проповеди, ведет дневниковые записи, адресованные Элизе Дрейпер (чудом сохранится лишь отрывок из них, он затеряется в бумагах семьи Гиббсов и спустя столетие «вернется» к читателям), и начинает работу над «Сентиментальным путешествием».

Все, кто знаком с творчеством Стерна, заметят, что по эмоциональной тональности «Сентиментальное путешествие», опубликованное в 1768 г., сближается с IX томом «Тристрама Шенди»[1]. Современник писателя, редактор журнала "Monthly Review", издатель и литературный критик Ральф Гриффитс убежден, что отчасти ответствен за появление «Сентиментального путешествия» и изменение повествовательной интонации в произведении, герой которого наделен чувствительным сердцем, культивирует жалость, сочувствие к ближнему, а его переживания «переливаются через край». Насколько верно утверждение Гриффитса, судить трудно, так как еще в 1762–1764 гг. Стерн заявлял, что хотел бы посвятить будущую книгу Франции и своему путешествию в Европу.

Почти десятилетие отделяет «Сентиментальное путешествие» от успеха первых книг «Тристрама Шенди». Лондонской публике имя Стерна

---

[1] Мелвин Нью, посвятивший автору немало книг, и Джефри Дэй, не перестающий писать о нем, находят, что многие темы и мотивы «Сентиментального путешествия» восходят к «Тристраму Шенди», отдельным проповедям Стерна и оказываются сквозными для «Дневника к Элизе» [16].

уже известно, он обрел европейскую славу, и его писательская манера, где сочетаются виртуозная эрудиция, остроумие, игровое отношение к читателю, оказывается узнаваемой [14, p. 79]. Стерн не обманет ожидания аудитории и обмолвится дочери, что вынашивает план нового сочинения, «которое не укладывается ни в какие привычные рамки» [6, с. 203].

Из переписки Стерна с друзьями возможно восстановить хронику появления «Сентиментального путешествия». Поначалу он делится с близкими своими намерениями («я полон мыслей и планов…», «…в следующем году начну свое новое сочинение…») [6, с. 179, 199], особо подчеркивает важную для себя установку на художественную самобытность текста («…утверждают, что это оригинальная вещь, которая покорит самые широкие круги читателей…») [цит. по: 1, с. 265], иногда выказывает досаду из-за обстоятельств, которые откладывают завершение произведения («…истощил “Сентиментальным путешествием” и духовные свои силы, и телесные…») [6, с. 213], сообщит о его тематике («…моим замыслом <…> было научить нас любить мир и наших близких больше, чем мы любим…») [6, с. 213]. И когда уже опубликуют первые тома книги, поделится радостью с друзьями: «моим “Сентиментальным путешествием” <…> все восхищаются в Йорке…» [6, с. 221], – и тут же напомнит, что текст не дописан, и он надеется на издание еще двух частей, посвященных Италии.

К концу 1760-х гг. в Англии заметно переменятся нравы, вкусы и предпочтения публики. Автор более не намерен удивлять читателя потешными историями о провинциалах из Шенди-Холла, однако, сохранив мягкий юмор, он представит своей аудитории занимательного персонажа, пастора Йорика, живого, эмоционального, непоследовательного, исполненного возвышенных мыслей, которые едва ли согласуются с его прозаическими поступками. «Сентиментальное путешествие» расширит круг читателей Стерна. Произведение с восторгом встретят современники. Последнюю книгу будут постоянно сравнивать с другими сочинениями художника, более всего с «Тристрамом Шенди», желая в текстах, созданных автором, увидеть не только родство, но и несходство затронутых тем и выбора литературной формы. Напомним, что мнения критиков и писателей изначально не совпадали. Для многих – Р. Грифиттса, Г. Уолпола, Д. Гаррика, Э. Берни, У. Медфорда, мадам де Сталь, В. Вулф – именно «Сентиментальное путешествие» станет произведением, которое откроет для них прежде неизвестного Стерна.

Спустя столетия литературных критиков, так же, как и современников Стерна, притягивает образ Йорика, ироничного, лукавого, «полного доброжелательности и человечности». Многие из них, как и предшественники, не перестают удивляться блеску авторского ума в «Тристраме» и умению передать жизнь сердца в «Путешествии по Франции и Италии»[2]. Но личные читательские суждения теперь уже дополнены

[2] Эти наблюдения принадлежат Г. Уолполу, госпоже Сюар, Дж. Эйкину, которые благосклонно отнеслись к «Сентиментальному путешествию» Стерна [15].

профессиональной историко-литературной рецепцией, включающей в себя как неоспоримые концепции, так и полемичные. Утверждают, что тематический объем «Сентиментального путешествия» не уступает по глубине «Тристраму Шенди». Также отмечают философскую направленность произведения, подчеркивают преемственность проблематики романов Стерна, а именно сосредоточенность на образах сознания героев, стремление передать субъективность взгляда на мир, воссоздать процессуальность и ассоциативность мышления персонажей. Оценивают литературоведы и появление новых черт в характерах не только автора-рассказчика, но и других действующих лиц, открыто проявляющих благожелательность и симпатию к окружающим, сопереживающих эмоциональному состоянию всех, с кем приходится общаться. Интеллектуальную насыщенность прозы Стерна традиционно объясняют влиянием знаменитых английских мыслителей, таких как Локк, Шефтсбери, Хатчесон, Юм, Смит, и полагают, что Стерн обыгрывает в «Тристраме Шенди» ряд известных положений учения Локка об ассоциативной природе сознания, особенностях психологического переживания времени, первичности чувственного восприятия мира. Именно поэтому исследователи называют «Тристрама» локковским текстом, а его персонажей из-за маниакальной склонности к рефлексии – интровертами. В то же время в «Сентиментальном путешествии» Стерн откликается на этику Юма, подчеркивает важность заботы о благе другого, значение человеколюбия, сострадания ближнему, которым следуют многие из его героев, воспринимаемые уже как экстраверты [10; 17; 20].

Критики подчеркивают, что в книге о Йорике Стерн предложил провокационную интерпретацию представлений о сентиментализме [9; 14; 17]. Персонаж Стерна постоянно упоминает о привлекательности «философии сердца», дорожит врожденной тонкостью чувств, душевным богатством натуры, ценит игру воображения, готовность откликнуться на чужую радость либо печаль. Однако такая избыточная чувствительность иногда оборачивается вздорностью характера, легковесной причудой и порою сводится лишь к благим намерениям, которым не суждено реализоваться (эпизод встречи Йорика с монахом Лоренцо, переговоры с мосье Дессеном о покупке дезоближана, сцена раздачи милостыни нищим).

Стерн не преминет обозначить в романе тему любви и власти Эроса над человеком. «Сентиментальное путешествие» воздействует на читателя своей радостной атмосферой праздника жизни. Рассказчик признается, что постоянно испытывает чувство влюбленности, не остается равнодушным к женской красоте, но светские забавы отнюдь не являются для него препятствием к духовному и душевному совершенствованию. А. Кэш назовет книгу Стерна «комедией моральных чувств», где бурлескно-сентиментальная тональность причудливо проступит в жанровом сплаве путешествия и мемуаров [9, p. 36].

Воплощенная в незабываемых персонажах «Сентиментального путешествия» концепция чувствительности явится своего рода озорной

полемикой с материалистическими взглядами Ламетри, Дидро, Гольбаха. Развернуть и представить авторский замысел в игровом ключе будет суждено главному герою «Сентиментального путешествия», пастору Йорику, характер которого отличается склонностью к буффонаде, патетике и остроумию, смягченных проявлением искренних эмоций, что помогает увидеть в нем персонажа, родственного его литературному сопернику, Тристраму Шенди. Фигура Йорика из «Сентиментального путешествия» порождает много споров среди литературоведов. Они утверждают, что для Стерна, сохраняющего установку на мистификацию и игру с читателем, Йорик – это характер, который при несомненной самостоятельности сближается с автором и как бы служит его повествовательной маской. Большинство критиков видят в Йорике «полувымышленного» персонажа, так как в его истории обыгрываются биографические обстоятельства реального автора и подробности литературной родословной, которой наделили Йорика и Шекспир, и Стерн. По мнению М. Баттестина, Стерн «воскрешает» Йорика, с которым попрощался в первом томе «Тристраме Шенди», и отправляет его в поездку по Франции, избирая маршрут, прежде не раз пройденный им самим в надежде поправить здоровье [8, p. 18]. Йорик выступает в роли создателя записок, то склонного поэтизировать повседневный опыт («…какой толстый том приключений может выйти из этого ничтожного клочка жизни…»), то безжалостно иронизирующего над своими слабостями («…я залился горючими слезами, но … прошу моих читателей не улыбаться, а пожалеть меня»), и имеет потребность описать свое путешествие иначе, чем прежде («… наблюдения мои будут иного типа, чем у всех моих предшественников…») [5, с. 550, 559, 565]. Он с интересом присматривается к нравам и обычаям страны, отныне ставшей центром образованного европейского мира и размышляет о различии характеров народов-соседей: «…если бы нам, англичанам, удалось когда-нибудь <…> приобрести тот лоск, которым отличаются французы, то хотя бы даже мы не утратили при этом politesse du cœur, <…> мы непременно потеряли бы присущее нам разнообразие и самобытность…» [5, с. 620]. А. Кэш напоминает, что Стерн сделал героя-повествователя в «Сентиментальном путешествии» англиканским священником, придал его облику собственные черты и вновь обратился к имени Йорик, которым ранее воспользовался при публикации сборников проповедей, а также создании своего «идеализированного автопортрета» в «Тристраме Шенди» [9, p. 31]. Исследователи, заинтересовавшиеся судьбой Йорика из «Сентиментального путешествия», настаивают на том, что Стерн извлек «старое имя для иного героя», высчитывают его возраст, предполагая, что в отличие от своего тезки из «Тристрама Шенди», это – молодой горожанин, которому около сорока лет [12, p. 4, 9].

По замыслу Стерна именно во Франции, полагает М. Баттестин, Йорик должен попытаться разрешить загадку, кем он является на самом деле: человеком, чья чувствительность и соучастие ближнему доказывают, что у него есть душа, достойная спасения, следуя идеям Тиллотсона и Кларка,

либо он – сложно устроенная «машина», управляемая лишь своими желаниями и обреченная на исчезновение, как утверждали французские материалисты, с многими из которых писатель был лично знаком [8, p. 18].

Йорик – порывист, экстравагантен, своеволен, его поездка отличается от сложившихся ритуалов образовательного путешествия по Европе, Grand Tour, столь популярного в среде аристократов. Не походит она и на прозаический деловой визит. Начало ее стремительно, спонтанно, как и неожиданно возникшее желание Йорика, вероятно, перенять жизнерадостное искусство жизни, которым так славятся французы, хотя это скорее предположение, так как о цели путешествия герой говорит в свойственной ему эксцентричной манере.

Вопрос собеседника: «А вы бывали во Франции?» (“You have been in France?”), последовавший за категорическим по тону утверждением героя-повествователя «Сентиментального путешествия»: «Во Франции <…> это устроено лучше» (“They order <…> this matter better in France”), – приведет последнего в замешательство и подтолкнет к решению удостовериться в собственной правоте и отправиться во Францию [19, p. 326]. На следующий день, успешно преодолев по морю расстояние, разделяющее Англию и Францию, он сойдет на берег в Кале и в три часа дня славно отобедает в гостинице. Йорик будет огорчен и раздосадован из-за странного закона, освященного именем короля, который позволяет отобрать и присвоить багаж путешественника в случае непредвиденных трагических обстоятельств, подстерегающих его в дороге. Правда, хороший обед и отменное бургундское примирят его с произволом Бурбонов («Нет <…> Бурбоны совсем не жестоки <…> в их крови есть нечто кроткое…») и настроят на философский лад, приведут к благостному настроению и пониманию необходимости свершения человеколюбивых поступков («…я чувствовал, что в теле моем расширяется каждый сосуд – все артерии бьются в радостном согласии <…> если я только что примирился с внешним миром, то теперь пришел к согласию с самим собой…») [5, с. 544]. Но реальность в лице смиренного монаха-францисканца, попросившего милостыню, отрезвит Йорика, и он получит возможность удостовериться в пределах собственного великодушия («…никому из нас не хочется обращать свои добродетели в игрушку случая – щедры ли мы, как другие бывают могущественны <…> или как бы там ни было, – ведь нет точно установленных правил приливов или отливов в нашем расположении духа…») [5, с. 545].

Забавное, непредсказуемое развитие событий в начальном отрывке «Сентиментального путешествия», – утверждает В. Вулф, – заставляет читателя полагать, что он попал в привычный абсурдный мир героев «Тристрама Шенди», «…где может случиться все, что угодно» [3, с. 105]. Однако вскоре сам рассказчик отрекомендует себя как человека иного склада, не сетующего, как Тристрам, на несовершенство мира, но жизнерадостного, любвеобильного, чувствительного («…я почти всю свою жизнь был влюблен то в одну, то в другую принцессу, и, надеюсь, так будет продолжаться до самой моей смерти…»), настроенного в течение нескольких

весенних месяцев оставаться во Франции, хотя, как известно, путь его долог и лежит в Италию [5, с. 571].

Стерн исполнит обещание, данное дочери, создать оригинальное, свежее произведение. И во многом это определено неповторимостью решения характера главного героя. Йорик, как и Тристрам, воплощает разные грани натуры автора, сближаясь со Стерном, который, по замечанию А. Кемпбелла Росса, воспринимался европейскими читателями как своеобразный «литературный герой своей книги, точнее, неразделимая пара героев – меланхоличный остроумец Тристрам и добросердечный, жизнерадостный Йорик» [18, p. 6]. Он выгодно отличается от погруженного в печальные размышления Тристрама («…я появился на свет на нашей шелудивой и злосчастной земле…») [5, с. 30–31] и повстречавшегося ему по пути из Парижа в Рим Смельфунгуса, который «отправился в дорогу, страдая сплином…» [5, с. 566]. Избирая роль путешественника, он предстанет не похожим на других искателей приключений. Йорик хранит в тайне подробности своей житейской истории, не желает быть узнанным, тяготится пребыванием в свете, не намерен знакомить читателей с фактами публичной биографии, утаивает имена друзей, спутников (граф де Б***, мадам Р***, герцог де Ш***, мистер Ю.) и создает путевые записки в жанре roman à clef. Йорик сохраняет дистанцию по отношению к большому миру, он хотя и желанный гость в салонах Парижа, остается участливым наблюдателем, но предпочитает общение накоротке. Продолжающаяся Семилетняя война между Англией и Францией прямо не затрагивает его, это скорее живописные исторические декорации. Йорик-путешественник непостоянен в своих намерениях, безразличен к достопримечательностям и памятникам архитектуры Парижа, его не занимают традиционные маршруты, которым следуют соотечественники. Он проявляет интерес к окружающим, подмечает обычаи, и его увлечением становится внимание к другому, одержимость сочинительством. Йорик «подсматривает» происшествия и придумывает истории о тех случайных знакомцах, которые попадаются на его пути.

По уверениям Р. Гриффита, Стерн называл текст «Сентиментального путешествия» «книгой-искуплением»[3] (“he <…> calls it his Work of Redemption”) [15, p. 185]. Брошенные мимоходом слова Стерна не остались незамеченными. М. Баттестин уверен, что они таят в себе нечто более глубокое, чем желание автора исправить репутацию легкомысленного шутника, утвердившуюся в среде читателей Лондона после выхода «Тристрама»[4]. Следуя М. Баттестину, едва ли замысел «Сентиментального путешествия» соотнесен с идеей христианского благочестия. Стерн в «Путешествии», действительно, смягчает тревожные индивидуалистические

---

[3] В понимании Р. Гриффита, она лишена грубости тона, присущего «Тристраму Шенди», но, наоборот, является «чистой и целомудренной» [15, p. 185].

[4] С. Джонсон неодобрительно относился к текстам Стерна и был излишне категоричен в оценке автора, осуждал его и позволил уничижительно отозваться о нем как о «многими осуждаемом священнике» (“a contemptible priest”). См.: [7].

подтексты новой философии, которые определили замкнутость мира Шенди-холла и его обитателей, сосредоточенных на собственных причудах и не настроенных действовать. В «Сентиментальном путешествии» Стерн предлагает прежде всего ценить чувства человека, его врожденную способность к воображению, свойства, превосходящие земные материалистические доктрины и утверждающие необходимость взаимной привязанности и общения[5] [7, p. 204].

В характере Йорика удивительно уживаются различные черты. Он чувствителен («…я способен с первого же взгляда почувствовать расположение к самым разным людям…») [5, с. 568], отзывчив, склонен к мечтаниям и грезам. Любит философствовать («…если я являюсь чуточку философом, как это время от времени внушает мне лукавый…») [5, с. 570], может иронично взглянуть на собственные недостатки. Интерес к человеку – основа его мироощущения. Не чужд он и земных радостей («…как я уже говорил читателям, одной из благодатных особенностей моей жизни является то, что почти каждую минуту я в кого-нибудь несчастливо влюблен…») [5, с. 579]. Йорик – увлекающаяся натура, ощущение полноты жизни посещает его тогда, когда рядом с ним оказывается очаровательная собеседница либо спутница, общение с которой, несомненно, преображает его существование («…я не в состоянии осушить источник ее слез, какое <...> утонченное удовольствие доставит мне вытирать их на щеках <…> красивейшей из женщин, когда я молча буду сидеть возле нее всю ночь…») [5, с. 579].

Напомним, что пребывание Йорика во Франции длится около месяца, приходится на весеннюю пору года, его путь пролегает по многим городам (Кале, Монтрей, Париж, Амьен, Мулен, Лион), ведет в Италию и обрывается на постоялом дворе в Савойе. Герой не завершит своих записок, но читатель оценит их неповторимость и новизну. Они представляют собою не столько панораму внешних впечатлений (Йорик лишь бегло упоминает о Пале-Рояле, Лувре, Комической опере, своей поездке в Версаль), обозрение нравов (прием в доме маркиза де Б***, знакомство с кругом мадам де В***), примечательных мест и описание архитектурных памятников, сколько окажутся психологическим портретом автора, который одарит всех, кто проявит интерес к его заметкам, глубиной восприятия реальности, людей, неповторимостью их видения, способностью передать с помощью подвижных, текучих описаний вибрацию жизни («…был прекрасный тихий вечер в самом конце мая – малиновые занавески на окне <…> были плотно задернуты – солнце садилось и бросало <…> отблеск теплого тона на лицо хорошенькой fille de chambre – мне показалось, будто она краснеет <…> мы были совершенно одни, и это навело на мои щеки повторный румянец прежде, чем с них успел сойти первый…») [5, с. 622].

Образ Йорика-героя, ценности, которыми он дорожит, умение радоваться мгновениями счастья, сдержанность к проявлению крайностей

---

[5] По наблюдению М. Баттестина, эта тема была намечена Стерном еще в VII томе «Тристрама Шенди», где путешествующий по южным равнинам Лангедока герой-повествователь переживает минуты радости в веселой атмосфере праздника селян и наслаждается танцем с юной Нанеттой [7, p. 197].

страсти, патетики слога преображают канон записок о путешествии и незаметно придают ему форму личного дневника-самонаблюдения, где преобладает погруженность в описание не внешнего плана, а повседневных мелочей, и из-за этого текст лишается объемности, громоздкости, но становится изящным, легким, автор шутлив, тон его легкомыслен, исполнен намеков и недосказанности. Вероятно, поэтому границы «Сентиментального путешествия» зыбки, подвижны, разомкнуты, и повествователь легковесно мистифицирует читателя подчеркнутым беспорядком рассказа, вкрадчивой интонацией, где смешиваются иронические и меланхолические краски [4]. Рокайльные мотивы и темы, которые дополняют концепцию чувствительности в «Сентиментальном путешествии», способствуют тому, что путевые заметки Йорика воспринимаются как «имажинарное путешествие» [2], где реальная топография становится поводом к пространной эмоциональной рефлексии героя, не скованного социальными условностями, а внешний мир предстает как «зеркало души», отражается в бесконечном потоке переменчивых мнений.

Библиографические ссылки

1. Атарова К. Лоренс Стерн. Жизнь и творчество / К. Атарова. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2014. – 416 с.
2. Банах И. Структура повествования в сентиментальном путешествии («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна) / И. Банах // Философский век. Альманах. Вып. 19. Россия и Британия в эпоху Просвещения : Опыт философской и культурной компаративистики. Ч. 1. / [отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин]. – С.Пб. : Санкт-петербургский Центр истории идей, 2002. – С. 168–184.
3. Вулф В. Сентиментальное путешествие / В. Вулф ; пер. с англ. К. Атаровой // Атарова К. Англия, моя Англия. Эссе и переводы / К. Атарова. – М.: Радуга, 2006. – С. 104–111.
4. Пахсарьян Н. Сентиментализм / Н. Пахсарьян // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. / [гл. ред. С. Левит]. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т.2. – С. 452–454.
5. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена : [роман]. Сентиментальное путешествие : [роман] / Л. Стерн ; пер. с англ. А. Франковского. – М. : Художественная литература, 1968. – 686 с.
6. Стерн Л. Сентиментальное путешествие : [роман]. Воспоминания. Письма. Дневник для Элизы / Лоренс Стерн; пер. с англ. А. Франковского. – С.Пб.; М. : Российская государственная библиотека, Летний сад, Наталис, 2000. – 319 с.
7. Battestin M. *A Sentimental Journey:* Sterne's "Work of Redemption" / M. Battestin // XVII–XVIII. Buletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. – 1994. – №. 38. – P. 189– 04.
8. Battestin M. Sterne among the Philosophes: Body and Soul in "A Sentimental Journey" / M. Battestin // Eighteenth-Century Fiction. – 1994. – Vol. 7. – Issue 1. – P. 17–36.
9. Cash A. Sterne's Comedy of Moral Sentiments. The Ethical Dimension of the *Journey* / A. Cash. – Pittsburgh: Duquesne University Press, 1966. – 152 p.
10. Dussinger J. *A Sentimental Journey* : "A Sort of Knowingness" / J. Dussinger // The Discourse of the Mind in 18th Century Fiction / J. Dussinger. – Hague : Mouton, 1974. – P. 173–200.
11. Gerard W. "Sallies of the Imagination". Visual Imagery and the Works of L. Sterne. PhD Dissertation. – University of Florida, 2002. – 316 p.

12. Ishii Sh. Yorick's Identity in "A Sentimental Journey" / Sh. Ishii // Kinki University Department of Language Education bulletin. – 2007. – № 7(2). – P. 1–15.
13. Jack I. Introduction to "A Sentimental Journey" / Ian Jack // Sterne L. A Sentimental Journey : [A Novel]. The Journal to Eliza. A Political Romance / Laurence Sterne. – Oxford, N. Y. : Oxford UP, 1984. – P. ix–xx.
14. Keymer Th. *A Sentimental Journey* and the failure of feeling / Th. Keymer // The Cambridge Companion to Laurence Sterne / [ed. by Th. Keymer]. – Cambridge: Cambridge UP, 2009. – P. 79–94.
15. Laurence Sterne : The Critical Heritage / [ed. by A. B. Howes]. – L. : Routledge, 1995. – 475 p.
16. New M. Introduction / M. New, W. Day // Sterne L. A Sentimental Journey; and, Continuation of the Bramine's Journal: with Related Texts / [ed. by M. New, W. Day]. – Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2006. – P. vii–xviii.
17. Probyn Cl. A Form for Self-Realization : Laurence Sterne / Clive Probyn // English Fiction of the Eighteenth Century. 1700–1789 / Clive Probyn. – L. ; N.Y. : Longman, 1987. – P. 133–148.
18. Ross I. C. Laurence Sterne : A Life / Ian Campbell Ross. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 498 p.
19. Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy : [A Novel] / Laurence Sterne // Sterne L. Selected Prose and Letters : in 2 Volumes. – M. : Progress Publishers, 1981. – Vol. 1. – P. 323–490.
20. Viviès J. *A Sentimental Journey,* or Reading Rewarded / J. Viviès // XVII–XVIII. Buletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. – 1994. – №. 38. – P. 243– 253.

Надійшла до редколегії 7 жовтня 2014 р.

УДК 821.133.1-31Вельбек

О. П. Михед
Київ

«КАРТА І ТЕРИТОРІЯ» МІШЕЛЯ ВЕЛЬБЕКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ

Питання інтермедіальності, наукових рефлексій про естетичну природу та форми оприявнення взаємодії різних медій у художньому текстуальному просторі на рубежі XX–XXI ст. набули особливого значення та актуальності. Це зумовлено сукупністю різнорідних і різноплощинних чинників, серед яких, зокрема, данина модним трендам, що вплинуло і на пошук нових теоретичних підходів до переосмислення спадщини класичної літератури. Також, що, певно, суттєвіше, інтенсифікація цієї гілки літературознавчих студій інспірована тими відчутними трансформаціями культури, які вплинули й на форми побутування літератури у полі взаємодії з іншими медіями. Тому сьогодні маємо достатньо підстав говорити не лише про потужність інтермедіального фактору принагідно поетики сучасної літератури взагалі, а й про те, що рівень естетичної трансформації самої природи художнього слова в окремих випадках творчості того чи іншого письменника, можливо більш-менш ефективно з'ясувати лише крізь призму інтермедіального підходу. У вибраному для дослідження конкретному випадку на необхідність застосування інтермедіального підходу вказує сам митець, відомий французький письменник Мішель Вельбек, який зазначив, що попередня різниця між фільмами, кліпами, новинами, рекламою, актуальними інтерв'ю і репортажами

© О. П. Михед, 2014

поступово почала стиратися, і з'явився новий жанр універсалізованого видовища. Виходячи з авторського визнання появи нового естетичного явища, використовуючи авторську номінацію і вказані дискретні складові як іманентні поетикальні характеристики нового жанру, його теоретичне осмислення й аналітичне з'ясування різнохарактерних за естетичною сутністю складників, необхідних для розуміння поетики «нового жанру універсалізованого видовища» як цілокупного феномену, проводиться на матеріалі роману Мішеля Вельбека «Карта і територія» (La Carte et le Territoire, 2010) крізь призму історії сучасного мистецтва.

***Ключові слова**: Мішель Вельбек, інтермедіальність,жанр, універсалізоване видовище, сучасне мистецтво, реді-мейд.*

Проблемы интермедиальности, научных рефлексий об эстетической природе и формах проявления взаимодействия различных медиа в художественном текстуальном пространстве на рубеже XX–XXI вв. приобрели особенное значение и актуальность. Это обусловлено совокупностью разнородных и разнообразных факторов, среди которых, в частности, дань модным трендам, что оказало влияние и на поиск новых теоретических подходов при переосмыслении наследия классической литературы. Также, что, вероятно, существеннее, интенсификация этой сферы литературоведческих изысканий инспирирована теми заметными трансформациями культуры, которые оказали влияние и на формы бытования литературы в поле взаимодействия с другими медиа. Поэтому сегодня имеется достаточно оснований говорить не только об интенсивности воздействия интермедиального фактора по отношению к поэтике современной литературы вообще, но и о том, что уровень эстетической трансформации самой природы художественного слова в отдельных случаях творчества того или иного писателя возможно более-менее эффективно осмыслить только сквозь призму интермедиального подхода. В избранном для исследования конкретном случае на необходимость применения интермедиального ракурса указывает сам литератор, известный французский писатель Мишель Уэльбек, заявивший, что существовавшая ранее разница между фильмами, клипами, новостями, рекламой и репортажами постепенно начала стираться, и появился новый жанр универсализированного зрелища. Отталкиваясь от авторского признания возникновения нового эстетического явления, используя авторскую номинацию и указанные им дискретные составляющие как имманентные поэтологические характеристики нового жанра, его теоретическое осмысление и аналитическое обоснование разноплановых эстетических составляющих, необходимых для понимания поэтики нового жанра универсализированного зрелища как целостного феномена, проводится на материале романа Мишеля Уэльбека «Карта и территория» (La Carte et le Territoire, 2010) в контексте истории современного искусства.

***Ключевые слова:** Мишель Уэльбек, интермедиальность, жанр, универсализированное зрелище, современное искусство, реди-мейд.*

Problems of intermediality, scholarly reflection on the aesthetic nature and forms of interaction between different media in textual space of fiction acquired special significance and urgency at the turn of the XX–XXI centuries. This may be explained by the set of discrete and diverse factors, among which, in particular, a tribute to fashion trends that influenced the search for new theoretical approaches to rethinking of the heritage of classical literature. Also, it is probably more substantial, intensification of the sphere of literary research is inspired by vivid cultural transformation that had an impact on the forms of existence of literature in the field of interaction with other media. So nowadays, there are sufficient grounds to speak not only about the intensity of the impact of intermedia factor in relation to the poetics of contemporary literature in general, but also that the level of aesthetic transformation of the nature of artistic expression, in some cases creativity of the certain writer, could be more or less effectively comprehended only through intermedia approach. In the proposed article on the need for an intermedia angle indicates the novelist himself, the famous French writer Michel Houellebecq, who said that the difference between the previously-existing films, videos, news, advertising and

reportage gradually began to fade, and there's a new genre that appeared in result – the universalized spectacle. Based on the author's recognition of the emergence of the new aesthetic phenomenon, using the author's nomination and marked by him discrete components as poetical characteristics of the new genre, its theoretical comprehension and analytical reasoning of diverse aesthetic components necessary for understanding of the new genre poetics as a holistic phenomenon, is carried out on Michel Houellebecq's novel "The Map and the Territory" (La Carte et le Territoire, 2010) in the context of modern art history.
Key words: *Michel Houellebecq, intermedial studies, genre, universalized spectacle, modern art, ready-made.*

Питання інтермедіальності, наукових рефлексій про естетичну природу та форми оприявнення взаємодії різних медій у художньому текстуальному просторі останніми роками набувають особливого значення та актуальності. З одного боку, це зумовлено сукупністю таких різнорідних і різноплощинних чинників, як, наприклад, данина модним трендам, що вплинуло і на пошук нових теоретичних підходів до переосмислення спадщини класичної літератури. З іншого, що, певно, суттєвіше, інтенсифікація цієї гілки літературознавчих студій інспірована тими відчутними трансформаціями культури, що вплинули й на форми побутування літератури у полі взаємодії з іншими медіями. Тому сьогодні маємо достатньо підстав говорити не лише про потужність інтермедіального фактору принагідно поетики сучасної літератури взагалі, а й про те, що рівень естетичної трансформації самої природи художнього слова в окремих випадках творчості того чи іншого письменника, можливо більш-менш ефективно з’ясувати лише крізь призму інтермедіального підходу. У вибраному нами для дослідження конкретному випадку на необхідність застосування інтермедіального підходу вказує сам митець, відомий французький письменник Мішель Вельбек: «Попередня різниця між фільмами, кліпами, новинами, рекламою, актуальними інтерв’ю і репортажами поступово почала стиратися, і з’явився новий жанр універсалізованого видовища» [3, с. 63]. Виходячи з цього, ми ставимо за мету теоретичне осмислення й аналітичне з’ясування різнохарактерних за естетичною сутністю складників, необхідних для розуміння поетики «нового жанру універсалізованого видовища» як цілокупного феномену.

Мішель Вельбек (Michel Houellebecq, 1956) – знаний французький письменник, поет, есеїст, світову популярність якому принесли, зокрема, такі романи, як «Елементарні частинки» (Les Particules élémentaires, 1998), «Платформа» (Plateforme, 2001) та «Можливість острова» (La Possibilité d’une île, 2005). Викликана вже романом «Елементарні частинки» і підтримувана подальшими публікаціями Вельбека бурхлива реакція читацького загалу та критики не надто прояснили феномен його неоднозначної за проблематикою та естетичними параметрами творчості – від гіперреалізму (Т. Мозгова) до «advanced» літератури (Д. Стахов). Роман М. Вельбека «Карта і територія» (La carte et la territoire, 2010), за який він отримав Гонкурівську премію, найвищу літературну відзнаку Франції, змушує подивитися на його творчість під новим кутом зору, спонукаючи до використання якісно іншого літературознавчого інструментарію, власне

інтермедіального. Ми ставимо за мету у пропонованій розвідці проаналізувати художній текст М. Вельбека в контексті історії сучасного мистецтва, що зумовлено як поетикальною системою твору, так і тими новими аспектами творчості митця, що розкрилися завдяки роману «Карта і територія».

На початку 2000-х рр. Д. Ногез, автор монографії про творчість М. Вельбека, акцентуючи її виразний експериментальний характер, називає його «трансписьменником»: «Він той, хто ризикує і пробує себе не тільки в різноманітних літературних жанрах і суміжних просторах, де література взаємодіє з іншими видами мистецтва, зберігаючи свою сутність і красу (як, приміром, поезія в пісні), але і в самостійних мистецьких сферах, де літератури взагалі немає» [1, с. 13]. Останніми роками зауважений дослідником перехід митця у «самостійні сфери» тільки увиразнився – Вельбек виступив режисером екранізації роману «Можливість острова» (2008) і знявся у головній ролі у кінофільмі «Викрадення Мішеля Вельбека» (2014).

Однак у контексті нашого дослідження важливіший інший аспект його багатогранної творчості – зв'язок зі світом сучасного мистецтва. Вельбек має досвід безпосередньої участі у створенні арт-об'єктів. Скажімо, рухома інсталяція «Opera Bianca», створена скульптором Жилем Тюйара, для якої Вельбек написав тексти, які лунали зсередини роботи. Вперше інсталяція була представлена у статусному Центрі сучасного мистецтва Жоржа Помпіду (Париж). Заразом французький письменник має досвід написання есеїстики, присвяченої творчості окремих діячів мистецтва. Так, наприклад, каталог проекту «Оголені» (Nudes) Томаса Руффа, одного з ключових фотографів сучасності, був опублікований зі вступним есеєм Вельбека. В даному випадку варто говорити про гармонійну співпрацю двох мистецьких особистостей в просторі одного проекту: в центрі уваги Т. Руффа – дослідження зламу сприйняття оголеного жіночого тіла під впливом Інтернет-порнографії, що є корелятом до творчості М. Вельбека, предметом дослідження якої є різноваріантні злами у стосунках людей сучасності.

У цьому сенсі і в контексті нашого дослідження важливими є виказані письменником спостереження теоретичного характеру над природою сучасного мистецтва. Вельбек називає літературу «концептуальним мистецтвом», точніше, для нього – «це єдиний різновид мистецтва, який направду можна назвати концептуальним. Слова – це концепти, штами – це ті самі концепти. <…> Звідси й дивовижна здатність до виживання літературного процесу, який може самозаперечуватися, саморуйнуватися, оголошувати себе безперспективним, не припиняючи при цьому бути самим собою» [3, с. 70]. Отже, за М. Вельбеком, розуміння функціонування, побутування літературного процесу набуває чіткіших рис крізь призму сучасного мистецтва, а концептуалізм, що сформувався в 60-х рр. XX ст. і згодом постав невід'ємною складовою арт-процесу, має братися до уваги як його теоретичне підґрунтя.

М. Вельбек використовує сучасне мистецтво як ефективний засіб для

осягнення реальності, а інструментарій сучасного мистецтва – для трансформації усталених художніх форм, декларуючи це у характерній для його поетики парадоксально-визивній манері «Мені огидне сучасне мистецтво, однак я усвідомлюю, що воно є найповнішим і найбільш точним звітом про стан речей, який тільки можливий. <…> Я думав про мистецтво, як знімання шкуринки, як про шматки живого м'яса, що причепилися до лушпиння» [3, с. 80]. Власне для нього – сучасне мистецтво слугує як засіб проникнення у глибини повсякденної реальності, як «хірургічний» інструмент для точкових розтинів. Художнім результатом цього експерименту «знімання лушпиння» з сучасності засобами різних медій, а заразом і рефлексією письменника про мистецтво, на наш погляд, і став роман «Карта і територія».

Вже після отримання Гонкурівської премії, рефлексуючи про свій роман, Вельбек наступним чином визначив дві ключових теми: «…стосунки між батьком і сином, а також відображення реальності крізь мистецтво». На нашу думку, перший складник, безумовно, має важливе значення для фабули твору, однак, тримаючись рамок даного дослідження, зосередимося детальніше на другому компоненті авторового визначення – переломленні реальності крізь призму мистецтво.

На рівні фабули роман описує етапи кар'єри вигаданого французького художника Джеда Мартіна. Перша сцена, що відкриває роман: Мартін працює над живописним полотном, на якому зображені два знакових митці сучасності – Джефф Кунс і Деміен Хьорст. Мартіну ніяк не дається картина: якщо Хьорста вдається відтворити, то образ Кунса залишається невловимим для пензля художника. Наприкінці роману, витворюючи смислонаповнене митецьке обрамлення для фабули, Вельбек знову звертається до постатей Хьорста та Кунса, образи і творчість яких у художньому просторі роману набувають глибокого символічного значення. Деміен Хьорст – художник покоління YBA (Young British Artists, молоді британські митці), що наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. кардинально змінило обличчя сучасного мистецтва. Ключові теми творчості Хьорста – релігія та смерть, візуальні маркери яких визначили його авторський стиль, постали відразливо-шокуючою реактуалізацією барокового концепту memento mori. Джефф Кунс – художник старшого покоління, відомий масштабними, блискучими (буквально) скульптурами з металу, репрезентація яких і запрограмований рецептивний ефект працюють на межі з кітчем. Обидва митці втілюють сучасну бізнес-модель створення мистецтва фабричними засобами, однак принципово різняться на концептуальному рівні, що і підкреслює письменник у романі.

Мартін приїздить у Швейцарію, щоби отримати достовірну інформацію про останні години життя свого батька, котрий погодився на добровільну евтаназію в швейцарській клініці. Клініка знаходиться на одній вулиці з борделем, куди спершу Мартіна привозить таксист. Художник згадує свою незакінчену картину: «Ринкова вартість страждань і сексу перевищила ціну насолоди і сексу, зробив висновок Джед, завдяки чому,

можливо, Деміену Хьорсту вдалося кілька років тому відбити у Джеффа Кунса світову першість на арт-ринку» [2]. На символічному рівні постаті митців набувають значення боротьби лібідо з мортідо, в якому мортідо (Хьорст) отримує перемогу на ринку, а, значить, і займає важливішу позицію в суспільстві, що стає показовою ознакою часу. Мартін проходить символічний шлях від борделю до клініки, що, в інтерпретації Вельбека, означає фіксацію моменту переходу від потреби в любові до бажання дізнатися правду про смерть свого батька.

Незакінчена картина з зображенням художників належить до третьої серії робіт Джеда Мартіна «Професії», що налічує загалом 65 полотен. Мартін створює каталог сучасних професій, частина з них відходить у минуле, інші ж, ймовірно, матимуть якесь майбутнє. Вельбек включає у систему образів роману вигаданого есеїста Вонга Фусіня, який досліджує творчість Мартіна. Наводячи переконливо стилізовані під арт-критику есеї Фусіня, письменник використовує прийом екфразису, однак сам предмет обговорення – сучасне мистецтво – суттєво розширює класичний прийом, оскільки заразом із суто формальним описом живописних полотен, постає і поглиблене дослідження концептуального складника творів митця, тобто тієї іманентної характеристики сучасного мистецтва, де рефлексія, часом, важливіша за безпосереднє мистецьке втілення.

Коли надходить час готувати виставку серії «Портрети», Мартін разом із галеристом вирішують залучити до написання вступного есею до каталогу відомого письменника Вельбека. У процесі перемовин художник розуміє, що хоче написати портрет письменника. Прикметне пояснення подібному прийому введення свого альтер-его в художній простір знаходимо у монографії Д. Ногеза, який за 10 років до виходу «Мапи і території» зауважив, що «у фантастичній літературі дати власне ім’я персонажу – для автора означає роздвоїтися, втекти від самого себе» [1, с. 16]. Власне, у такий спосіб витворюється химерне переломлення реальності: з одного боку, у твір введено своєрідний автопортрет письменника, з іншого – на Вельбека-персонажа чекає жахливе закінчення життя. Його тіло знаходять розчленованим, і шматки його плоті розкидані по будинку.

Для пояснення смерті та умовної детективної лінії пошуку вбивці письменника використані знову ж таки символічні фігури двох ключових митців історії сучасного мистецтва – це Джексон Поллок та Френсіс Бекон. Мова мистецтва у романі Вельбека постає системою знаків, що закрите для непосвяченої більшості, тому необхідним виявляється певний спеціаліст, той, хто може дешифрувати закодовані в мистецьких концептах послання. Мартін, як митець, і тримає той ключ, який розкриває загадку незбагненної жорстокості щодо мертвого тіла Вельбека. Роздивляючись фотографії з місця вбивства і те, як розкидані фрагменти тіла, Мартін відразу впізнає алюзію на твори Джексона Поллока, видатного представника абстрактного експресіонізму, особливою прикметою творчості якого було розбризкування фарби на полотно, що лежало на підлозі. Картини створювалися без безпосереднього доторку митця до полотна. З фрагментів тіла письменника

вбивця витворює своє абстрактне полотно, у «стилі Джексона Поллока» і лише інший художник, той, хто володіє мовою мистецтва, спроможний дешифрувати послання.

Згодом поліція встановлює і особистість вбивці (він виявляється пластичним хірургом) та знаходить жахливі скульптури, які він робив із плоті вбитих, «композиції з місива людських кінцівок, які були зрощені, переплетені, зшиті» [2] і т. д. Підказку до розуміння його «творів» знаходить молодий співробітник поліції, який два роки вчився у Школі мистецтв. Химерні скульптури, описані у романі, є майже буквальним описом картин відомого британського живописця Френсіса Бекона, котрий вважається одним із найвпливовіших митців другої половини XX ст. Серед колекції картин убивці знаходять і полотно самого Бекона. Таким чином, смерть письменника-митця показана крізь призму творчості двох художників, що є своєрідним, знаковим утіленням історії новітнього мистецтва. Химерні факти художньої реальності насправді є екфразисом реально існуючих полотен митців. І, в даному випадку, відбувається переломлення ключової концепції роману – «показ реальності крізь мистецтво», що у просторі твору прочитується як ампліфіковане віддзеркалення – «показ художньої реальності крізь мистецтво реального світу».

Означена ж тема «зображення реальності крізь призму мистецтва» є наскрізною у всіх серіях робіт Джеда Мартіна, як і проблема каталогізації реальності. Зокрема, перша серія робіт, яку Джед зробив в останній рік навчання в Школі мистецтв, – це чорно-біла «систематична зйомка різноманітних предметів широкого вжитку. <…> Швидкозшивачі, вогнепальна зброя, записники, картриджи для принтера, виделки – ніщо не могло заховатися від його направду енциклопедичного погляду і прагнення впорядкувати вичерпний каталог предметів, створених людиною індустріальної епохи» [2]. Зауважимо два моменти – енциклопедичний систематичний підхід, згадувана каталогізація реальності, в процесі якої мистецтво фіксує реальність притаманними йому засобами. Другий момент – предмети індустріальної епохи, що для М. Вельбека є принципово важливим. Дія роману охоплює умовний період, починаючи з 2000-х (з ретроспекцією історії батька Мартіна в 1960-ті) закінчуючи 2050-ми. Подібна тяглість у часі дозволяє письменнику моделювати реальність, прогнозувати хід подій.

Останній мистецький проект Мартіна, над яким він працював на схилку життя, постає насправді «універсалізованим видовищем» – комплексним мистецьким дослідженням, що у сучасному мистецтвознавчому дискурсі маркується як «змішана техніка» (mixed media). Вельбек розширює можливості екфразису, відводячи сторінки опису технічного процесу створення робіт Мартіном, кінцевим результатом чого постає відео, що складається з 96 каналів-пластів, які знімалися більше десятиліття. Створене Мартіном відео фіксує розпад природного середовища, продуктів людської діяльності, серед іншого – і старих фотографій під впливом погодних умов і часу. Комплексність підходу Мартіна до відео-проекту втілює його прагнення створити уніфіковане відображення реальності, те

«універсалізоване видовище», в якому певний окремий елемент посутній не сам по собі, але, утримуючи сегмент загального смислу, функціонує як компонент цілокупної, цілісної у своїй знаковості системи. Підштовхуючи реципієнта до цієї думки, наратор зауважує: «Таким чином, творчість Джеда Мартіна в останні роки життя простіше за все розглядати як ностальгійний роздум про захід індустріальної епохи в Європі і – ширше – про тлінність і минущість будь-якого творіння рук людських» [2]. У художній рефлексії Вельбека розпад «людського», який зауважують всі дослідники його творчості, в романі «Карта і територія» постає невідривним від контексту ентропії сучасності суспільства, власне європейської цивілізації як такої. У цьому сенсі, останній проект Мартіна перетворюється на символічне закінчення циклу суспільного буття, що був розпочатий фотографіями індустріальних об'єктів та професій, з руйнацією і зникненням яких у небуття відійшли і причетні до них люди.

Вплив сучасного мистецтва у романі М. Вельбека відчутний не тільки на сюжетному та концептуальному, а й на формальному рівні. Так, для створення достовірної, впізнаваної, гіперреалістичної картини сьогодення, художньої реальності, вкоріненої у невигадане повсякдення, письменник використовує прийом, який Д. Ногез називає «необробленими елементами реальності» [1, с. 167]. Цей поетикальний елемент роману М. Вельбека за своїми естетичними параметрами, інкорпоруванням і функціонуванням у тексті дуже близький до техніки сучасного мистецтва, відомої як «реді-мейд». Її ще у 1910-х рр. розробив Марсель Дюшан: митець, виходячи з власної концепції, бере певний предмет повсякденного вжитку і розташовує в незвичному для нього контексті, а зміна контексту існування предмету веде до зміни його смислового наповнення. Найвідоміший реді-мейд Дюшана, який історики мистецтва сьогодні вже звично називають найважливішим мистецьким твором XX ст., це «Фонтан» (1917), що є, власне, перевернутим пісуаром з підписом «R. Mutt 1917» (R. Mutt в даному випадку не піддається однозначному потрактуванню). Організатори виставки не прийняли цю роботу Дюшана, що, тим не менш, не завадило їй спричинити дискусію щодо сутності і критеріїв мистецтва – що взагалі можна називати мистецтвом, і чи змінює митець сутність речей у новому контексті. М. Вельбек адаптує техніку реді-мейд до сучасної літератури, відкрито використовуючи статті Вікіпедії (що, вочевидь, є ознакою часу – звернення до відкритої енциклопедії, якою наразі користуються так чи інакше всі), тексти з туристичних путівників, меню ресторанів і т.д. Таким чином, реалізована на рівні сюжету ідея каталогізації Мартіном закінчення епохи індустріальної Європи підсилюється і формальним використання «необробленої реальності».

На окрему увагу заслуговує назва роману «Карта і територія», що покликається на широкий історико-культурний контекст, який стане предметом окремого дослідження, тому наразі лише конспективно означимо важливі моменти. Назва апелює до виразу «Карта не є територією» Альфреда Коржибські (1931), що у ширшому розумінні піднімає питання про

співвідношення між символом і об'єктом, який позначається символом. Описування певного предмету не є самим предметом. У романі Вельбека ця ідея спрацьовує як на рівні фабули, так і на рівні концептуального наповнення. Друга серія робіт Мартіна, що принесла йому визнання, була представлена на виставці «Карта цікавіша за територію». Серія складається з перезнятих і відсканованих зображень різноманітних територій Франції з путівників «Мішлен». При вході на виставку було поставлено два стенди з зображеннями – знімок супутника з «однорідним зеленим місивом» і карта, що створювала «вражаюче поєднання другорядних шосе і мальовничих сільських доріг, оглядових майданчиків, лісів, озер» [2]. Згодом наратор наводить витримки з різних оглядів виставки, яким передує висловлювання, головна думка якого – проекція карти або фото, зробленого супутником прирівнюється до точки зору Бога. В даному випадку Вельбек робить експліцитний поклик на творчість сучасного німецького фотографа Андреаса Гурскі, при аналізі мистецтва якого вживання виразу «точка зору Бога» вже давно стало загальним місцем (одним із останніх прикладів є, скажімо, назва цьогорічної статті в «Independent» – «Andreas Gursky: A God's eye view of the world»). Гурскі створює великоформатні фотографічні полотна за допомогою комп'ютерних технологій. У його доробку є і серія робіт, зроблених із супутника, і дослідження певних територій з «картографічною» деталізацією. Таким чином, Вельбек знову описує художню реальність, відштовхуючись від реально існуючих творів сучасного мистецтва, а проекти вигаданого митця Мартіна отримують додаткове прочитання крізь призму творчості реального фотографа Гурскі. Винесена в назву роману проблема співвідношення «Мапи і території», знаку і предмету зображення, показування реальності крізь мистецтво, знаходить у тексті неординарне вирішення. Використовуючи інструментарій та факти сучасного мистецтва, письменник витворює замкнуте коло, в якому фіктивна художня реальність стає відображенням реально існуючих проектів сучасного мистецтва, які, за своєю суттю, є результатом мистецької рефлексії. І в такому контексті невипадковою видається зображення стрічки Мьобіуса на надгробку вбитого письменника Вельбека, який встановлює письменник Вельбек у романі «Карта і територія».

Бібліографічні посилання

1. Ногез Д. Уэльбек как он есть / Пер. с фр. А. Финогеновой / Д. Ногез. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 288 с.
2. Уэльбек М. Карта и территория / Пер. с фр. М. Зониной / М. Уэльбек. – М.: Астрель; CORPUS, 2011. – 480 с. // Режим доступу: http://www.e-reading.me/book.php?book=1014990
3. Уэльбек М. На пороге растерянности / М. Уэльбек // Мир как супермаркет. / Пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: «AdMarginem», 2004. – С. 49–55.

Надійшла до редколегії 8 листопада 2014 р.

УДК 821.111.(477)

П. В. Михед
Київ

ПРОЗА ШЕВЧЕНКА І НАТУРАЛЬНА ШКОЛА У РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (зауваги до проблеми)

У статті досліджується культурний компонент прози Шевченка і роль автора-оповідача. Унікальність прози Шевченка пояснюється тим, що естетичним орієнтиром для нього була сучасна російська література і естетика натуральної школи, вплив якої помітний у домінуванні соціального принципу в зображенні дійсності і зверненні до сатири. Частина повістей Шевченка заснована на автобіографічному матеріалі, що розуміється як форма реалізації естетичних принципів, властивих натуральній школі з її спрямуванням на зображення реальних подій. Потенціал особистості автора переростає традиційні рамки прози натуральної школи. Образ автора маніфестований як імпліцитно, так і експліцитно, що, в останньому випадку, постає в образі мудрого оповідача, який сповідує традиційні цінності народного етосу. Його увага зосереджена на зображенні самобутнього українського світу, природи та образу її людей, представлених у координатах народної естетики з її традиційною системою символів, а також структуруванням психологічного коду українців. Саме в її межах Шевченко оприявнює універсальні формули людського існування.

***Ключові слова**: Шевченко, проза, натуральна школа, український світ, оповідь, етос.*

В статье исследуется культурный компонент прозы Шевченко и роль автора-рассказчика. Уникальность прозы Шевченко объясняется тем, что эстетическим ориентиром для него служила современная русская литература и эстетика натуральной школы. Влияние школы нашло отражение в доминировании социального принципа в изображении действительности и обращении к сатире. Часть повестей Шевченко основана на автобиографическом материале, что понимается, как форма реализации присущих натуральной школе эстетических принципов, в частности, ее нацеленности на изображение реальных событий. Потенциал личности автора перерастает традиционные рамки прозы натуральной школы. Образ автора манифестирован и имплицитно, и эксплицитно, представая в последнем случае в образе мудрого повествователя, исповедующего традиционные ценности народного этоса. Его внимание сосредоточено на изображении самобытного украинского мира, природы и образов его людей, представленного в координатах народной эстетики с ее традиционной системой символов, а также структурированием психологического кода украинцев. Именно в ее пределах Шевченко излагает универсальные формулы национального бытия.

***Ключевые слова**: Шевченко, проза, натуральная школа, украинский мир, повествование, этос.*

The paper investigates the cultural component of Shevchenko's prose and the special role of his author-narrator in the context of Russian and Ukrainian literatures. The uniqueness of Shevchenko's prose is motivated by his relation to contemporary literature and the tradition of Russian natural school, which was the guideline for the poet. First of all, the influence of this school is reflected in the dominance of social principle of characters, often with satirical bios. Autobiographic basis of some Shevchenko's stories is the form of implementation of certain aesthetic principles inherent to natural school – in particular, its focus on real-life images. The range of author's personality outgrew traditional frames of natural school's prose: in the authentic images of reality Shevchenko saw the distinct ethnic discourse of the depicted world.

© П. В. Михед, 2014

His attention was attached to mission of authentic representation of unique, original Ukrainian world, its nature and image of its people. Shevchenko's narrative art was focused on the folk aesthetics with its understandable and predictable system of characters and also on structuring mental and manner codes of the Ukrainians. Another important component of his prose is the image of the narrator. Shevchenko's Russian stories carry important information about the author, his views on various aspects of Ukrainian life, and may be interpreted as the kind of commentary on his poetry. Though Shevchenko's prose in some way is anti-naturalistic, it is undoubtedly realized in the constant appeal to universal formula of human existence.
***Keywords**: Shevchenko, prose, natural school, Ukrainian world, narrative, ethos.*

В науковому середовищі і серед широкого читачів склалася думка про прозу Шевченка як про явище другорядне – у порівнянні з його поезією. Ця думка, певною мірою, справедлива, хоч і недооцінювати його прозовий доробок теж не варто. Спробу якось змінити уявлення про прозову спадщину Шевченка свого часу зробила М. Шагінян, автор одного з найцікавіших досліджень про Шевченка радянської доби. Однак до цих пір проза Шевченка не вивчена належним чином і вимагає серйозної уваги сучасної науки.

Мету цієї статті вбачаю в тому, щоб звернути увагу на культурологічний складник Шевченкової прози і на особливу роль автора-оповідача. Такий підхід, на мою думку, дозволить зрозуміти значимість і самобутність цієї грані творчості митця в контексті як російської, так і української літератур його часу.

Одна із проблем, що, як видається, зупиняє сучасних дослідників, полягає в тому, що проза Шевченка принципово традиційна. Враження таке, що автора навіть не цікавлять питання нових художніх прийомів у сфері, наприклад, наративного мистецтва. Він ніби починає нову сторінку оповідного мистецтва зі спрощення наративу. Він позірно, здається, навіть принципово невигадливо переказує історії, в яких, як правило, оповідана життєва доля людини. За допомогою звично-знайомих і впізнаваних у побутових колізіях історіях пересічної людини, де трапляються всілякі й різні події, автор окреслює ті особливості траєкторії життєвої долі свого персонажу, що стають концентрованими виразниками авторської ідеології. Щодо її походження, то вона сформувалася під впливом просвітницького ідеалу. Звідси відчутний пафос повчання, що, безперечно, знижує художній потенціал творів. І це чи не головна причина втрати інтересу читача до прози Шевченка.

Щоб зрозуміти витоки прози Шевченка, важливо визначити її зв'язок з сучасною йому літературою і тією традицією, на яку орієнтувався поет. І тут особлива роль належить натуральній школі в російській літературі, яка виходить на авансцену літературного розвитку саме на початку 1840-х рр. Її лідером був Микола Гоголь, а естетичним провідником, який і сформулював основні ідейно-естетичні засади, Віссаріон Бєлінський.

Вперше термін натуральна школа, як відомо, вжив Ф.В. Булгарін у рецензії на «Петербургский сборник» в березневому числі «Отечественных записок» (1846, № 3). Дещо пізніше В. Бєлінський перехопив цей термін і

надав йому іншого змісту, позбавивши негативної конотації. Натуральна школа не була естетично цілісною і єдиною. В її межах, на думку В.І. Кулєшова, можна було виділити письменників, які тяжіли до реалістичного зображення і дагеротипістів. Мовою сучасного літературознавства: «Реалізм і натуралізм у школі йшли пліч-о-пліч» [5, с. 19]. Натуральна школа формується на початку 40-х років, коли і Шевченко активно входить у літературу, багато читає, знайомиться з літературними новинками, входить у коло російських митців і літераторів та обговорюваних ними проблем. Про твори натуральної школи говорили і сперечалися, на неї покладали надії, як на багатообіцяюче явище літератури майбутнього. Саме натуральна школа, з погляду сучасного літературознавства, була своєрідним естетичним орієнтиром для Шевченка.

М. Шагінян справедливо вважала, що саме література 1840-х рр. і вплинула на російську прозу Шевченка не тільки через читання, а й через його участь як ілюстратора у тодішніх виданнях [9, с. 67]. Шевченко був одним із ілюстраторів видання О.П. Башуцького «Наши, списанные с натуры русскими» (СПб., 1841), яке стоїть біля початків натуральної школи. О.І. Білецький вважав, що «про теорію і практику російської “натуральної школи” він (Шевченко – *П. М.*) міг судити тільки по її перших виступах» [3, с. 244].

Заслання, зрозуміло, не сприяло знайомству з новинками літератури. Лише окремі книги доходили до Шевченка. В «Щоденнику» вже після заслання Шевченко робить запис: «Мне тепер много нужно прочитать. Я совершенно отстал от новой литературы. Как хороши “Губернские очерки”, в том числе и “Мавра Кузьмовна” Салтыкова…» [10, с. 92].

Впливи цієї школи виявляються, перш за все, в домінуванні соціального принципу зображення, що часто прибирає сатиричний пафос. Проза представників натуральної школи випрацювала жанр «фізіологій», структура яких передбачала локалізацію розповіді навколо окремих соціальних типів або громадського місця, де перетинаються різні соціальні верстви, розкриваються суспільно-характеристичні звичаї і звички, заняття і напрямки діяльності [6, с. 272–273]. В.В. Виноградов зазначав, що для представників натуралізму характерна «епідемічна жага типів», «устремління до підбору маріонеток, як символів певного класу, професії чи психологічних розмежувань в їх межах іноді навіть тієї чи іншої уособленої пристрасті» [4, с. 147]. Цю особливість підкреслює й інший дослідник, виділяючи як ознаку «зростаючу роль прототипів, моделей самого життя при творенні образів, підвищення ролі спостереження, предметної, побутової деталі» [5, с. 113].

Представників натуральної школи об’єднував інтерес до проблем природи людини і соціального середовища, що й становить основу переємності їх в творчості і прози Шевченка. Натуральна школа часто звертається до мотиву втрачених ілюзій, підпорядкованих панівному укладу життя і моралі, а також тягаря вже сформованих обставин, що втілюють суспільне зло. В різних формах ці особливості мотивної організації знаходять вияв і в прозі Шевченка. В самій творчій настанові митця присутні елементи

поетики натуральної школи: «Сначала опишу со тщанием место, т.е. пейзаж; потом опишу действующих лиц, их домашний быт, характеры, привычки, недостатки и добродетели, а потом уже, по мере сил, приступлю к драме, т.е. к самому действию. Метода, или манера эта не нова, но зато хорошая манера. А хорошее, как говорят, не стареет…» [10, IV, с. 11]. Дослідник поетики «школи» зауважує: «Герой творів натуральної школи майже ніколи не показується відразу і повністю, твір починається з опису обстановки» [5, с. 253]. Виходець із низів, Шевченко був добре обізнаний із життям широких соціальних прошарків російського суспільства, тому йому не було необхідності їх спеціально вивчати, до чого вдавалися журналісти і письменники, автори «фізіологій».

Частина повістей Шевченка ґрунтується на автобіографічному матеріалі. І це форма реалізації одного з головних принципів естетики натуральної школи – її орієнтації на зображення реального життя. М. Шагінян справедливо стверджує, що Шевченко «ніколи не вигадував матеріалу своєї прози», а в іншому місці пише, що «його описи достовірні як документ; у них нема й тіні вимислу (крім хіба переносу становищ). Ніби олівцем з натури подано пейзаж, – за ним можна впізнати місце дії, хоча б і сховане під буквою» [9, с. 69]. Чи це Переяслав («П»), чи Глухів («Глухов»), чи пустельні степи заслання.

Досить відчутно пов’язана з манерою попередників, проза Шевченка має свої відмінності. Більшість прозових творів митця була написана після заслання. І хоч за естетичний орієнтир слугувала російська проза 40-х рр., Шевченко звернувся до прози в 50-ті, маючи великий художній досвід поета і живописця. З погляду М. Шагінян: «Вся російська проза Шевченка – плід його зрілої творчості» [9, с. 65]. Масштаби особистості автора явно переростають традиційні рамці прози натуральної школи. По-перше, Шевченко, вдивляючись в реальні контури дійсності, спонукою до чого була саме естетика натуральної школи, бачить виразні етнічні обриси зображуваного світу.

Проза Шевченка до певної міри продовжує задум «Живописної України» – представлення світові неповторного образу України в усіх виявах її своєрідності. Живописання України як особливого і самобутнього краю зі своєю несхожістю з іншими землями, що виявляється в усьому: від природних ландшафтів до людської моралі. Замір Шевченка – презентувати особливий і прекрасний світ українського національного буття, виразну окремішність людності, яка живе на цій землі, і дати світові цілокупний портрет народу, про існування якого так мало знано. Він, за його словами, здатен «щупать картины ногами», що має увиразнити особливий його зв’язок із рідною землею.

Вербальний живопис рідного краю продовжує справу, почату в «Живописній Україні». Поет так декларує свою мету: «А по-моему, нация без собственной, ей только принадлежащей, характеризующей черты похожа просто на кисель, и самый безвкусный кисель» [10, IV, с. 11]. Створюючи самобутній образ України, Шевченко дивиться на землю від Дону до

Дністра з історіософської перспективи: «Одна почва земли, одна речь, один быт, одна физиономия народа, даже и песни одни и те же. Как одной матери дети» [10, IV, с. 266—267). Відмінною є лише історія українських земель [10, IV, с. 266).

Шевченко, оповідаючи «українські історії», звертається до російської мови, що створює досить складну і потенційно контраверсивну колізію, яку першими намагалися подолати ще представники «української школи» в російській літературі: В. Наріжний, О. Сомов, М. Гоголь. Різний ступінь обдарування, та й стану розвитку культури (В. Наріжний, наприклад, належить до доромантичної доби) зумовив і різний результат реалізації цього завдання. Якщо звертання цих авторів до української теми пояснювалося їх приналежністю до українського ґрунту, з різних позицій актуалізованого в їх творчості (у часи Гоголя, наприклад, «українська» тема входила до кола запитаних у читачів, так би мовити, «модних»), то інтенційність свідомості Шевченка заснована на твердому переконанні – світові має бути відкрита Україна, її неповторна природа і духовна окремішність української людини. В межах іномовного зображення українського світу Шевченко шукає виразної індивідуалізації якщо не в мові, то в змісті, в сюжеті своїх творів. Звідси – покритки, спокушені наречені, матір, яка видає заміж дочку без її згоди, мачухи й пасербиці.

Зображення «української реальності» в стилістиці натуральної школи охоплює не тільки замальовки ландшафтів, а й традицій народного життя. На це вказала ще М. Шагінян: «Подробиці побутові, опис української хати (тієї, де Шевченко зріс), одягу, сільських робіт, звичаїв, наприклад, відвідування дітьми родичів у святвечір з хлібом, узваром і рибою. Весілля, ярмарки – все це таке докладне, сповнене таким бажанням передати читачеві справжнє знання предмету (а не сам лише образ), що вийшло б за межі белетристики в описову етнографію, якби не було створене з високою майстерністю і пройняте ліричною задушевністю, яка хвилює читача» [9, с. 70].

Український світ має свій унікальний контур. Він і звучить по-особливому: «О могилы! могилы! высокие могилы! Сколько возвышенных, прекрасных идей переливалось в моей молодой душе, глядя на вас, темные, немые памятники минувшей народной славы и бесславия. А еще, бывало, когда ночью далеко-далеко в степи чабан заиграет на *сопилке* (свирели) свою однотонную грустную мелодию. О горе мое! что мне нельзя переселиться в тот чудный край и послушать на старости родную унылую песню!» Шевченківський окуляр, налаштований на естетику натуральної школи, орієнтований на зображення українського світу в різних його проявах. Поет і тут в центрі своєї уваги ставить завдання репрезентації своєрідного і самобутнього буття свого народу.

В центрі оповіді – сам автор-оповідач. Дослідники давно помітили, що в творах «натуралістів» помітна тенденція до зміни «уявлення про творчість, про особистість письменника», що призвело «до панування і специфіки оповіді від першої особи» [7, с. 3–4]. Ця тенденція відкриває простір для автобіографізму, що виявляється і в глибокому демократизмі автора, що

доторкається до тих естетичних принципів, які несла натуральна школа, звернувшись до життя низів. Це призвело до оновлення не лише персонажної сфери, а й принесло на сторінки творів літераторів 40-х років життя тих соціальних верств, які тривалий час полишалися за межами високої літератури.

Домінування оповіді від першої особи в прозі Шевченка є відвертою демонстрацією суб'єктивної інтерпретації подій і зображення персонажів, особливої свободи погляду на світ і людей, яких він добре знав. Література натуральної школи цікавиться, в першу чергу, оточуючим світом: «У себе, в собі, навколо себе, ось де ми шукаємо і питання, і їх вирішення» «Важливість теоретичних питань залежить від їх відношення до дійсності» [2, с. 32]. Характерний для Шевченка автобіографізм щільно пов'язаний з однією з засадничих ідей естетики натуральної школи, сформульованої В. Бєлінським: «Ймовірно, близька подібність зображуваних нею осіб до їх зразків у дійсності… є першою вимогою, без виконання якої не може бути у творі нічого гарного» [2, с. 297]. Прикметною особливістю сюжетики Шевченкових повістей є вільне нанизування епізодів, що, як правило, позбавлене жорсткої інтриги, а організуючим фактором виступає автор оповіді. Характеризуючи сюжетотворення представників «школи», дослідник зазначає: «Віддаючись стихії дійсності, письменники склеювали свої сюжети з емпіричних шматків, включали публіцистичні мотиви, моралістичні тенденції» [5, с. 261].

Образ оповідача, щирого серцем, благородного і великодушного, який приймає до душі все, що відбувається на його очах, вирізняє оповіді Шевченка. Як уже зазначалося, в творах «натуралістів» помітна тенденція до зміни «уявлення про творчість, про особистість письменника», що призвело до укрупнення авторської повісті й індивідуалізації оповіді, що, своєю чергою, мало потужний вплив на майбутнє наративного мистецтва. Шевченко зумисне виокремлює особисту присутність у прозових текстах у різних масках, упевнений в тому, що масштабність його постаті буде цікавою читачеві. Важливою характеристикою його прози є й усвідомлення суспільної ролі автора, про що свідчать рудименти романтичного уявлення про образ поета-пророка: «Они (поети – *П. М.*) братья наши во плоти, но, вдохновенные свыше, уподобляются Богу. И к ним только относятся слова Пророка, их только создал Он по образу своему и по подобию, а мы – толпа безобразная и ничего больше!» [10, IV, с. 227]. Цим Шевченко принципово відрізняється від представників «школи», які розуміли свою роль як фіксаторів реальних фактів соціального життя, а творчість, здебільшого, як «списування з натури». Але і цей принцип Шевченко використовує по-своєму, створюючи картини багатогранної української реальності, її історії, звичаїв, пейзажів, що «складають у повістях своєрідну інфраструктуру українського історичного життєпростору, до координат якого органічно вписаний образ автора» [1, с. 61].

Інший важливий компонент – це образ оповідача як імпліцитного, так і заявленого серед дійових осіб. Шевченко звернувся до прози, коли був уже

добре відомий широкому читачеві і зажив слави художника. Постать оповідача – це, найчастіше, образ мудрої і досвідченої людини, яка добре знає життя і орієнтується в його хитросплетіннях, передбачаючи наслідки багатьох вчинків своїх героїв. Ідеал його – люди, яким вдається витримати всі випробування, що випадають на їх долю. Вони полишаються вірними християнським принципам, дотриманню моральних приписів і життєвих принципів (шанобливому ставленню до батьків, наприклад). Це ті засади народної моралі, які об'єднують і скріплюють національне буття.

Сюжети Шевченка вибудувані на засадах народного етосу. Вони розвивають його основи і демонструють їх дієвість. Відступи від них героїв Шевченкових оповідей, як правило, і ведуть до драматичних наслідків. Своє завдання Шевченко бачить у чіткому структуруванні поведінкових кодів українців. Відступи від цих принципів спричиняють до нещастя. І, навпаки, відчуття щастя дає лише рух за узвичаєними схемами традиційної культури. При цьому варто зауважити, що, з іншого боку, проза Шевченка в певному сенсі виразно антинатуралістична. Це виявляється в постійній апеляції до універсальних формул народного життя як християнського походження, так і дохристиянських часів.

Весь фабулярій Шевченка тяжіє до універсальних ситуацій людського буття. І хоч репертуар сюжетів досить розмаїтий, все ж домінуючими є епізоди, які, як правило, відтворюють узвичаєні події людського життя. Оповідне мистецтво Шевченка орієнтоване на народну естетику, де існує чітка і передбачувана система персонажів, вгадується загальна тенденція розвитку сюжету, а також фіналу оповіді.

Шевченко бачив свого читача не вишуканим поціновувачем естетичних винаходів, але людиною, яка здатна роздумувати над життєвими колізіями у пошуках прийнятних виходів із «проблемних» ситуацій людського буття. Проза Шевченка дійшла до читача, коли традиції натуральної школи стали вже історією. Та вже невдовзі стало зрозуміло, що прозові твори поета – не тільки важлива складова його творчості, але вони займають «своєрідне місце в історії нашої (російської) реалістичної побутової повісті» [8, с. 246]. Щодо їх відлуння в історії української культури, то російські повісті Шевченка утримують важливу інформацію про самого автора, його погляди на різні сторони українського життя, і є своєрідним коментарем до його поезії. Інший важливий аспект, який потребує уваги дослідників, – це вивчення засад національного етосу українців, що так повно, щедро, багато представлений у прозі Шевченка.

Бібліографічні посилання

1. Барабаш Ю. Я. Тарас Шевченко: імператив України / Ю. Я. Барабаш. – Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 181 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13-ти т. / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. X.
3. Білецький О. І. Російська проза Т. Г. Шевченка / О.І. Білецький // Білецький О. І. Вибрані твори в двох томах. Від давнини до сучасності. – К.: Наукова думка, 1960. – Т. II. – С. 219–243.

4. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов. – М., 1976.
5. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе / В.И. Кулешов. – М.: Просвещение, 1965. – 300 с.
6. Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – 474 с.
7. Проскурина Ю. М. Повествователь-рассказчик в прозе натуральной школы : автореф. дисерт. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук / Ю. М. Проскурина. – М., 1964. – 18 с.
8. Пыпин А. Русские сочинения Шевченко / А. Пыпин // Вестник Европы. – 1888. – № 3.
9. Шагінян М. Тарас Шевченко / М. Шагінян. – К.: Дніпро, 1970. – 253 с.
10. Шевченко Т. Г. Зібрання творів у шести томах / Т. Г. Шевченко. – К., 2003. – Т. 5.

Надійшла до редколегії 25 жовтня 2014 р.

УДК 821.161.1

Ю. Г. Прокудина
Днепропетровск

РОМАН Н. КУЗЬМИНОЙ «ПОПАЛА!»: УДАЧНОЕ ПОПАДАНИЕ В ЖАНРОВУЮ ФОРМУЛУ

У статті розглядається один з популярних жанрів масової літератури – фентезі. Розвинутий на хвилі читацької любові до Толкіну, Льюїсу та Роулінг, цей напрям дуже швидко набув особливих рис і виділив піджанр, що можна назвати «жіночим фентезі». Визначаються основні сюжетобудівні елементи творів жіночого фентезі про «попаданок» (знайомство – «попадання» – адаптація – пошук – «місія» – виконання «місії» – перемога) і аналізується роман Н. Кузьміної «Попала!» в контексті традиції жанру. За типом «попадання» героїню можна віднести до «рбінзонів», які адаптуються в новому світі без допомоги «доброго чарівника», спираючись в першу чергу на власні знання і сили. Практично повна відсутність магії відокремлює створений автором світ роману «Попала!» від переважної більшості творів жіночого фентезі, роблячи акцент на особистих розумових якостях і рівні освіченості героїв. В кінці роману героїня назавжди залишається в новому світі, що є типовим приблизно для третини творів піджанру, поряд з поверненням додому і життям «на два світи». Основні елементи як пригодницької інтриги, так і любовного роману в книзі Н. Кузьміної набувають яскравого індивідуального забарвлення, що дозволяє розглядати роман «Попала!» як своєрідне прочитання традиції піджанру жіночого фентезі.

***Ключові слова**: жіноче фентезі, «попаданка», традиція жанру, любовно-фантастичний роман.*

В статье рассматривается один из популярных жанров массовой литературы – фэнтези. Взлетевшее на волне читательской любви к Толкину, Льюису и Роулинг, это направление очень быстро приобрело особые черты и выделило поджанр, называемый «женским фэнтези». Определяются основные сюжетостроительные элементы произведений женского фэнтези о «попаданках» (знакомство – «попадание» – адаптация – поиск – «миссия» – выполнение «миссии» – победа) и анализируется роман Н. Кузьминой «Попала!» в контексте традиции жанра. По типу «попадания» героиню можно отнести к «робинзонам», которые адаптируются в новом мире без помощи «доброго волшебника», опираясь в первую очередь на собственные знания и силы. Практически

© Ю. Г. Прокудина, 2014

полное отсутствие магии отделяет созданный автором мир романа «Попала!» от подавляющего большинства произведений женского фэнтези, делая акцент на личных умственных качествах и уровне образованности героев. В конце романа героиня навсегда остается в новом мире, что типично примерно для трети произведений поджанра, наряду с возвращением домой и жизнью «на два мира». Основные элементы как приключенческой интриги, так и любовного романа в книге Н. Кузьминой приобретают яркую индивидуальную окраску, что позволяет рассматривать роман «Попала!» как своеобразное прочтение традиции поджанра женского фэнтези.

***Ключевые слова**: женское фэнтези, «попаданка», традиция жанра, любовно-фантастический роман.*

The article focuses on one of the famous mass literature genres - fantasy. Being extremely popular after Tolkien, Lewis and Rowling this genre was divided into several sub-ones including the so-called woman fantasy. The main plot-constructing elements of the woman fantasy texts of "being caught" (meeting-being caught-adaptation-search-mission-mission completion- victory) and the novel "Caught up" by N.Kuzmina are under consideration. The heroine might be classified as Robinsone who gets used to the new world without a good wizard's help but merely relying on one's own knowledge and strength. The absence of the magical element, that is nearly absolute in the novel, differs the book from other types of woman fantasy and draws the reader's attention the character's intellect and education. Finally, the herione stays in a new world forever that is characteristic of this type of fantasy along with the final coming home and a parallel living into the two worlds. The peculiar features of an adventure story as well as the elements of a love plot define the specificity of N.Kuzmina's novel as a woman fantasy subgenre.

***Key words**: woman fantasy, a "caught up" story, genre tradition, adventure love story novel.*

Сегодня одним из наиболее популярных жанров массовой литературы является фэнтези. Людей утомляет однообразие и серость повседневной жизни, и они стремятся «убежать» в сказку. И если сильную половину человечества особо привлекают героические деяния и военная доблесть, то женщинам свойственно искать в литературе приключения и «большую и светлую» любовь. И хотя художественный мир фэнтезийных произведений во многом отличается от знакомых читателю будней и представляет параллельную реальность, их герои, по верному замечанию Е. Дьяконовой, «сталкиваются с теми же страхами и дилеммами, что и в обычном мире. Герой фэнтези путешествует не только по разным странам, но также совершает путешествие внутрь себя – в свой уникальный внутренний мир, сталкиваясь со своими собственными страхами и дилеммами, которые свойственны всем людям» [2]. И персонажам фэнтези удается разрешить дилеммы и побороть страхи, поэтому и читатель идентифицирует себя с ними.

О. Яковенко, анализируя словарные дефиниции фэнтези и научной фантастики, отмечает важный момент: многие исследователи не проводят четкой границы между фэнтези и фантастикой, фэнтези и научной фантастикой, фэнтези и литературой ужасов. Всю литературу с необычным, волшебным сюжетом они стремятся отнести к единой категории фантастического. «Под фантастическим в данном случае понимается форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними (“сверхъестественная”, “чудесная”) картина

вселенной» [7]. Но в последнее время исследователи все чаще склоняются к выделению фэнтези как отдельного, самодостаточного и активно развивающегося жанра. По словам С. Чупринина, фэнтези – жанр особый, и его главным признаком является то, что он «порождает новые миры, жизнь в которых определяется не законами природы и общества, но волшебством и магией» [6, с. 517]. И хотя среди исследователей нет общего мнения о том, являются ли произведения писательниц-женщин отдельным подвидом жанра, все же думается, что «сказочные» книги, написанные писателями-женщинами и для женской аудитории, можно выделить в отдельный тип «женского фэнтези». Целью данной статьи является выявление жанровых особенностей женского фэнтези о «попаданках» и анализ романа Н. Кузьминой «Попала!» в рамках традиции поджанра.

Жанр фэнтези оформился лишь в XX веке, и его появление исследователи связывают в первую очередь с именами Р. Говарда и Дж.Р.Р. Толкина. По словам К. Мзареулова, фэнтези восходит к средневековым романам о нечистой силе, мифологии, мистике экзотических стран. Исследователи отмечают связь возникновения фэнтези с творчеством таких авторов, как Т. Мэлори, Ч. Мэтьюрин, Э.Т.А. Гофман. «Однако подлинные расцвет и триумфальное шествие жанра относятся уже к нашему столетию, когда родилось новое течение – “эпическое” или “героическое” фэнтэзи, т е. повествование о похождениях героя-бойца в мире, основанном на волшебстве» [5]. Но в случае, когда автор произведения – женщина, это определение следует все же уточнить. Героини женского фэнтези редко являются воительницами, и жанр таких книг часто можно определить как «любовно-фантастический роман». Поэтому то, что составляет основу канонического «героического» и «эпического» фэнтези здесь встречается лишь как элементы жанра, уступая первенство описанию не событий, а чувств.

В женском фэнтези одним из самых распространенных типов сюжетов являются истории о так называемых «попаданках». Это девушки из одного мира (чаще всего – современная нам Земля), которые в силу каких-либо обстоятельств – несчастного случая, предсказания – попадают в параллельный (обычно – магический) мир. Подобные сюжеты имеют довольно четкую структуру: 1) знакомство с героиней в реалиях нашего мира; 2) переход («попадание») в другую реальность (обычно описывается достаточно подробно), и именно по типу «попадания» можно выделить несколько подтипов; 3) адаптация героини в чужом мире, знакомство с местным населением, изучение языка и своих новых способностей, если таковые возникают; 4) поиск своего места в новом мире или же дороги домой; 5) «миссия» – героиня попадает в другой мир не просто так, а зачем-то (есть исключения, но они скорее подтверждают общее правило); 6) война (либо иное выполнение «миссии») – чаще всего девушке либо ставится некое условие по типу «чтобы вернуться домой, нужно сделать то-то и то-то», либо же именно она является ключевой фигурой в противостоянии неких враждующих сил; 7) победа и хэппи-энд.

Отличительной чертой женского фэнтези является то, что помимо приключенческой интриги здесь обязательно присутствует развитая любовная линия. И элементы любовного романа (встреча с «прекрасным принцем», испытания влюбленных, иногда – предательство, и в финале свадьба) тесно переплетаются с авантюрной линией повествование или же вообще являются основой сюжета.

Среди женского фэнтези, написанного и изданного в последние 20 лет, сюжет о «попаданках» во многом берет начало от цикла Е. Петровой «Лейна» («Лейна», «Стать демиургом», «Сделать выбор»). Некоторые авторы на своих сайтах, страницах самиздата, форумах и т.п. пишут, что именно произведение Е. Петровой стало для них своеобразным образцом, «родоначальником историй про попаданок» (Н. Кузьмина). И хотя серия не завершена («Лейна» вышла в 2007 году, «Стать демиургом» в 2008, а «Сделать выбор» пишется до сих пор), книги Е. Петровой пользуются любовью и популярностью.

«Попаданки» бывают разные. Некоторые героини, оказавшись в другом мире, обретают магические способности и невиданную силу (так называемые Мэри Сью), некоторые – остаются собой и могут полагаться лишь на багаж знаний и собственный жизненный опыт (редко богатый, т.к. чаще всего героиня – молодая девушка). Кто-то из них стремится вернуться назад, другим же интереснее остаться в новом мире. У некоторых авторов перемещение между мирами единичное, другие же позволяют своим героиням жить «на несколько миров».

Одним из наиболее ярких примеров романов о «попаданках», где героине помогает выжить лишь собственная целеустремленность и образованность, является книга Н. Кузьминой «Попала!» (2011). По словам писательницы, *«основное условие – героиня знает лишь то, что есть в голове у автора. Честно, без Гуглов и Википедий...»* [3]. Именно этими словами автор предваряет роман на своей страничке самиздата, тем самым сразу делая акцент на том, какую роль будут играть в произведении Знания и Наука. Сама ситуация, когда «попаданки» адаптируются в новом мире благодаря своим знаниям, силе характера, стремлению к самосовершенствованию, напоминает классическую робинзонаду. Конечно, нельзя говорить о том, что в фэнтезийных романах «изображается жизнь, приключения и производство обособленных личностей вне общества» [1, стб. 718], но основной конфликт – противостояние героя и чуждого, незнакомого мира – сохраняется.

Мария Кузнецова, самая обычная и ничем не примечательная студентка московского университета, переносится в иномирскую страну Аризенту, где и находит свое место в жизни. Именно так – не любовь и счастье, а, в первую очередь, место в жизни. Здесь, естественно, присутствует любовная линия, но особенностью романа является то, что вопрос выживания в другом мире девушка стремится решить максимально самостоятельно, не опираясь на «сильных мира», и любовь для нее долгое время – лишь помеха на пути к достижению цели.

После вечеринки в честь окончания второго курса Маша решает вынести мусор, и некая магическая сила затягивает ее в мусоропровод. Очнувшись в незнакомом месте, девушка понимает, что попала в другой мир: *«Нет, ну умом я понимала, что, скорее всего, я в каком-то городе и за углом должна быть улица. Что мой родной мусоропровод с отломанным ящиком и забытым ведром растаял в голубой дали... но не так же!!! Нормальные люди попадают в другие миры через проколы в пространстве, уведенные за руку прекрасными эльфами или, наоборот, плечистыми демонами. Ну, в крайнем случае, падают под поезд или находят таинственную дверь в подземелье. А я? Глупо-то как! Вот дурее было б только, если б в унитаз смыло!»* [4, с. 14]. Автор сам демонстрирует некоторый отход от традиции при перемещении между мирами. Что может быть прозаичнее (и – малоприятнее), чем мусоропровод? Ведь именно подобные элементы быта никогда не романтизируются, редко описываются, хотя являются более чем важными в повседневной жизни. Выбрав такой способ перемещения героини между мирами, Н. Кузьмина снижает оценку «попадания», преподносит его не как Важное Событие, а как досадное недоразумение. И Маша, лежащая в полупьяном состоянии на мусорной куче, с капустным листом на голове, уже не воспринимается читателем как некая сказочная и могущественная героиня. Но, несмотря на нарочитый прозаизм момента «попадания», она находит в себе силы на поиск своего пути в новом мире.

Если рассмотреть традиционные типы «попадания» в женском фэнтези, то в большинстве случаев переход спровоцирован либо любопытством героини (Г. Долгова «Иллюзия выбора. Шаг», А. Гаврилова «Уши не трогать!»); либо в нашем мире человек умирает, и некие высшие силы перебрасывают душу в другой мир для выполнения какой-то миссии (К. Стрельникова «Принц Темный, принц Светлый», С. Жданова «Лисий хвост, или По наглой рыжей моське»); либо переход совершается как следствие контракта между героиней и все теми же высшими силами или же из-за игр богов (Е. Казакова «Избранная по контракту», А. Лисина «Игрок»); либо – по договору с волшебными существами, жителями иных миров (М. Завойчинская «Тринадцатая невеста», Н. Жильцова «Полуночный замок»). Наша же героиня попадает в другой мир в совершенно неожиданной и глупо-повседневной ситуации. Она не размышляет о несовершенстве мира, о том, как ей бы хотелось изменить свою жизнь и насытить ее чудесами – нет, девушку все устраивает; она не видит никаких мистических снов и не попадает под поезд. Мария просто оказывается «не в то время не в том месте». Как выясняется по ходу повествования, все ее беды связаны лишь с тем, что *«миры ... обмениваются существами. Когда кто-то открывает путь из первого мира во второй, отдача может захватить существо из второго мира и перекинуть его в первый»* [4, с. 160]. И когда старший принц отправился на Землю проходить коронационное испытание, Машу «выбросило» в Риоллею только из-за того, что *«между теми, кто поменялся мирами, существует симпатическая связь»* [4, с. 160].

Если вообще говорить о мире, в который попала героиня Н. Кузьминой, то первое, что бросается в глаза – он очень похож на земной мир прошлого. Сама Мария сравнивает его с Землей XVII века: *«Город-то большой. И наводит на мысли о нашем семнадцатом-восемнадцатом веке, как я их себе представляла»* [4, с. 48]. Здесь не встретишь ни красавцев-эльфов, ни воинственных орков, ни работящих коротышек гномов. Населяют его самые обычные люди, не обладающие никакими магическими способностями. Только семья правителей (маэллтов) Аризенты владеет своеобразной волшебной силой, которая позволяет наследникам перемещаться между мирами. Еще одно отличие романа «Попала!» от основной массы произведений женского фэнтези – здесь нет богов и демиургов. Обычно (процентах в 80 случаев) высшие силы либо являются героями книг, либо просто движущей силой некоторых событий и встречаются в прологах, либо в них просто верят. Здесь же на вопрос *«А боги у вас есть?»* Маша слышит замечательный ответ: *«А кто это такие?»*, и после ее объяснений местный житель делает вывод: *«Полезные. А как их можно завести?»* [4, с. 122].

Изначально новый мир открывается девушке не с лучшей стороны. Автор сразу преподносит своей героине неприятный сюрприз: *«Из-за угла вывалился чудно одетый мужик средних лет. <…> А за руку он волок столь же странно одетую девицу – в длинной юбке и каком-то безумном чепце с хлопающими белыми ушами. Дурь полная – такое носить! Монашка, что ли?*

Но, судя по тому, что мужчина собирался делать, монашкой он странно одетую особу не считал. <…> Переходящие во всхлипывания вопли девочки: "Ниэ! Ниэ!" – принять за выражение восторга или согласия было трудно. <…> Съехав на заднице по влажной куче, в три шага оказалась за спиной пытающегося пристроиться к подвывающей малолетке насильника и с размаха, стараясь не думать о том, что делаю, опустила дубовую хреновину на его макушку» [4, с. 12–13]. Мария явно попала не в добрую сказку…

В плаще насильника девушка находит немного денег, но ни языка, ни обычаев страны она не знает. Первый же новый знакомый, оказавшийся впоследствии маэллтом Аризенты, ведет себя не совсем адекватно (с ее точки дрения), и девушка, выучив несколько слов, бежит. Добрая женщина на рынке помогает ей приобрести одежду, чтобы можно было затеряться в толпе. Там же Мария знакомится с профессором местного университета Корэнусом, у которого и устраивается на место временно уехавшей экономки. Девушка должна следить за домом, а профессор будет учить ее языку. Главное стремление Маши – учиться. Она не боится работы, и с радостью как узнает новое, так и делится знаниями.

Вся книга построена на том, как Мария открывает для жителей Аризенты блага земной цивилизации. И это не традиционное «нашла в сумочке сережки с интересной застежкой, продам гномам, а на вырученные деньги буду влипать в неприятности». Нет, специфика этого романа в том, что автор дает довольно подробные описания не только и не столько чувств

героини и ее приключений, сколько того быта, который ее окружает. И главное в этой повседневности – конструирование велосипеда, размышления о строении парового двигателя, описание лингвистических проблем и кулинарных подробностей. Стоит отметить, что именно такие детальные описания свойственны стилю Н. Кузьминой. В своих циклах романов «Наследница драконов» и «Тимиредис» она детально описывает построение заклинаний, отличие разных видов магии, можно сказать, дает четкую инструкцию к действию, так что читателю кажется, что еще немного – и он сам сможет «магичить». Одна беда, способностей нет…

В отличие от героинь других произведений данного жанра, Мария не стремится завести отношения с «прекрасным принцем», наоборот, всячески бежит от него: *«роман мне сейчас нужен, как луноходу крем для загара»* [4, с. 85]. И причина не в том, что она не верит мужчинам или тайно в кого-то влюблена. Нет, подход к жизни у героини весьма рационален: *«сейчас мой жизненный план выглядел просто: <…> даю себе три месяца на отдых в доме Корэнуса. Присматриваюсь, изучаю, собираю идеи <…> Если через три месяца меня все еще не выбросит обратно в мой мир, начинаю строить жизнь тут. Цель – добиться процветания и экономической независимости. То есть завести свой дом, свое какое-то дело. И пока – никаких марьяжных планов. Не хочу оказаться под чьим-то сапогом или, влюбившись, усвистеть назад в Москву»* [4, с. 117]. И когда Мария все же оказывается эриналэ (в переводе на понятия нашего мира – женой) местного принца, она всячески старается оградить себя от дворцовой роскоши, хотя в подготовке обороны от нападения соседней страны активно участвует. И именно ее знания в военном деле (почерпнутые в основном из фильмов и интернета) помогают раскрыть заговор Талисии и защитить Аризенту.

В этом романе есть и война. Как уже упоминалось выше, такое «выполнение миссии» встречается в произведениях женского фэнтези довольно часто. Везде есть «свои» и «чужие», везде есть противостояние различных сил. И хотя сама Маша не размахивает мечом на поле боя и не поджаривает врагов огненными шарами, ее участие в планировании интриг и военных операций неоценимо. И дело здесь не в том, что местные жители непроходимо тупы, а она вся из себя героиня-спасительница. Ее опыт – это опыт тысяч людей, всего человечества Земли, веками накопленный в книгах. И Аризента, не имеющая распространенной повсеместно художественной литературы (письменность в этом мире существует, но направлена она в основном на обеспечение учебных нужд, а не на скрашивание досуга и развлечение), не может похвастаться особым разнообразием идей. О кинематографе и интернете вообще речь не идет. Опыт Маши разнообразнее и шире, и уже поэтому, а не из-за какой-то там особой гениальности, девушка может давать советы даже политикам. Как выражается она сама, у нее был доступ *«к многовековой истории чужих жизней»* [4, с. 327]. И если сначала свои знания девушка применяла в сфере быта (шампуры, саморезы, вилки, мясорубки и т.д.), то со временем она стала многое рассказывать и показывать о ведении войны.

Конечно же, «наши» войну выиграли. Хэппи-энд также является неотъемлемым элементом книг женского фэнтези. И Мария Кузнецова, самая обычная московская студентка, нашла в другом мире свою любовь и призвание. Такой конец книги – стандартен, но, думается, и необходим. Есть авторы фэнтези, которые оставляют финал открытым или же убивают героев. Например, так часто делает Е. Звездная. Но подобные произведения оставляют не самое приятное, тяжелое впечатление, и, как следствие, менее популярны и интересны читателям.

По типу концовок романы о «попаданках» можно разделить на три основных подтипа: 1) героиня остается жить в новом мире, не имея никакой связи с родным; 2) героиня возвращается домой (иногда с ней возвращается и ее возлюбленный); 3) героиня живет в новом мире, но может посещать и свой (свободно или же при соблюдении некоторых условий).

Маша Кузнецова имеет магическую связь с родным миром, пока там находится проходящий коронационное испытание старший маэллт, и она успевает предупредить родных, что «уезжает в другую страну». В конце же романа автор оставляет героиню в Аризенте, привязывая ее к новому миру мужем и ребенком. И в самых последних строках романа Мария остается верна себе: *«Мне почему-то очень жаль, что в этом мире нет самолетов… но я верю, что смогу это изменить. Потому что твердо знаю:*

ЧУДЕСА СЛУЧАЮТСЯ!» [4, с. 510]. Роман удовлетворяет потребность читательниц в чуде, которое все-таки может совершиться.

Роман Н. Кузьминой «Попала!» сохраняет основные жанровые компоненты женского фэнтези о «попаданках». Однако авторский стиль, внимание к «техническим» деталям и практически полное отсутствие магии (в привычном для жанра смысле) составляют специфику этого произведения. И главным чудом писательница видит не заклинания и не волшебные палочки, а стремление человека к саморазвитию, любви и гармонии с миром, в котором волею судеб он оказался. Свойственный фэнтезийным романам пафос переделки мира, его чудесного совершенствования Н. Кузьмина раскрывает в свойственной ей манере – не нужно ломать устои окружающего мира, необходимо принять его всей душой, и тогда все, что делаешь для себя, делаешь и для мира. Чудо самосовершенствования претворяется в развитие мира, и только сильная воля и любовь к жизни могут в этом помочь.

Библиографические ссылки

1. Аникст А. Робинзонада / Александр Аникст // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929-1939. – Т.9. – М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т «Сов. Энцикл.», 1935. – Стб. 718-723.
2. Дьяконова Е.С. Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези / Елена Дьяконова // Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета. – Иркутск: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Иркутский государственный лингвистический университет», 2008. – Вып. 1. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-edinogo-prostranstva-hudozhestvennogo-anomalnogo-mira-v-proizvedeniyah-zhanra-fentezi

3. Кузьмина Н. Попала! [Электронный ресурс] / Надежда Кузьмина. — Режим доступа: http://samlib.ru/k/kuzxmina_n/apopala.shtml
4. Кузьмина Н. Попала! / Надежда Кузьмина. – М. : Эксмо, 2012. – 512 с. : ил.
5. Мзареулов К. Фантастика. Общий курс [Электронный ресурс] / Константин Мзареулов. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/03.php
6. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
7. Яковенко О.К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики) / Ольга Яковенко // Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета. – Иркутск: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Иркутский государственный лингвистический университет», 2008. – Вып. 1. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-fentezi-na-osnove-analiza-slovarnyh-definitsiy-fentezi-i-nauchnoy-fantastiki

Надійшла до редколегії 20 вересня 2014 р.

УДК 821.111 – 1. «16», «17»

О. В. Родный
Днепропетровск

КОМИЧЕСКИЙ ДИСКУРС РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII ВЕКА

Художній текст завжди містить в собі певний код, укладений в систему виразних засобів. Саме він дозволяє розпізнати, дешифрувати закладений у творі зміст. Код - це набір певних правил в тексті. Його ефект залежить від знання культурних, соціальних чи літературних кодів, звичних моделей поведінки, домінуючих або традиційних відносин, літературних персонажів, подій або стилів.

Знаменним етапом в еволюції комічного в російській літературі є зародження в XVII ст. сатиричної повісті. Сміх – це дієвий інструмент комунікації, тому він перешкоджає прагненню до відокремлення. Більш того, сміх стирає соціальні відмінності, сприяє інтеграції суспільства. Як справедливо вважав А.Бергсон, основна задача сміху – боротьба з відсталістю, автоматизмом. Сміх також покликаний пом'якшувати соціальні суперечності, переводячи їх в іншу – сміхову – систему координат.

В російській демократичній комічній літературі XVII ст. простежується взаємозв'язок трьох комічних кодів: гумористичного, пародійного і сатиричного. Вони можуть бути представлені в творі різною мірою, в різній комбінації, проте в обов'язковій мірі несуть в собі пізнавані «знаки», форми, стилістичні прийоми. Однак сатиричний код є вторинним, він розкривається, впізнається лише після пародійного або гумористичного.

***Ключові слова**: сміх, код, сатира, сатирична повість, знак.*

Художественный текст всегда содержит в себе некий код, заключенный в систему выразительных средств. Именно он позволяет распознать, дешифровать заложенный в произведении смысл. Код – это набор определенных правил в тексте. Его эффект зависит от нашего знания культурных, социальных или литературных кодов, привычных моделей поведения, доминирующих или традиционных отношений,

© О. В. Родный, 2014

литературных персонажей, событий или стилей.

Знаменательным этапом в эволюции комического в русской литературе является зарождение в XVII в. сатирической повести. Смех – действенный инструмент коммуникации, поэтому он препятствует стремлению к обособлению. Более того, смех стирает сословные различия, способствует интеграции общества. Как справедливо считал А. Бергсон, основная задача смеха – борьба с косностью, автоматизмом. Смех также призван смягчать социальные противоречия, переводя их в другую – смеховую – систему координат.

В русской демократической комической литературе XVIIв. явно прослеживается взаимосвязь трех комических кодов: юмористического, пародийного и сатирического. Они могут быть представлены в произведении в разной степени, в разной комбинации, однако в обязательной мере несут в себе узнаваемые «знаки», формы, стилистические приемы. Однако сатирический код является вторичным, он раскрывается, узнается лишь после пародийного или юмористического.

***Ключевые слова**: смех, код, сатира, сатирическая повесть, знак.*

Literary text always contains a certain code, enclosed in a system of expressive means. It allows to identify, decipher the meaning inherent in the text. Code is a set of rules defined in the text. Its effect depends on knowledge of the cultural, social and literary codes, habitual patterns of behavior, the dominant or traditional relations, literary characters, events, or styles.

A significant stage in the evolution of the comic in Russian literature is the emergence the satirical novel in the XVII century. Laughter is an effective communication tool, so it prevents the tendency to isolation. Moreover, laughter erases class distinctions, facilitates the integration of society. As rightly considered A.Bergson, the main task of laughter is to fight against inertia, automatism. Laughter is also intended to alleviate social contradictions, transferring them to another - of laughter - the coordinate system.

In the Russian XVII century democratic comic literature clearly traced the relationship of three comic codes: humorous, parody and satire. They can be represented in the text to varying degrees, in different combinations, but mandatory least carry a recognizable "characters", forms, stylistic devices. However satirical code is secondary, it is revealed, is recognized only after the parody or humorous codes.

***Keywords**: laugh, code, satire, satirical tale, sign.*

Смех как сильнейший коммуникативный фактор, пронизывающий существенные сферы общественной жизни, раскрывается в его универсальном мировоззренческом характере. В «большом времени культуры» (М. Бахтин) смеховое самообновление сознания предстает одним из основных импульсов развития и взаимодействия форм духовно-практической деятельности человека и общества, важным инструментом, способствующим пониманию общественных процессов настоящего, и ценностно-регулятивным критерием, очерчивающим векторы будущего развития социума.

Комического, его виды и формы проявления исследовали крупнейшие мыслители, начиная с античности: Платон, Аристотель, И. Кант, Ф. Гегель, Ф. Ницше, А. Бергсон, З. Фрейд. Проблемой комического в искусстве в отечественной науке занимались М. Бахтин («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»), Д. Лихачев («Смех в Древней Руси»), В. Пропп («Проблемы комизма и смеха»), Ю. Борев («О комическом»), А. Вулис («В лаборатории смеха») и др. В их работах рассматриваются виды комического и способы их выражения в произведениях разных историко-литературных периодов и жанров. Тем не

менее, приходится констатировать, что проблема смеха до сих пор остается малоизученной.

Художественный текст всегда содержит в себе некий код, заключенный в систему выразительных средств. Именно он позволяет распознать, дешифровать заложенный в произведении смысл. Это происходит за счет погружения читателя в социокультурный контекст произведения, обозначенный системой кодов. Очевидно, что онтологический статус произведения во многом определяется способностью читателя (реципиента) взаимодействовать со смысловой нагрузкой художественного текста, что опять-таки приводит нас к необходимости различать и расшифровывать заложенную в произведении схему коммуникации. Но художественный текст представляет собой открытую систему: он представляет собой результат пересечения многих социально-культурных отношений. «И в зависимости от масштаба контекста, в котором рассматривается художественный текст, можно говорить об интерсистемном характере отдельного текста, о художественных, эстетических, морально-этических, исторических и др. смыслах, которые читатель находит в отдельно взятом тексте исходя из масштаба контекста его восприятия, включения в информационно-эмоциональное, национальное, общекультурное пространство» [7, с. 26].

Таким образом, для того, чтобы воспроизвести редуцированную картину мира, необходим специфический художественный код, определенный набор ожиданий, реализуемый в сознании читателя, который уже обладает определенным набором знаний и ассоциаций о предложенной в тексте проблеме. Код – это набор определенных правил в тексте. Его эффект зависит от нашего знания культурных, социальных или литературных кодов, привычных моделей поведения, доминирующих или традиционных отношений, литературных персонажей, событий или стилей.

Знаменательным этапом в эволюции комического в русской литературе является зарождение в XVII в. смеховой повести. Об особенностях смехового мира в русской демократической литературе этого периода говорит Д. Лихачев в указанной монографии, однако основное внимание он уделяет доказательству своей теории о раздвоении смехового мира в средневековом общественном сознании и к смеховым текстам указанного периода обращается в качестве иллюстративного материала. В настоящей статье рассматриваются коды комического, их взаимодействие в русских смеховых повестях XVII в. М. Бахтин предложил свою интерпретацию смеха и народной культуры. Его работа «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» предполагает существенную реконструкцию художественного и идеологического сознания [2]. В эпоху Ренессанса, указывает исследователь, смех стал выражением нового, свободного, критического и исторического облика эпохи. Смех всегда противостоял страху. Ренессанс сформировал новую нравственность, позволяющую человеку не только осознать себя значимой частицей вселенной, но и, посредством смеха, преодолевать зло. Уже в средневековом комизме было

предчувствие: грядет победа над страхом. Именно через смех человек преодолевал страх.

В создании смехового мира писателя активно участвуют семиотические механизмы, проявляющие себя при воссоздании современной писателю семиосферы. Как отмечал Ю. Лотман, «внутреннее пространство семиосферы парадоксальным образом одновременно и неравномерно, асимметрично, и едино, однородно» [10, с. 116]. Более того, наряду с механизмами стабилизации саморазвивающаяся система должна иметь механизмы дестабилизации, механизм для выработки неопределенности. Именно смех является той составляющей любой семиосферы, которая активно вступает в конфликт с доминирующей знаковой системой. Смех обнажает тонкие грани социальных отношений, обновляет мироощущение и в то же время разрушает установленные правила, вскрывая пороки и демонстрируя несостоятельность прежнего социального устройства. Смех одновременно «и разрушительное, и созидательное начало… смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения и жизни общества» [8, с. 3].

Не менее важен нормативный аспект смеха как одного из регуляторов ценностных установок. В таком ракурсе смех обретает нравственно-культурное значение как механизм обострения и последующего разрешения противоречий сущего и должного. «Именно по этой причине, – указывает А. Козинцев, – смех чаще всего находится под спудом и терпеливо ждет минуты, чтобы шумно ворваться в любой зазор, любую брешь между периодами серьезной деятельности и на время переключить нашу установку с серьезной на игровую, вернуть нас к доречевому и докультурному состоянию, к негативистской социальной игре предчеловеческой поры» [6, с. 125]. Ворваться, временно блокировать речь, «отменить» культуру – и снова стихнуть, притаиться, уйти в подполье, уступив речи и культуре их законное место. Коды комического (юмор, сатира, пародия, гротеск) далеко не всегда встречаются в художественном тексте изолированно. Комическое произведение призвано вызывать смех, который может иметь до сорока оттенков: от ухмылки до гомерического хохота. Но за комическими эффектами (абсурд, гротеск, ирония, игра слов и т. д.) следует разглядеть смеховые аллюзии, на которые указывают скрытые в тексте художественные коды (пародия, гротеск). Сатирическая же направленность текста более открыта и направлена в сторону социальной и моральной внелитературной реальности.

Концепция древнерусского смеха основана на признании смеховой культуры как некоей системы, антимира в его цельности. Смех предстает как разрушитель настоящего мира, имеющий и созидательное начало. При этом антимир не реален и именно поэтому смешон. Но, считает Д. Лихачев, «обнищание народных масс в XVII в. было настолько сильным, что антимир стал сильно походить на реальность и не мог восприниматься как антимир»

[8, с. 37]. Для древнерусского юмора характерно такое явление, как балагурство. Балагур умышленно употребляет слова в неправильном их значении, дает неверную этимологию, связывает слова, схожие по звучанию. В балагурстве значительную роль играет рифма. «Рифма провоцирует сопоставление разных слов, «оглупляет» и «обнажает» слово. Рифма... создает комический эффект» [8, с. 302]. Именно на балагурстве основан юмор таких произведений, как «Калязинская челобитная», «Роспись о приданом», «Лечебник на иноземцев», «Повесть о Фоме и Ереме». В «Калязинской челобитной» богомольцы, жалуясь на «архимарита» Гавриила, перечисляют его «грехи»: «Да он же, архимарит, проторно живет, в праздник и в будень нашу братью кует. Да он же об нас батоги приламал и шелепы привpал, и тем казне поруху учинил, а себе он корысти не учинил» [5, с. 386].

Беззлобным юмором, построенном на оксюморонах, бессмыслице, логических нарушениях, языковой игре пронизаны большинство произведений демократической литературы XVII в. Достаточно обратиться к «Лечебнику на иноземцев», «Повести о Шемякином суде», «Посланию доверительному недругу», «Повести о Ерще Ерщовиче», чтобы убедиться, что заложенные в их поэтике юмористические приемы не потеряли значения и по сей день. С юмористическим кодом низовой литературы тесно связан сатирический. Распространение письменности в народной, демократической, среде содействовало резкому социальному расслоению в литературе, позволило демократическому писателю, прикрываясь маской смеха, обличать несправедливость, по словам Д. Лихачева, «верхнего мира». В «Азбуке о голом и небогатом человеке» герой «валяет дурака», паясничает, балагурит и одновременно исподволь обличает: «Аз есмь голоден и холоден, и наг, и бос, и всем своим богатеством недостаточен» [1, с. 157]. Мир, в котором живет герой, несправедлив, жесток и неразумен, поскольку допускает такое состояние человека. В «Повести о бражнике» оказываются посрамленными святые, не желающие пускать простолюдина в рай. Здесь и пародия, и юмор, и сатира на общество, не признающее подобных «героев».

Сатира уникальна, так как ее финальная перспектива отличается от таковой любого другого жанра. Для сатиры характерны два момента: остроумие или юмор, основанные на фантазии, на гротеске или абсурде, и объект обличения. Механизмом комического в сатире является восприятие читателем несоответствия между социальной и моральной реальностью, известной ему, и смешным искаженным представлением этой реальности в сатирическом тексте. Сатира может объединяться с иронией, тем самым подчеркивая несоответствие объекта осмеяния с нравственными нормами. Так, в «Скорописной азбуке XVII в.», иронически описывая сое житье, герой в заключении приходит к сатирическому обличению: «Фома поп глуп, тот греха не знает, а людей не спрашивает, на пропой денги с прихожен берет, в карман себе кладет, а о церковном строении не радит и ослабу людям творит, и на том ему, попу батку, священнику, спасибо» [11, с. 160].

Соответственно, обнаружение комизма в самой средневековой культуре и средневековых текстах выглядит вполне закономерным.

«Оппозиция «античность – средневековое христианство», проецируясь на область смеховых форм, рождает противопоставление смеха языческого, дионисийского, безразличного к человеческой личности и выражающего лишь наслаждение существованием, и смеха, выполняющего определенные этические и эстетические функции, проникнутого если не симпатией к человеку, то обращенным к нему моральным призывом, поскольку вовсе отрицать наличие смеха в христианской культуре уже не представлялось возможным» [3, с. 74]. Однако основным кодом комических произведений русской литературы XVII в. является пародийный. Но, как указывает Д. Лихачев, средневековая пародия имеет свои особенности. «Пародируется не индивидуальный авторский стиль или присущее данному автору мировоззрение, не содержание произведений, а только самые жанры деловой, церковной или литературной письменности: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, путники, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы и т. д. и т. п.» [8, с. 11]. Стоит лишь обратиться к названиям очень многих комических произведений указанного периода, чтобы безошибочно узнать пародийный код: «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Байка про старину стародавнюю», «Лечебник на иноземцев», «Свадебный указ», «Роспись о приданом» и т.д. Даже если в названии произведения пародийный код не указывается, как, например, в «Сказке», «Духовном завещании Елистрата Шибаева», то все построение таких произведений указывает на данный код. Так, в «Духовном завещании...» герой, отходя в мир иной, завещает близким ему людям все «свое» добро: «Жене моей Наталье Дмитревне – в награждение все 24 часа в сутках... Невестушке моей любезной ... – три пуда с четвертью медвежьяго плясания. Дедушке моему Тимофею Алексеевичу – 6 пуд самой лутчей щирой моей лжи» [4, с. 252]. Код пародирования тесно связан с кодом юмора. Как указывает Лихачев, «авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой... Снижение своего образа, саморазоблачение типичны для средневекового и, в частности, древнерусского смеха» [8, с. 7]. Взаимодействие пародийного и юмористического кодов явно прослеживается в таких произведениях, как «Азбука о голом и небогатом человеке», «Служба кабаку», «Лечебник на иноземцев» и многих других.

Таким образом, в русской демократической комической литературе XVII в. явно прослеживается взаимосвязь трех комических кодов: юмористического, пародийного и сатирического. Они могут быть представлены в произведении в разной степени, в разной комбинации, однако в обязательной мере несут в себе узнаваемые «знаки», формы, стилистические приемы. Однако сатирический код, по нашему мнению, вторичен, он раскрывается, узнается лишь после пародийного или юмористического. Как указывал М. Бахтин, для средневекового смеха характерна карнавализация [2]. Для Руси XVII в. такое своеобразное этнографическое, культурологическое явление, как карнавал, не характерно. Но, поскольку русская литература развивалась в русле западноевропейской,

то отдельные мотивы карнавала нашли в ней место. Пародия, юмор, балагурство, широко представленные в русских демократических комических повестях XVII в., составляют те коды комического, которые позволяют говорить об определенной степени карнавализации сознания человека средневековой Руси. Юмор и смех были приняты как существенные свойства средневековой жизни и ментальности. Однако юмор, обладая национальными особенностями, вырабатывает и различные художественные коды, которые могут быть объектом дальнейшего исследования европейского смехового мира XVI–XVII вв.

Библиографические ссылки

1. Азбука о голом и небогатом человеке // Сокровища древнерусской литературы.Сатира XI – XVII веков. – М.: Советская Россия, 1987. – С. 157.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Языки славянских культур, 2010, т. 4. – С. 7 –517.
3. Голозубов А.В. Средневековый смех в интерпретации постмодерна / А.В.Голозубов // Гуманітарний часопис. – 2009. – №2, С. 72–83.
4. Духовное завещание Елистрата Шибаева // Сокровища древнерусской литературы.Сатира XI – XVII веков. – М.: Советская Россия, 1987. – С. 251–253.
5. Калязинская челобитная // Сокровища древнерусской литературы. Сатира XI–XVII веков. – М.: Советская Россия, 1987. – С. 385–390.
6. Козинцев А. Г. Человек и смех / А.Г.Козинцев. – Спб: Алетейя, 2007. – 240 с.
7. Лелис Е.И. Синергетика художественного текста / Е.И.Лелис // Славянские чтения, Кишинев, 2005. – С. 18–32.
8. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси / Д.С.Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырко. – Л.: Наука, 1984. – 296 с.
9. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения /А.Ф. Лосев. – М.: Мысль. 1978. – 623 с.
10. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю.М.Лотман. – М.: Языки русской культуры. – 464 с.
11. Скорописная азбука XVII в. / Сокровища древнерусской литературы. Сатира XI–XVII веков. – М.: Советская Россия, 1987. – С. 159–160.

Надійшла до редколегії 30 вересня 2014 р.

УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских
Днепропетровск

«РОДРИК РЭНДОМ» Т. СМОЛЛЕТТА В РЕЦЕПЦИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Розглядається динаміка історико-літературного сприйняття роману Т. Смоллета «Пригоди Родріка Рендома» в академічній традиції XIX–XX ст. Життєпис героя, повний злигоднів і пригод, приніс молодому автору великий читацький успіх, а його ім'я стали згадувати в одному ряду з такими яскравими митцями епохи, як Дефо, Річардсон, Філдінг, Стерн. «Родрік Рендом», а потім наступні за ним тексти прозаїка не тільки утвердяться як класичні твори в історії англійської літератури, а й стануть предметом

© И. В. Русских, 2014

невщухаючої полеміки в середовищі літературних критиків різних поколінь. Дослідники не відмовлять Смоллету в таланті, але засумніваються в експериментальному характері його творчості. У ньому побачать романіста, який укоренив пікареску в національний ґрунт і надав їй завершені риси. Лише з плином часу визнають, що смоллетівскі романи перетворювали вихідну модель шахрайського жанру й являли собою неповторний досвід створення характеру, котрий страждає від самотності і відчуження в нестабільному модерному світі.

Ключові слова: *пікареска, авантюра, виховний роман, роман кар'єри, соціальні ролі і маски, духовне перетворення героя.*

Рассматривается динамика историко-литературного восприятия романа Т. Смоллетта «Приключения Родрика Рэндома» в академической традиции XIX – XX ст. Жизнеописание героя, полное превратностей и приключений, принесло молодому автору большой читательский успех, а его имя стали упоминать в одном ряду с такими яркими художниками эпохи, как Дефо, Ричардсон, Филдинг, Стерн. «Родрик Рэндом», а затем последующие за ним тексты прозаика не только утвердятся как классические произведения в истории английской литературы, но и станут предметом неутихающей полемики в среде литературных критиков разных поколений. Исследователи не откажут Смоллетту в таланте, но усомнятся в экспериментальном характере его творчества. В нем увидят романиста, который укоренил пикареску в национальную почву и придал ей завершенные черты. Лишь с течением времени признают, что смоллеттовские романы преображали исходную модель плутовского жанра и являли собой неповторимый опыт создания характера, страдающего от одиночества и отчуждения в нестабильном модерном мире.

Ключевые слова: *пикареска, авантюра, воспитательный роман, роман карьеры, социальные роли и маски, духовное преображение героя.*

The article investigates the dynamics of the literary-historical perception of T. Smollett's novel 'The Adventures of Roderick Random' in the academic tradition of the XIX - XX centuries. The hero's biography full of vicissitudes and adventures ensured the young author's success with the readers, and his name began to be mentioned together with such brilliant masters of the century, as Defoe, Richardson, Fielding, Sterne. 'Roderick Random' and then subsequent Smollett's texts not only established themselves as classics in the history of the English literature, but also became the subject of relentless controversy among the literary critics of different generations. The researchers will not refuse talent to Smollett, but will question the experimental nature of his works. He will be viewed as a novelist who 'implanted' picaresque novel into the national ground and gave it perfect features. Only in the course of time, it will be recognized that Smollett's novels transformed the original model of the picaresque genre and gave a unique experience in creating the character who suffers from loneliness and alienation in an unstable modern world.

Keywords: *picaresque novel, adventure, educational novel, a novel of career, social roles and masques, spiritual transformation of the hero.*

Ворвавшись в литературу в «год великих романов», «едва ли удачное, если не самое худшее время для начинающего писателя» (Ф. Беге, 1947), Т. Дж. Смоллетт опубликует текст «Приключения Родрика Рэндома» ('The Adventures of Roderick Random'), который будет «замечен» (Р. Гиддингс, 1995), привлечет внимание читателей не только в Англии, но и на континенте. Имя Смоллетта станут упоминать в кругу известных литераторов как автора «выдающегося» (Х. Ходжес, 1958), имеющего неповторимый почерк, прозаика, «занявшего в художественном мире

собственную нишу» (Д. Герберт, 1878), самого молодого[1] романиста, «достойного соперника» (Р. Андерсон, 1811), разделившего славу с такими большими авторитетами, как Ричардсон и Филдинг, и вошедшего в «тройку любимцев публики» (Ф. Беге).

Из первых трех романов Смоллетта: «Приключения Родрика Рэндома» (1748), «Приключения Перегрина Пикля» (1751), «Приключения графа Фердинанда Фатома» (1753), – появившихся с интервалом всего в несколько лет, именно его «блестящий дебют» (Д.П. Мирский, 1934) воспринимается «самым главным и значительным» (Д. Хэнни, 1887). Вышедший анонимно, «Родрик Рэндом» завоевал «мгновенный, впечатляющий и длительный успех» не только благодаря интриге вокруг авторства, которое поначалу приписывали Филдингу [7, с. 94]. Признание «искушенных лондонцев, жаждущих еще одного «Джозефа Эндрюса», либо все еще пребывающих под влиянием ричарсоновских текстов», произведение получило благодаря своей «необычности», «приземленности» и «правдивости», ряду узнаваемых личностей (в частности, в истории мистера Мелопойна), наглядному изображению морских сцен, которые оказались настолько точны, что были затем включены в «Отчет об экспедиции в Картахену» (‘An Account of the Expedition against Cartegena’) (1756), а сам текст, по признанию критиков, стал рассматриваться как предтеча морскому роману [7, с. 95; 5, с. 15]. Представляя собой «занимательное чтиво», «захватывающую, мощную приключенческую историю» (‘vigorous and swinging tale of adventure’) (Д. Хэнни), написанную всего за несколько месяцев[2] и столь же быстро опубликованную, «Родрик Рэндом» будет соперничать за внимание аудитории с «Клариссой» Ричардсона (1748) и «Томом Джонсом» Филдинга (1749), «заставляя ее не спать всю ночь напролет» [7, с. 94, 96].

Как проницательно заметит Л. Нэпп, «лишь немногие романы XVIII в. сумели настолько угодить английскому читателю как смоллеттовский «Родрик Рэндом» [7, с. 99]. Смоллетт, чей роман переиздавался большими тиражами, оказался чрезвычайно успешным автором, «одним усилием заявившим о себе как о профессиональном писателе» (Р. Гиддингс), занявшим место «в первых рядах мировых романистов» (Д. П. Мирский) [5, с. 15]. Имя же заглавного героя вошло в моду настолько, что значилось в заголовках многих драматических постановок и джестбукс, им называли скаковых лошадей и даже пользовались тайные агенты [7, с. 97–98]. Получив восторженные отзывы современников, «Родрик Рэндом» стал «любимцем» английской литературной критики второй половины XVIII в., продолжая занимать исследователей последующих столетий (Л. Келли, 1987), поместивших его в «десятку лучших романов мира» (Ф. Беге).

Вместе с «Родриком Рэндомом» в английскую литературу входит тип романа Смоллетта, оценить который «очень трудная задача» (Х. Ходжес).

---

[1] Ричардсону было 52 года, когда он опубликовал «Памелу» (1740–1741), Филдингу – 35, когда вышел «Джозеф Эндрюс» (1742), Смоллетту же исполнилось всего 27, когда появился «Родрик Рэндом» (1748).

[2] Исследователи высоко оценят быстроту работы Смоллетта (‘amazing feat’), который написал роман, состоящий из 200000 слов, если исключить весьма долгие перерывы, всего лишь за 6 месяцев [7, с. 94].

Именно первое произведение большой эпической формы откроет особую модель жанра, сюжета и героя Смоллетта, представит на суд читателя историю динамично движущегося молодого протагониста, проходящего «путь от младенчества до женитьбы» (Д. Герберт), «от мальчика до мужа» (Ю.Г. Фридштейн, 1998), включающегося в разные социальные слои и наблюдающего панораму жизни.

Смоллетт, который войдет в литературу со своим взглядом на нее, посчитает необходимым дать собственную эстетическую программу, предпослав ее к тексту «Родрика Рэндома». Как и другие литераторы эпохи, он включится в спор о романе и предложит свой путь реформирования жанра, увидит необходимость преображения romance, откажется от его «ложных ценностей» (Д. Брюс, 1964), выделив среди них безудержный вымысел и «волшебство», «чудовищные гиперболы» (‘the most monstrous hyperboles’) и удаленные от реальности, невероятные темы [1; 9]. Увлеченный «правдой человеческого опыта», «превратностями жизни», Смоллетт позиционирует себя в ряду тех, кому интересна повседневность как основа для «социального репортажа» (Д. Брюс), «с гордостью» определит себя в наследниках Сервантеса и Лесажа, отнюдь не скрывая особой приязни к автору «Жиль Бласа», над переводом романа которого писатель трудился одновременно с «Родриком Рэндомом»[1] [4, с. 74; 1, с. 3]. Любопытно, что известный английский портретист, Натаниэль Данс, изобразит Смоллетта (1764) именно с этой книгой его эстетического кумира [4, с. 63].

По мнению М. Голдберга, предисловие к «Родрику Рэндому», где Смоллетт заявляет, что следует «плану Лесажа», частично «несет ответственность» за то, что его сочинения описывают, соотнося с плутовской традицией, обращая «внимание на очевидные параллели» между «Жиль Бласом» и «Родриком Рэндомом» [1, с. 5; 6, с. 23]. И хотя у Смоллетта многое напоминает Лесажа и критики, «завороженные сходством», это подчеркивают: романистам важен канон пикарески как «образец сатирического письма», направленного против «хаоса и разрушения, которыми … общество пугает индивида» [6, с. 23; 3, с. 3]; обоим кажется привлекательным показать широкую панораму действительности и лишенные идиллического восприятия картины мира, «героев, находящихся в разногласии с человечеством» (Д. Брюс), «похожих» в выполняемой ими «функции аутсайдеров», своих «инстинктах к самосохранению и выживанию» (Дж. Бизли, 1985), – в «Родрике Рэндоме» «больше ощутима нравственная традиция английской культуры XVIII в.», этическая тема, которая «уводит» Смоллетта от Лесажа и авторов плутовских романов (М. Голдберг), «вносит в его версию пикарески грань морального идеализма» (Дж. Бизли), «трансформируя бессвязные путешествия плута в серьезный поиск мирского и духовного счастья» (Т. Престон, 1975), наделяя их «моральной значимостью» (П.-Г. Бусе, 1976) [3, с. 3; 6, с. 22–23; 4, с. 103].

---

[1] Смоллеттовский перевод «Жиль Бласа» появится в том же году, что и «Родрик Рэндом» (1748) с интервалом в 9 месяцев.

Оставляя за собой «свободу отклоняться от «Жиль Бласа», Смоллетт «вступает с Лесажем в интересную полемику» (А.А. Елистратова, 1945), считая изображение окружающей среды в его романе слишком нейтральным, несчастья Жиль Бласа, где не всегда понятны мотивы его перехода «от отчаяния к радости» – едва вызывающими сочувствие, а само поведение персонажа «неправдоподобным» [1, с. 5]. Сам же Смоллетт, предложив читателю текст, где присутствует установка на подлинность, факт, этическую проблематику, стремится вызвать у него «благородное негодование» по поводу «презренных и порочных нравов общества» (‘generous indignation…against the sordid and vicious disposition of the world’) [9, с. 42]. Он «отходит от практики создания биографий о плутах», «хочет писать о таких злоключениях героев, которые вызовут не смех, а сострадание» (Г.В. Аникин, Н.П. Михальская, 1985) и предлагает в своем романе «воображаемую моральную историю сбившегося с пути искателя приключений» (Дж. Бизли), «героя «скромных достоинств», весьма нравственного, но с обилием слабостей» (Д. Дейчес, 1974) [2, с. 115]. Придав повествованию узнаваемые национальные темы и колориты, Смоллетт прокомментирует тип персонажа, объяснит, почему в качестве протагониста избрал шотландца, среди главных причин выделив достойное образование шотландцев, их «простоту нравов» и «склонность к путешествиям» [1, с. 6; 9, с. 41–42].

Смоллетту интересен путь своего героя, который также молод, как и автор[1]. Преодолевая драматические обстоятельства, над коими он поначалу не властен, ему суждено увидеть разный мир – и парадную, и теневую стороны. Уже в первом романе Смоллетт предложит «формулу жизни» протагониста (К. Пробин, 1987), главными составляющими которой станут тема семьи и ее распада, годы учений и юношества, обретения профессии и странничества, попытки найти себя через обилие социальных авантюр и определенный род занятий, которые у Родрика весьма многочисленны: «временами он английский моряк, французский солдат, помощник аптекаря, несправедливо обвиненный в краже, лакей, сатирик, местный помещик и джентльмен» (У. Пайпер, 1963) [8, с. 110].

Смоллетт выведет на страницы романа сложного, разорванного героя, ощущающего собственное одиночество и подвергающегося испытаниям в большом пространстве города, которое окажется важным сюжетным поворотом в его жизни. Именно здесь он поначалу предстанет как человек, наделенный несчастливой судьбой, «игрушкой фортуны», затем, ощущая давление среды, научится к ней приспосабливаться, переживая падения, взлеты, определит город как сцену, где играя роли, меняя маски, выступит в различных амплуа. «Эластичность» смоллеттовских персонажей настолько высока, что подобно джокерам в карточных играх, они могут примерять любой костюм, иметь дело с любым противником и достигать вершин любых

---

[1] Можно даже предположить год его рождения (1720, либо 1721), дата, весьма близкая появлению на свет Смоллетта.

проказ и обмана» (У. Пайпер). Любопытно, что каждое пребывание протагониста в Лондоне (хотя и довольно непродолжительное) определяет перемены не только в его жизни, но и в его характере.

Первое знакомство со столицей (глава XIII) Родрика Рэндома, весьма талантливого, впечатлительного, не свободного от гордыни и амбиций юноши, состоится, когда ему едва исполнится восемнадцать-девятнадцать лет. В натуре Рэндома уживаются различные стремления и наклонности. По отцу он принадлежит влиятельному шотландскому клану, однако низкое происхождение матери лишает его прав на наследство. Страдая от «несправедливости судьбы, оставившей его сиротой, несправедливости деда, отказавшегося взять на себя заботы о нем и несправедливости школьного учителя, стремящегося всячески «предотвратить» его развитие, подвергаясь унижениям и наказаниям за несовершенные им «озорные проступки» [1, с. 15–16; 4, с. 106], Родрик становится «жертвой» обстоятельств и среды, где ведущую роль играет случай, отнюдь к нему не милостивый. Именно благодаря случаю он не единожды окажется в «ненадежном положении», однако, даже несмотря на то, что Родрик «обречен на неудачу», он «не все время несчастен» [1, с. 35; 4, с. 105]. Для Смоллетта важен «баланс между доброй и злой фортуной», которые будут менять судьбу его протагониста, положение в жизни и обществе. Не удивительно, что часто путь смоллеттовского героя многие исследователи определяют через метафору «возвышения и падения», чертят графики его движения, представляя их в виде ‘W’, где верхними границами оказывается рождение Родрика, его встреча с Нарциссой в Бате и их женитьба, а двумя нижними точками – физическое, социальное, психологическое крушение и финальное заключение в тюрьму Маршалси [4, с. 115, 142]. По мнению М. Голдберга, движение персонажа по жизни – это часто пути катастроф, при этом каждая последующая больше предыдущей [6, с. 38–39]. Так, второй «реверс фортуны» будет иметь место в Лондоне, куда Родрик отправляется в 1 ноября 1739 г., мечтая «поступить на военный корабль помощником морского врача». Уже в первые «сорок восемь часов» шотландец, «не знающий жизни», «не умеющий контролировать себя», столкнется с грубостью и неприязнью [1; 4, с. 106]. Пройдет время и Родрик обучится искусству выживания в неуютном, враждебном Лондоне, однако осознает контраст между опытом столицы и тех провинциальных городков, где он получал временное пристанище в периоды скитаний и странничества. Герой теряется в лабиринте улиц и закоулков, лишается денег, не сумеет избежать «ловушек, расставленных в столице для неопытных людей». Именно площади, многолюдные улицы и бойкие перекрестки окажутся теми подмостками, где развернется «битва за жизнь» Родрика Рэндома, в котором часто узнавали самого Смоллетта. Дж. Бизли полагает, что Смоллетт поделился со своими персонажами собственным чувством восприятия городского пространства человека Нового времени, который не безболезненно усваивает уроки урбанистической культуры. Вероятно, поэтому во многих текстах Смоллетта присутствует мотив видения Лондона

как «непривлекательного, заполненного толпой города, несущего зло обитателям».

Пребывание в Лондоне усиливает у Родрика чувство одиночества, бесприютности, порождает проблему общения. Он не только испытывает враждебность со стороны горожан, подвергается оскорблениям и унижениям, но и становится «объектом насмешек и жертвой жестокого обращения» (Бизли, 1985, с. 3) из-за шотландского акцента, от которого стремится избавиться, обучаясь нормам английского языка [1, с. 99, 92, 86, 87–88]. Рэндом поначалу теряется, не находит приемлемых для себя правил поведения, ему трудно понять механизм социальных отношений, столь неустойчивый для Лондона. Он пока лишь обескураженный зритель картин, сцен повседневной жизни столицы.

Драматические обстоятельства и сложный опыт урбанистического мира, где царят порок, обман, дурные нравы, прививают смоллеттовскому персонажу «отрицательные свойства» (В. Н. Шейнкер, 1957). «Плут по неволе» (Г.И. Макарова, 1984), демонстрирующий находчивость, изобретательность (Р. Спектор, 1968), он пролагает путь, «обретая временные характеристики пикаро» (М. Голдберг), которые «являются своего рода «мимикрией, защитной окраской, ответной реакцией» (В.Н. Шейнкер), «часто его поведение не лучше, чем поведение преступника» (Дж. Бизли, 1982). И хотя Родрик отнюдь не пренебрегает ролью плута, он нередко отходит от нее в силу особенностей своего характера. М. Голдберг считает, что в Родрике есть разные чувства: «привязанность и враждебность, дающая радость любовь и горький антагонизм», которые являются «индикаторами двойственного мира», гоббсовского и шефтсберианского универсума, при этом Рэндом часто их путает, «принимая гоббсовский эгоизм за человечное шефтсберианство» [6, с. 32–33, 35]. Такая разорванность подчеркивается и в семантике имени протагониста, где дано сочетание романического имени, «намекающего на наивное благородство героя» (Дж. Бизли), чьи иллюзии разбиваются при столкновении с жестокой реальностью (П.-Г. Бусе), с фамилией, являющейся «индикатором случайного и бессистемного способа жизни, не ведомого разумом» (М. Голдберг), «указывающей на опасности, которые таит в себе изменчивое качество нравственной жизни человека в хаотичном, неприятном мире» (Дж. Бизли), предполагающей, что «ее носителю суждено быть игралищем случая» (А. А. Елистратова) [2, с. 78; 4, с. 107; 6, с. 39;].

Приметами поражения, первых неудач на пути к успеху окажутся те границы Лондона, в которых Родрик Рэндом вынужден будет существовать: это окраины, редкие посещения центра города (Сити, Челси, Сен-Джемской рыночной площади) и олицетворяющих власть социальных институтов (военно-морского ведомства, Палаты хирургов). Смоллетовский протагонист живет в очень неприглядном, теневом Лондоне (снимает жилье недалеко от церквей Сен-Джайлс, Сен-Мартин-Лейн, посещает лавчонки, пивные, подвалы, погребки, публичный, арестный дом), и отведенные Рэндому узкие коморки, наполненные зловонием погребки и подвалы, «как подземная

тюрьма» темные, маленькие комнатки определяют пока еще скудные возможности, дарованные ему судьбой. Движение Родрика в столице, как правило, соотносится с его социальными ролями [1, с. 92, 105, 138, 119, 89, 151]. Потеряв надежду на быстрый путь к процветанию и славе, имея «звание второго помощника лекаря третьего ранга», Рэндом не будет принят на корабль. Он поступит в услужение к аптекарю Лявману, постепенно узнавая столицу, откроет для себя другой Лондон, «город-досуг», где избавится от неуклюжих манер, обучится танцам, посетит в праздничные дни театр, утвердится «оракулом в пивной», придет к мысли о выгодной партии с богатой наследницей и даже наметит для себя возможную избранницу, мисс Уильямс [1, с. 123, 129, 137, 143]. Влекомый течением «судьбы-реки», он окажется неготовым к испытаниям города и будет вытеснен за ее пределы (на Тауэр Хилле на него нападает банда вербовщиков и доставляет на борт судна). Так, морские и военные приключения станут следующим этапом его жизни (участвует в осаде Картахены на стороне британских войск; Деттингенском сражении в составе французской армии).

Если первый эпизод знакомства с Лондоном (главы XIII–XXIV) пока еще провинциального героя, не знающего мир и не умеющего бороться с жизненными невзгодами, связан с безуспешными поисками покровителя, то уже второй приезд Родрика в столицу (главы XLV–LIII), к которому он тщательно подготовится (испытает себя и свою судьбу на поприще войны, приобретет мужественные черты, совершит образовательное путешествие в Париж) покажет читателю изменившегося персонажа, теперь уже праздного искателя приключений, который будет стремится найти не столько достойную службу, профессию, сколько быструю дорогу к успеху. Социальным пространством, органичным Рэндому, «весьма видному джентльмену», становится лондонский свет, где он может показать себя, завести полезные связи, реализовать неосуществившиеся ранее «матримониальные планы». Родрик хорошо ориентируется в Лондоне, он динамичен, не знает покоя, часто прогуливается («пошли по Мейл, по которой два-три раза прошлись»), интересно проводит время на аукционах картин, балах, в кофейнях, встречается с друзьями, становится участником шумных кутежей и дуэлей [1, с. 356, 365, 320, 359, 335, 348, 397, 360–363]. Смоллетт проведет своего героя через центр города, его знаменитые кофейни (кофейня Бедфорда), трактиры («Национальный флаг» в Уэппинге), ассамблеи в Хэмстеде, обозначит главные улицы: Чаринг-Кросс, Мейл, Тоттенхем-корт-род, Уайтхолл, Бонд-стрит, Темпль, Монмаут-стрит [1, с. 320, 334, 356, 358, 346, 371, 372, 397]. Изменится и круг общения Рэндома, который откроет для себя представителей высшего общества, вельмож (лорд Стрэдл, граф Стратуел), военных, лекарей (мистер Уэгтейл), художников (мистер Слейбут), актеров. Желая обрести успех, заключить выгодный брак и оседлать судьбу, Рэндом усваивает светский тип поведения, становится галантным игроком, примеряющим на себя «титул маркиза», маски «переодетого иезуита», «агента», «ирландца, гоняющегося за богатыми невестами». Обманутый в матримониальных чаяниях, Родрик подумывает «о

службе правительству» и в стремлении сделать карьеру находит покровителей-аристократов (лорда Стрэдла и графа Стратуела).

Искушение протагониста тщеславием продолжится в Бате (главы LV–LX), курортном городке, куда он направится после неудавшихся попыток быть принятым в высшее общество. Светские увеселения (в ассамблее, Галерее минеральных вод, Большом зале), «авантюры и любовные шалости» в цепи выстроенного им пути наверх, когда Рэндом прожигает жизнь и его вот-вот настигнет удача (он пожнет плоды выгодного брака с мисс Снэппер), отбрасываются после «судьбоносной встречи с Нарциссой». Смоллетовский протагонист, в имени которого уже заложена установка на двойственность и противоречивость, открывает в себе новую грань – не столько искателя приключений, сколько человека чувств.

Родрика, демонстрирующего примеры непикарескного поведения, едва ли можно назвать «антигероем»: «он руководствуется моральной гордыней и негодованием, а не изобретательностью, хитростью и жаждой наживы как пикаро» [6, с. 30]. «Спонтанное негодование» протагониста, полагает А. Маккилоп, представляет для Смоллетта нечто «этического пути напрямик» (‘ethical shortcut’), его путешествия служат самопостижению, учат Родрика, стремящегося обрести счастье и успех, достичь духовной гармонии, «контролировать собственные страсти разумом, эмоции – пониманием» [6, с. 22]. Его функция не просто выжить, добиться богатства, плутовать. Это «более сложный» (Дж. Бизли), «более глубокий» характер, «человек чувствительный негодующий» (Т. Престон, 1975), который «бунтует перед злом, сострадает тем, кого притесняют» (Ф. Стевик, 1987), чувствует, любит, в то время как «пикаро не мог позволить себе роскоши иметь личные переживания» (Р. Спектор, 1968) [2, с. 115].

Спустя время, еще раз попав в Лондон после отчаянных попыток «выиграть состояние» за карточным столом (главы LX–LXIV), герой испытывает страдания из-за внезапного отъезда Нарциссы, которую из Бата увозит брат [1, с. 452, 455]. Видимо, Родрик переоценит себя. Тщеславие, бедность сыграют с ним злую шутку: Рэндома уличают в обмане, арестовывают, препровождают в «мрачное жилище», «маленькую, жалкую комнатушку» долговой тюрьмы Маршалси, откуда его выручит дядя. Вместе с ним Родрик совершит рискованное плавание к берегам Гвинеи, обогатится, торгуя рабами, остановится в Буэнос-Айресе, где найдет отца, дона Родриго, затем отплывет на Ямайку и спустя полтора года вновь вернется в Лондон (глава LXVII), уже не как «охотник за приданым» и герой холодного, трезвого рассудка, а как «великодушный и чувствительный человек», где встретится с «верной и любящей Нарциссой» [1, с. 445, 495, 500, 500–508].

В «Приключениях Родрика Рэндома» действие, так же, как и в авантюрных романах, развивается стремительно, оно переменчиво, присутствует определенная острота сюжетных ситуаций, есть эмоциональность переживаний, мотивы преследования, загадок, тайн. Но более всего об авантюрной поэтике произведения свидетельствует тип героя – искателя приключений и наживы, который активно действует, пускается в

путь с определенной целью, чаще всего преследуя выгоду. Тем не менее, главный герой Смоллетта выступает в маске истинного авантюриста лишь на определенном этапе своей жизненной истории, когда эта роль становится для него органичной, поскольку поначалу он сам – жертва авантюристов. Концовка романа и его ранний этап скорее свидетельствуют о том, что Родрик Рэндом авантюристом не рожден, а подвержен преображению и изменению.

Библиографические ссылки

1. Смоллетт Т. Приключения Родрика Рэндома / Т. Смоллетт ; пер. с англ. А. Кривцова, Е. Ланн. – М.: Худ. лит., 1949. – 552 с.
2. Beasley J. C. Novels of the 1740s / J. C. Beasley. – Athens : The University of Georgia Press, 1982. – 238 p.
3. Beasley J. C. Smollett's Art: The Novel as 'Picture' / J. C. Beasley // The First English Novelists: Essays in Understanding / [edited by J. M. Armistead]. – The University of Tennessee Press, 1985. – P. 143–158.
4. Bouce P.-G. The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce ; translated by A. White. – Lnd, N. Y.: Longman, 1976. – 406 p.
5. Giddings R. Tobias George Smollett / R. Giddings. – Lnd.: Greenwich Exchange, 1995. – 76 p.
6. Goldberg M. A. Smollett and the Scottish School. Studies in eighteenth-century thought / M. A. Goldberg. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1959. – 191 p.
7. Knapp L. M. Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L. M. Knapp. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1949. – 362 p.
8. Probyn Cl. T. English Fiction of the Eighteenth Century 1700-1789 / Cl. T. Probyn. – Lnd, N. Y.: Longman, 1987. – 244 p.
9. Smollett T. G. The Adventures of Roderick Random / T.G. Smollett // The Works of Tobias Smollett / [edited by D. Herbert]. – Lnd. and Edinburg, 1878. – P. 41–196.

Надійшла до редколегії 7 жовтня 2014 р.

УДК 82(470).09»18/19»

А. В. Тарарак

Харьков

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЛКОВАНИЯ НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: НАПОЛЕОНОВСКИЙ «ТЕКСТ»

У статті розглядається специфіка інтерпретації наполеонівського міфу у російській літературі, яку осмислено у категорії «тексту», тобто семантично пов'язаної спільності творів, яка встановлюється на засадах цілого, що стоїть за ним, та невід'ємного від сфери міфологічного. Подібна семантична спільність виникає незалежно від часу створення творів, їхнього авторства, мети, адресату та індивідуальних художніх рішень. Твори, підключені до наполеонівського «тексту», розглядаються як такі, що містять спільний «код», поглиблюють та розширюють змістовне поле, до якого вони залучені. Специфічна інтерпретаційна позиція дає змогу виявити нові, додаткові змісти кожного елементу «тексту» та самого «тексту» в цілому. Його «внутрішній сюжет» зумовлений не реальною історичною долею Наполеона, а тим, яке тлумачення та інтерпретацію отримував наполеонівський міф в російській літературі.

© А. В. Тарарак, 2014

***Ключові слова**: «текст», наполеонівський міф, змістовна рамка,семантична спільність творів, код.*

В статье рассматривается специфика интерпретации наполеоновского мифа в русской литературе, которая осмыслена в категории «текста», то есть, семантически связанной общности произведений, которая устанавливается на основе целого, стоящего за ним, и неотделима от сферы мифологического. Такого рода семантическая связанность возникает независимо от времени создания произведений, их авторства, цели, адресата и индивидуальных художественных решений. Произведения, подключенные к наполеоновскому «тексту», рассматриваются как имеющие общий «код», углубляют и расширяют смысловое поле, в которое они вовлечены. Специфическая интерпретационная позиция позволяет в таком случае выявить новые, дополнительные смыслы и каждого отдельного элемента «текста», и его самого в целом. Его «внутренний сюжет» обусловлен не реальной исторической судьбой Наполеона, а тем, какое истолкование в русской литературе получал миф о нем.

***Ключевые слова**: «текст», наполеоновский миф, рамка смысла, семантическая общность произведений, код.*

We analyze in our article the specific character of Napoleonic myth interpretation in the Russian literature, which is comprehended in "text" category, that means the semantically connected community of works, fixed on the basis of the full, which is coming further. This community is integral with the mythological. Such a semantic connection appears not in depending on the time of works creation, their authors, goals, addressee and the custom artistic decisions. The works, connected to Napoleonic "text" we consider as such ones, which have one common "code", they deepen and widen the notional field they are engaged to. In this case, the specific interpretational position gives an opportunity to find some new, occasional meanings of each certain cell of the "text" and of the whole "text", too. Its "inner subject" is established not by the real historic Napoleon`s fate, but by the interpretation of Napoleonic myth in the Russian literature.

***Key words**: "text", Napoleonic myth, the meaning frame, the semantic community of works, the code.*

Осмысление специфики истолкования феномена Наполеона в русской литературе осознаны как отдельная научная проблема в 1870-х гг., когда И.П. Липранди выпустил в свет «Опыт каталога всем отдельным сочинениям по 1872 г. [2]. С тех пор характер соотношения наполеоновского мифа с русской литературой получал в науке противоречивое осмысление. Каталогизация произведений о Наполеоне, с которой началось изучение проблемы, сменилась исследованиями специфики воплощения наполеоновского образа, сюжета, темы в русской литературе. Однако очевидной является терминологическая путаница, когда особенности функционирования этого феномена определяются, как «черная» и светлая наполеоновская легенда, русская версия наполеоновской легенды, миф различных изводов и пр.

На наш взгляд, наполеоновский миф, организованный мифологемой Наполеона как культурного героя, в русской литературе не мог ни сложиться, ни утвердиться. Но он оказывал мощнейшее влияние на русское культурное сознание, вызвал к жизни целый ряд произведений, созданных в различных родах и жанрах, посвященных ему, а также соприкасающихся с ним. Характер восприятия наполеоновского мифа русской литературой, по нашему мнению, отвечает понятию «текст» – семантически связанной

общности произведений русской литературы, устанавливаемой на основе стоящего за ними целостного комплекса значений и неотделимой от сферы мифологического. Цель данной статьи состоит в том, чтобы охарактеризовать наполеоновский «текст» как совокупность произведений, заключенных в «герметическую рамку» (М.Л. Гаспаров) смысла [1, с. 327], несмотря на различное время их создания, авторство, читательскую аудиторию, к которой они обращены, и индивидуальные художественные решения.

В понимании «текста» мы исходим из идей, высказанных В.Н. Топоровым в работах о Петербургском «тексте» русской литературы [3; 4]. Согласно им, произведения, входящие в наполеоновский «текст» русской литературы, могут рассматриваться, как содержащие и воспроизводящие общий «код», углубляя и расширяя смысловое поле, в которое они вовлечены. Специфическая интерпретационная позиция позволяет в таком случае выявить новые, дополнительные смыслы и каждого отдельного элемента «текста», и его самого в целом. Его «внутренний сюжет» обусловлен не реальной исторической судьбой Наполеона, а тем, какое истолкование в русской литературе получал миф о нем.

Довоенный книжный репертуар, находящийся у истоков наполеоновского «текста» русской литературы, свидетельствует о том, что общество испытывало огромный интерес к личности Наполеона и несомненно попало под влияние французской периодики и компилятивных изданий, прославляющие его и утверждающие его значимость. Это проявилось и в использовании элементов античной мифологии, которые были координатами для осмысления феномена Наполеона на его родине. Личность Наполеона идеализировалась: он сопоставляется с Александром Македонским, Ганнибалом, а также с Фридрихом Великим и Дж. Вашингтоном. Особенно это ощутимо в изданиях, отвечавших на либеральные ожидания русского общества. Переводчики отбирали для перевода те книги, в которых Бонапарт представлялся носителем ценностей революции, поборником социальной справедливости и равенства.

Период войн 1805–1807 гг. и Отечественной войны 1812 г. представляется нам временем формирования наполеоновского «текста». В произведениях, рассматриваемых как входящие в него и «подключенные» к нему, обнаруживается семантическая связанность отдельных элементов. Формирование «общего смысла» не было процессом линейным и однозначным. На русский книжный рынок вышли переводные издания, предложившие читателю образ Наполеона как самозванца, который обманом и хитростью занял не принадлежащий ему царский трон. Этот образ многократно тиражировался в русской периодической печати и стал стереотипным. В постановлении Священного Синода и в многочисленных проповедях, произносимых с православных храмах, Наполеон отождествлялся с претендентом на трон небесный («Антихрист»). В поэзии периода Отечественной войны 1812 г. актуализируется именно второе понимание, в котором завоеватель соотносится с крылатой тварью, «князем

тьмы» и преступником («тать»). В стихотворениях и мемуарах движение его войска соотнесено с движением лавины («течь»). Образу завоевателя противопоставляются идеализированные образы русских военачальников.

Но в отличие от античной метафорики, свойственной европейским представлениям о Наполеоне, в русской поэзии доминировала образность как ветхозаветная, так и заданная древнерусскими памятниками, что связано с формированием в недрах классицизма романтических тенденций. Своеобразным ответом на мифопоэтический образ Бонапарта как непобедимого героя, любимца судьбы, подобного солнцу, становятся сравнения, почерпнутые из Апокалипсиса («князь тьмы»), а традиционные для начала века сопоставления с Александром Македонским и Ганнибалом сменяются унизительными для Наполеона и иначе семантически маркированными: Аттила, Тамерлан, Батый, т.е. коварный завоеватель, вор, грабитель, враг православной веры. Утверждение романтизма в русской поэзии проявилось также и в том, что жанр оды потесняется жанрами песни и элегии, выражение патриотических чувств сопровождается философскими размышлениями об участи военного поколения, жертвы, а образ Наполеона становится амбивалентным. В сюжет о грозном завоевателе, поверженном мужественным русским народом, входит мотив бренности жизни, зависимой от рока.

Творческое наследие А.С. Пушкина является важнейшим элементом, звеном наполеоновского «текста» русской литературы. Восприняв ключевые моменты описания фигуры завоевателя от предшествующей поэзии («тиран», «коварство», «бич»), он уже в раннем творчестве выходит за рамки стереотипных сопоставлений (вместо Тамерлана – «сын Беллоны», вместо текли – «быстрым понеслись потоком»). Отказывается А.С. Пушкин и от присущего поэзии тех лет понимания слова «счастье» как рока или судьбы. Говоря о «счастье» Наполеона, он подразумевает случайное возвышение, неожиданную удачу, что становится своего рода ответом на героическую составляющую французского мифа. Наполеон оказывается не мудрым государственным деятелем и военачальником, а карточным игроком, сыгравшим на удачу, и проигравшим.

Однако восприятие Наполеона у А.С. Пушкина не является линейным и однозначным: поэт переживал существенную эволюцию по отношению к нему. Противоречивость отношения к этой фигуре ощущается уже в «Тени Фонвизина», где поэт иронизирует над ее демонизацией в предшествующей поэзии. Рассматривая феномен Наполеона в различных проблемных контекстах – герой и толпа, гениальность и злодейство, русское и западноевропейское, высокое и низкое, индивидуальное и соборное, – он создает многомерное представление об этом феномене. В преломлении через возвышение и падение Наполеона рассматривается и русская, и мировая история, в которой периодически возникали приступы «самовластья» и герой оказывался тираном. Здесь возникает иная семантика слова «счастье»: оно осмыслено, как неведомая сила судьбы. В произведениях А.С. Пушкина наряду с романтической лексикой, используемой для описания Наполеона,

возникают индивидуально-авторские способы осмысления этого феномена.

Поэт видит его в широком историческом контекстом, соотносит с рядом аналогичных явлений, отмечая и его исключительность, и типологические сходства с историческими персонажами прошлого (герой, тиран, самозванец). Это свидетельствует об «особом месте» [4, с. 267], которое фигура Наполеона занимает в творческом сознании поэта. Пушкинские произведения являются важной частью наполеоновского «текста» русской литературы. Они скрепляют предшествующие ему и последующие интерпретации наполеоновского мифа, отдавая дань традиционному истолкованию этой фигуры и формулируя смыслы, которые на протяжение века будут транслировать новые поколения писателей. Особая роль произведений А.С. Пушкина в этом «тексте» состоит в том, что они разрушили одномерность оценки Наполеона. Наполеоновский миф становится катализатором поисков ответов на вопросы о русском европействе и патриотизме, о правах выдающейся личности на возвышение над толпой и самозванстве, об индивидуализме и народном подвиге, о прихотливости «счастья» как удачи и как судьбы.

Романтический и неоромантический сегменты наполеоновского «текста» русской литературы находятся в тесной семантической связи друг с другом, а также с иными элементами этого «текста». В эстетике романтизма фигура Наполеона воспринимается, как фигура героя, возвышающегося над толпой, что совпадает и с одной из идей пушкинского творчества. В поэзии и мемуаристике романтизма она клишируется, разрабатывается как тема избранничества и жертвы рока, историческая конкретика замещается метафорический образом «тени», стереотипным образом последнего пристанища (могилы) и зрительными характеристиками: скрещенные на груди руки, впоследствии ставшие символом «завышенной самооценки», треуголка, серый сюртук (Пушкин, Лермонтов, Полонский, Норов, Давыдов). Сходными являются композиционные приемы, описывающие судьбу героя. Новым в сравнении с предшествующей литературой становится идея бунтующего индивидуализма, гибель героя под ударами безжалостной судьбы и презренной толпы, а также образ небесного явления (комета, звезда, туча), символизирующего его гибель (Бенедиктов, Полонский).

Идея избранничества, гениальности, осмысленная сквозь призму взаимоотношений героя и толпы (Пушкин, Лермонтов, Бенедиктов, Одоевский, Белинский, Золотов), оборачивается проблемами морали и нравственности, добра и зла, а также столкновения Востока и Запада, когда Наполеон воспринимается, как символ западной культуры, а его нашествие – как толчок к вхождению России в мировую историю («великий жребий указал»). А.С. Пушкиным показана и плодотворная возможность переведения проблемы из бытийного плана в бытовой: она реализована в мемуаристике периода романтизма. Семантическая и композиционная общность возникает не только между воспоминаниями разных авторов, встречавшихся с Наполеоном, мемуарами и романистикой, но и между воспоминаниями и поэзией, устанавливаемая на основе общих зрительных

характеристик и семантики слова «счастья».

Неоромантическая интерпретация наполеоновского мифа объединена с интерпретацией романтической отбором ключевых понятий, прежде всего, «герой» и «поэт», и тем, что вся романическая литература осознается символистами, как наполеоновский «текст». К нему подключены и произведения мировой литературы – Байрона, Гёте, Ницше. В эстетике символизма фигура Наполеона мифологизируется и, как в творчестве М.Ю. Лермонтова, ее осмысление приближается к героической составляющей французского мифа. «Герой» воспринимается, как следствие перерождения человеческой природы, как гений, равный «Поэту», как революционер, явление Аполлона в его пушкинской (Д.С. Мережковский) и Диониса в ницшеанской (Вяч. Иванов) интерпретациях. В поэзии В.Я. Брюсова происходит актуализация пушкинской семантики «счастья» как удачи карточного игрока, а также марионетки в руках судьбы.

Литература русского реализма представляет собой глубокое онтологическое прочтение наполеоновского феномена. Она входит в наполеоновский «текст» русской литературы и всем своим общим смыслом, который можно было бы назвать ответом на западный миф о герое, и индивидуальными авторскими интерпретациями, которые получили не только русское, но и всемирное признание.

Поэзия русских славянофилов, находящаяся на пересечении романтизма и реализма, тесно связана с истолкованием феномена Наполеона в предшествующей поэзии, но поэты производят значимую замену: место отвлеченного и аллегорического мотива рока, карающего завоевателя, занимает православие, о крепость которого разбивается его мощь. Несмотря на клишированность образов, применяемых для описания могилы Наполеона, его фигуры, славянофилы выходят за рамки стереотипизации деталей, утверждая противоречие между характером революции, из которой он вырос, и сущностью его действий. Возникает иронический подтекст, ощутимый в публицистике Ф.И. Тютчева и в критике В.Г. Белинского.

Наивысшее воплощение тема Отечественной войны 1812 г. получила в «Войне и мире» Л. Толстого, который, на наш взгляд, полностью отказался от идеализации этого образа в духе романтизма. Если у Ф. Достоевского все-таки ощутима сила соблазна наполеоновской идеи, то в толстовском романе образ Наполеона является своего рода отрицательным нравственным полюсом. Впрочем, не надо забывать о толстовской диалектике, когда образ человека передан в сложном движении противоречивости, присущей ему. В какой-то мере о такой противоречивости можно говорить и по отношению к Наполеону, но все же доминантной его образа является нравственная несостоятельность.

Русская литература первой трети XX в. хронологически замыкает «фрагмент» наполеоновского «текста», которому посвящен наш анализ. В ней семантическое единство со всей совокупностью произведений, входящих в эту смысловую «рамку», включаются отдельные произведения. Основанием для их подключения к наполеоновскому «тексту» являются

отбор «ключевых» слов, использование стереотипных зрительных характеристик Наполеона, их сигнальность для обозначения общих смыслов. После М. Цветаевой, которая актуализирует пушкинские и лермонтовские смыслы, сложно назвать какого-нибудь другого поэта той поры, кто так страстно и увлеченно возвращался к образу Наполеона. Пожалуй, она была последней, кто не только возрождал, но творчески развивал европейский наполеоновский миф, давая ему индивидуальное, почти интимное прочтение.

Развенчание наполеоновского мифа в его романтическом и неоромантическом варианте шло в русле общей эстетики футуризма, но без предшествующей литературы, в которой устоялись определенные и хорошо внятные поэту смыслы, это было бы невозможно. Сакральный смысл наполеоновского мифа («славится столетий сто») давал В.В. Маяковскому возможность опереться на него и стать вровень, а то и превзойти масштабом личности лирического героя, его возможностями в построении нового мира. Можно говорить, что в своем понимании В.В. Маяковский оказался близким Л.Н. Толстому, видевшему в Наполеоне посредственность и выскочку. Не случайно такими чертами был наделен ненавистный поэту премьер-министр Временного правительства.

Отторжение наполеоновского мифа в эстетике футуризма является, на наш взгляд, сигналом о выходе русской культуры из полосы его актуализации и замене иным мифом творца иного, лучшего мира. Индивидуальная его рецепция осуществлялась в творчестве М. Цветаевой. Русский акмеизм его фактически обошел, и лишь у О. Мандельштама в его поздних, предсмертных стихах возникает наполеоновская символика, но говорить о мифологизации здесь не приходится. Использование символики, зрительных характеристик и топосов, связанных с именем Наполеона, в стихотворении поэта включают его в наполеоновский «текст» русской литературы.

Библиографические ссылки

1. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 351 с.
2. Липранди И.П. Опыт каталога всем отдельным сочинениям по 1872 год об Отечественной войне 1812 года / И.П. Липранди. – М.: Издание Императорского общества истории и древностей российских при Московском университете., 1876. – Отд. 1–2. – 116 с.
3. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») / В.Н. Топоров В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 193–258.
4. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367.

Надійшла до редколегії 18 листопада 2014 р.

УДК 821.111(73) – 312.4.09

А. К. Тытюк
Днепропетровск

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АМЕРИКАНСКОГО «КРУТОГО» ДЕТЕКТИВА

До середини минулого століття під пером американських письменників склався новий тип детективного роману, який завдяки особливому образу центрального персонажу та актуальним темам став неймовірно популярним серед читачів. У пропонованій статті розглянуто місце жанру «крутого» детективу в масовій літературі. Зроблена спроба визначити статус цього різновиду детективу в зарубіжному літературознавстві та простежити історію його розвитку в американській літературі.

Ключові слова: *«крутий» детектив, детективний роман, жанр, герой, розслідування.*

К середине прошлого века под пером американских писателей сложился новый тип детективного романа, который благодаря особому образу центрального персонажа и актуальным темам стал невероятно популярен среди читателей. В предлагаемой статье рассмотрено место жанра «крутого» детектива в массовой литературе. Предпринята попытка определить статус этой внутрижанровой разновидности детектива в зарубежном литературоведении и проследить историю его развития в американской литературе.

Ключевые слова: *«крутой» детектив, детективный роман, жанр, герой, расследование.*

Hard-boiled detective fiction developed in the early 1920s and its popularity continues till nowadays as well. This type of crime fiction began to develop as a popular form in the aftermath of one devastating war and came to maturity in the two decades that terminate in a second world war. The main representatives of this genre are Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross Macdonald, Mickey Spillane and others. Hard-boiled fiction differs from the classical "whodunit" story in the frequent use of violence and realistic descriptions of fights. The detective is tough, confronts the danger, is often brought in fights and very often works on his own, without any companion. Hard-boiled story is based on the physical violence and tough guys with tough and witty talks. A hard-boiled story must emphasize character and the problems inherent in human behavior. Character conflict is essential; the crime or threat of crime with which the story is concerned is of secondary importance. This kind of detective has a certain system of characters, always occurring in the works: rich businessmen, mobsters, the police, the middle-class and, sometimes, bejeweled glamour girls. Even though hard-boiled school of detective story flourished mainly in the 1920s, 1930s and 1940s, its impact on modern American society is still recognizable. In this article we discuss the place of the "hard-boiled" detective in the popular literature. An attempt was made to determine the status of this kind of detective in a foreign literary and to trace the history of its development in American literature.

Key words: *«hard-boiled detective», detective novel, genre, hero, investigation.*

«Крутой», «круто свареный» или просто «hard-boiled» детектив зародился в Америке в 20–30-е годы прошлого века. Этот тип письма впервые появился на страницах бульварной прессы, в так называемых *«pulp*

© А. К. Тытюк, 2014

magazines» – «недорогих, еженедельных изданиях с сенсационными и яркими обложками, которые предназначены поймать внимание читающей публики» *(«inexpensive, weekly publications with lurid and garish covers intended to catch the attention of a reading public»)* [9, с. 56]. Эти журналы, издававшиеся после первой мировой войны, были напичканы бульварными романами, вестернами, любовными романами, приключенческими историями и, конечно же, детективами. Именно в одном из таких журналов, «Черная Маска» *(«Black Mask»)*, появился первый роман Кэролла Джона Дейли, заложивший начало нового литературного жанра – «крутого» детектива. Именно с того времени возникли и оформились те жанровые особенности, которые были подхвачены и развиты в произведениях других писателей криминального жанра, таких как Джо Горза, Джеймс Крамли, Майкл Коннелли и Билл Пронзини. Несмотря на огромное количество авторов работ в этом жанре, Рейс Уильямс К. Дж. Дейли, Сэм Спейд Д. Хэммета и Филлипп Марлоу Р. Чандлера являются образцами героев «крутого» детектива.

Несмотря на то, что со временем «крутой» детектив стал популярен и в Англии, Дж. Скэгз отмечает, что он является «определенно американским поджанром» *(«distinctively American sub-genre»)* [9, с. 29]. Исследователь полагает, что этому детективу присущи такие признаки, как «калифорнийская среда» *(«Californian setting»)*, «американский жаргон» *(«American vernacular»)*, «изображение преступлений, которые все более становились частью повседневной жизни начала XX века в Америке» *(«the portrayal of crimes that were increasing becoming part of the everyday world of early twentieth-century America»)* [9, с. 57].

Многие исследователи отмечают связь и сходство «крутого» детектива и вестерна. Дж. Кавелти в статье *«The Gunfighter and the Hard-Boiled Dick»* отмечает, что эти два литературных жанра имеют много общего [2, с. 180]. Другие литературоведы (например, П. Скенази) сравнивают крутой детектив с готическим романом: «Эти два жанра имеют общие предположения: есть нераскрытая тайна, секрет из прошлого» *(«The two forms share common assumptions: that there is an undisclosed event, a secret from the past»)* [10, с. 114]. И хотя «крутой» детектив в меньшей мере, чем вестерн и готический роман, привлекал внимание литературоведов, все же некоторое количество критических работ, определяющих особенности этого жанра, было написано за последние десятилетия: Лэвис Мур *«Cracking the Hard-boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present»* [2], Эрин Смит *«Hard-Boiled: Working Class Readers and Pulp Magazines»* [11], Билл Пронзини и Джек Эдриан *«Hardboiled: An Anthology of American Crime Stories»* [7], Роберт Рэндизи *«Writing the Private Eye Novel: A Handbook by the Private Eye Writers of America»* [8] и т. д.

«Крутой» детектив имеет целый ряд отличительных особенностей. Так, например, Дж. Скэгз отмечает следующие жанровые признаки: «центральный образ частного детектива, наличие клиента, наряду с явным недоверием детектива к клиенту, городская обстановка, обычная

полицейская коррупция, роковая женщина, внешне нейтральный метод повествования, и широкое использование жаргонной речи» *(«the centrality of the character of the private eye, the existence of the client, along with the detective's evident distrust of the client, an urban setting, routine police corruption, the femme fatale, an apparently neutral narrative method, and the extensive use of vernacular dialogue»)* [9, с. 58].

Насилие перемещается на передний сюжетный план с появлением «крутого» детективного романа: «Характерным отличием этого жанра является презентация насилия в прогрессе, совершенного как самими детективами, так и против них, а также против других персонажей» *(«What distinguishes its use in this genre is the presentation of violence in progress, both by and against the detectives and others»)* [2, с. 18]. Но в то же время в романе не должна присутствовать «немотивированная жестокость или насилие ради сенсационности» *(«unmotivated violence or violence for the sake of sensationalism»)* [7, с. 4]. Самой угрозы применения грубой силы и насилия часто бывает достаточно в романе, и это держит читателя в особом напряжении.

«Круто сваренный» детектив имеет более напряженный сюжет и грубоватую манеру повествования. Он характеризуется «обилием действий, насилием, разговорным языком и этически манихейский "квестом", его начальной средой был бульварный журнал» *(«action, violence, colloquialisms and an ethically Manichean 'quest', its initial medium was the pulp magazine»)* [6, с.2]. Для героев американских детективов характерна «лаконичная, сдержанная и жесткая манера речи» *(«laconic, understated, and tough manner of speech»)* [2, с. 183]. Они немногословны и редко оправдывают или объясняют свои действия, так как «не желают представлять свое поведение на суд других, отказываясь давать какие-либо объяснения или оправдываться за то, что они делают» *(«unwilling to submit their behavior to the judgment of others that they refuse to give any explanation or justification for what they do»)* [2, с. 183]. «Крутой» детектив имеет особый тип конфликта, не похожий на классическую детективную историю: «конфликт характеров имеет важное значение; преступление или угроза преступления, о которых повествуется в романе, имеют второстепенное значение» *(«Character conflict is essential; the crime or threat of crime with which the story is concerned is of secondary importance»)* [7, с. 3].

Эта внутрижанровая разновидность детектива имеет определенную устойчивую систему персонажей: «богатые бизнесмены, бандиты и их банды, окружной прокурор и полиция, люди среднего класса, иногда гламурные девушки в дорогих украшениях и "ночные бабочки"» *(«rich businessmen, mobsters and their gangs, the district attorney and the police, the middle-class and, sometimes, bejeweled glamour girls and women of the night»)* [2, с. 180]. Скажем, уже в первых главах романа *«The Big Sleep»* герой Р. Чандлера Филлипп Марлоу встречает миллионера и двух его красивых и непокорных дочерей, порнографа, бандита и его подружку, обольстительную продавщицу, старого друга из прокуратуры и нескольких полицейских. Но,

несмотря на такое обилие персонажей, центральное место в произведениях занимает образ главного героя: «В центре поиска правды и справедливости стоит фигура частного детектива, чей проницательный цинизм, наряду с использованием жаргонной речи, часто скрывает внутреннее сострадание и сентиментализм, которые достаточно расходятся с его жестким, скрытным внешним видом» *(«At the center of the quest for truth and justice is the figure of the private investigator, whose wisecracking cynicism, besides providing an outlet for vernacular dialogue, often hides an inner compassion and sentimentalism quite at odds with his tough, taciturn exterior»)* [9, с. 58].

К.Г. Клейн видит главного героя «крутого» детектива в роли экзистенциального индивидуалиста и отмечает: «Одной из отличительных особенностей “крутого” варианта детективной литературы является ее ориентация на субъективность индивида; личное “Я” частного детектива является координационным центром истории» *(«One of the distinguishing features of the hard-boiled variant of detective fiction is its orientation around an individual’s subjectivity; the private “I” of the private eye is the focal point of the story»)* [3, с. 24]. Этим исследовательница объясняет отличительные особенности повествования романов, которое ведется от первого лица. Авторы «крутых» детективов сжато и точно передают внутренние переживания своих персонажей.

Герои «крутого» детектива используют особый метод расследования, основанный не на логическом обдумывании в духе Шерлока Холмса, а на действиях, – это метод проб и ошибок. В. Киттредж и С. Краузер отмечают, что, подобно классическим сыщикам, герой «крутого» детектива также разгадывает тайны и разоблачает преступников, но ему это удается благодаря упорству и непрерывной беготне, а не за счет почти мистической силы логики [4, с. 216]. Как и его противники, сыщик всегда вооружен, и у него прекрасно развит инстинкт самосохранения. Он активно вовлечен в перипетии интриги, часто действует с помощью пистолета или кулака, а иногда и его самого избивают до полусмерти. Типичный герой «крутых» романов зачастую презрительно относится к правительству, закону и властям. Он или она часто являются одиночкой и не могут интегрироваться в общество. Б. Пронзини и Дж. Энриан отмечают, что в «крутом» детективе «мы имеем дело с беспорядком, недовольством и неудовлетворенностью» *(«The hard-boiled crime story deals with disorder, disaffection and dissatisfaction»)* [7, с. 3]. Личный интерес к делу отличает героя американского «крутого» детектива от английского рационального и логического протагониста. Шерлок Холмс и Эркюль Пуаро, типичные представители английского детектива, поддерживают своего рода отстраненность и отчужденность от своих клиентов, в то время как частные американские детективы лично заинтересованы в расследовании.

Герои «крутых» американских детективов стали популярны в то время, когда Великая депрессия, разочарование и скептицизм обрушились на американское общество; таким образом, у читателей появилось желание увидеть «героя погруженного в мир насилия, коррупции и анархии, в

котором он обитает, способного не только на личное выживание, но и на установление своей правоты и порядка в этом мире» *(«the heroic figure immersed in the world of violence, corruption and anarchy he inhabits, capable not only of personal survival but of imposing something of his sense of rightness and order on that world»)* [2, с. 189]. Американские «крутые» частные детективы не похожи на классических английских следователей и «возникли как сознательная реакция на строгие головоломки изначально британской традиции классического детектива “whodunit” [“кто это сделал”], и их героизм основан на убеждении, что на преступное насилие можно ответить только насилием» *(«arose as a conscious reaction to the austere, cerebral problem-solvers f the primarily British “whodunit” tradition, and their heroism was posited on the belief that criminal violence could only be answered with violence»)* [1, с. 3]. Таким образом, к середине прошлого века под пером американских писателей сложилась новая внутрижанровая разновидность детективного романа, которая благодаря особому образу центрального персонажа продолжает пользоваться популярностью среди читателей.

Библиографические ссылки

1. Athanasourelis, John Paul. Raymond Chandler's Philip Marlowe: The Hard-Boiled Detective Transformed / John Paul Athanasourelis. – Mcfarland, 2011. – 208p.
2. Cawelti, John G. Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays / John G. Cawelti. – Popular Press, 2004. – 410p.
3. Klein, Kathleen Gregory. Diversity and Detective Fiction / Kathleen Gregory Klein. – Popular Press, 1999. – 262p.
4. Krauser, Steven M., Kittredge, William. The Great American Detectives (Mentor Series) / Steven M. Krauser, William Kittredge. – Signet; Reissue edition, 1978. – 414p.
5. Moore, Lewis D. Cracking the Hard-boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present / Lewis D. Moore. – McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. – 306p.
6. Munt, Sally Rowena. Murder by the Book?: Feminism and the Crime Novel / Sally Rowena Munt. – Routledge, 1994. – 272p.
7. Pronzini, Bill, Adrian, Jack. Hardboiled: An Anthology of American Crime Stories / Bill Pronzini, Jack Adrian. – Oxford University Press, 1997. – 544p.
8. Randizi, Robert J. Writing the Private Eye Novel: A Handbook by the Private Eye Writers of America Hardcover / Robert J. Randisi. – Writers Digest Books, 1997. – 228p.
9. Scaggs, John. Crime Fiction / John Scaggs. – London: Routledge, 2005. – 184p.
10. Skenazy, Paul. Behind the Territory Ahead // Los Angeles in Fiction: A Collection of Essays, revised edn, ed. David Fine. – Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. – pp. 103-125
11. Smith, Erin A. Hard-Boiled: Working Class Readers and Pulp Magazines / Erin A. Smith. – Temple University Press; First Edition edition, 2000. – 215p.

Надійшла до редколегії 26 вересня 2014 р.

УДК 821.161.1(1-87)

Е. В. Хинкиладзе
Харьков

«НОВОВРЕМЕНСКИЙ» СЛОЙ В РОМАНЕ В.П. КРЫМОВА «ХОРОШО ЖИЛИ В ПЕТЕРБУРГЕ»

Белетристика «першої хвилі» російської еміграції залишається поза увагою дослідників, проте її специфіка дає змогу осмислити специфіку літератури за межами класики. Творчість В.П. Кримова є в цьому сенсі доволі показовою. Його твори виконали пізнавальну, розважальну та компенсаторну функцію за рахунок вмілого використання множинності кульмінацій, авантюрних ходів, прототипів героїв, що добре впізнавалися. У статті йдеться про «нововременский» пласт роману «Хорошо жили в Петербурге» (1933), розкриваються деякі прототипи героїв, аналізуються засоби їх зображення. В.П. Кримов акцентує увагу на негативних сторонах особистості прототипу героїв, його слабостях, фізичних недоліках, вводить викривлені або неточні відомості, які містилися у плітках того часу, які створили підґрунтя для роману -«плітки» про коло газети «Новое время».

***Ключові слова**: белетристика, масове періодичне видання, прототип, суворінська «естетика», роман-«плітка».*

Беллетристика «первой волны» русской эмиграции остается вне поля зрения исследователей, однако ее специфика позволяет судить о судьбах литературы за границами классики. Творчество В.П. Крымова является наиболее показательным. Его произведения выполняли познавательную, развлекательную, компенсирующую функции за счет умелого сочетания возможностей популярных жанров, предмета изображения, использования множественных кульминаций, авантюрных ходов, узнаваемых прототипов героев. В статье речь идет о «нововременском» слое романа «Хорошо жили в Петербурге» (1933), раскрываются некоторые прототипы, анализируется способ их изображения. В.П. Крымов акцентирует внимание на негативных сторонах личности прототипа героя, ее слабостях, физических недостатках, вводит ложные или неточные сведения, содержавшиеся в слухах той поры, создающие основу для романа-«сплетни» о круге газеты «Новое время».

***Ключевые слова**: беллетристика, массовое периодическое издание, прототип, суворинская «эстетика», роман-«сплетня».*

Fiction of the Russian emigration «first wave» remains out of view of the scientific researchers but studying its specificity can give the general understanding of the literary fate beyond the boundaries of the classics. V.P. Krymov's creative heritage is the most revealing in this context. His works had informative, entertaining, compensating functions due to the skillful combination of the popular genres features, the subject of the image, the use of multiple culminations, adventurous scenes and the recognizable characters' prototypes. The article says about the «novovremenskiy» (associated with the newspaper "Novoye vremya") layer of the novel «Khorosho zhit' v Peterburge» ("It nice to live in St. Petersburg) (1933), it also reveals some prototypes and the way of their depiction is analyzed. Krimov V.P. focuses on the negative aspects of the prototype hero personality, its weaknesses, physical disabilities. The author also provides some false or inaccurate information contained in the rumors of that period of time creating the basis for the «rumors-novel» about the circle of people related to the newspaper «Novoye vremya».

***Keywords:** fiction, mass periodicals, prototype, Suvorin's «aesthetics», «rumors-novel».*

© Е. В. Хинкиладзе, 2014

Одной из примечательнейших фигур литературы «первой волны» русской эмиграции был В.П. Крымов. В России он входил в круг литераторов газеты «Новое время», с деятельностью которой были связаны имена не только А.С. Суворина и В.П. Буренина, но и молодого А.П. Чехова. В беллетристике В.П. Крымова учтены особенности предшествующей литературы, а также горизонт ожиданий широкого читателя, которым они адресованы. Ей присущи занимательность и динамичность сюжета, освещение сторон жизни общества, которые редко становились предметом художественного осмысления, и вместе с тем, некоторая поверхностность, неровность, не всегда продуманная композиция, незавершенность сюжетных положений. Одним из плодотворных аспектов ее изучения является специфика отражения реалий дореволюционной жизни, в т. ч. и литературного быта. Роман «Хорошо жили в Петербурге», посвященный журналистской карьере Аристархова, по меткому выражению одного из рецензентов [5, с. 185], стал своего рода сплетней о представителях столичной литературной жизни. Главный герой романа – миллионер, не лишенный писательских и журналистских амбиций: «Дело журналиста и заключается в том, чтобы всем интересоваться, все знать… Что может быть интереснее такой работы!? – Там связи…» [3, с. 6]. Используя свои знакомства, он становится внештатным сотрудником популярного издания «Русская газета», в котором угадывается широко известное «Новое время».

Газета была детищем «старика Суворина», который превратил «Новое время» в авторитетное и влиятельное издание. Ю.В. Климаков полагал, что оно было первой в России «большой политической газетой с чрезвычайно широким кругом читателей, к голосу которой прислушивались и далеко за границей» [2, с. 69]. Причину этого он видит не только в великолепных организаторских способностях А.С. Суворина, но и в «последовательном отстаивании коллективом его сотрудников общенациональных российских интересов» [2, с. 69], в поддержке политики правительства и буржуазии. Уже через три года после покупки А.С. Сувориным «Нового времени» газета получила признание как вполне благонадежная. Это позволяло редакции быть в курсе политического закулисья, а ее сотрудникам заводить нужные знакомства. В романе «Хорошо жили в Петербурге», остающемся вне поля зрения исследователей, – он назван лишь в справочной статье [5, с. 184–185], – ощутим «нововременский» слой. В.П. Крымов был сотрудником «Нового времени» с 1910 г., хорошо знал не только его редакторскую политику, людей, которые сотрудничали в издании, но и тех, кто общался в этом кругу. Он служил коммерческим директором, писал заметки о светской жизни в другие газеты – «Вечернее время», «Русское слово», «Свет», был знатоком светской жизни. У большинство героев его романа есть прототипы. Так, в образе хозяина «Русской газеты» Кащеева угадывается А.С. Суворин («старик Суворин»), Грабельщикова («говорящая» фамилия) – Г.Н. Снесарев [5, с. 185], Войтинской – балерина М.Ф. Кшесинская, Князя – великий князь Андрей Владимирович. В ходе анализа удалось раскрыть еще некоторые из

прототипов.

Издание А.С. Суворина занимает особое место в русской журналистике. Можно говорить о том, что это было первое массовое периодическое издание, рассчитанное на «среднего» человека, в котором был найден способ подачи информации, отвечавший ожиданиям самого широкого читателя. Н. Соловьева и В. Шитова писали, что газета постепенно стала восприниматься как нечто, обязательно присутствующее в жизни. А.С. Суворин «легко мог представить себе, как, бегло просмотренные с утра хозяином на Разъезжей, который ищет здесь прежде всего новостей и общего тона, свежий номер почти на целый день переходит в комнату тещи: она стареет, глохнет и оттого еще больше полюбила читать. Ввечеру хозяин спрашивает газету снова – это уже для отдыха. Потом газета уйдет из барских комнат. Прочитанная на кухне вслух поваром либо дворником, зашедшим попить чаю, она потом растворится в пересказах, разойдется, как по воде, станет слухами, толками, мнениями» [4, с. 183–184]. Наряду с газетой А.С. Сувориным издавались многочисленные приложения, журнал «Исторический вестник», выходивший в течение 30 лет, «на каждый стол – справочные выпуск ”Вся Россия”, ”Дорожная библиотека” – серия специально для вагонного чтения. ”Дешевая библиотека” <…> Суворин имел это честолюбие – хотел, чтобы для всех первой книгой в жизни было его издание» [4, с. 183]. В.П. Крымов довольно умело воссоздает и «это честолюбие», и другие черты характера А.С. Суворина: «Кто-то просил Кащеева к телефону. Кащеев сердито бросил курьеру: ”К черту!.. Меня нет… И министра к черту – меня нет, я сказал. Вот вы все устраиваете и улаживаете, а оно только разлаживается”. Кащеев встал и нервно заходил по кабинету. <…> Ноги были широко расставлены носками внутрь, словно он собирался играть в футбол. Это была особенность походки Кащеева. Он никогда не играл в футбол, вообще не занимался спортом, но эту привычку выработал в себе намеренно, считая, что мужчине именно так подобает ставить ноги. ”Я не балетчик”, – говорил он» [3, с. 15]. Подметив характерные особенности во внешности А.С. Суворина, В.П. Крымов их укрупнил в образе издателя газеты.

Решимость, твердость характера Кащеева отражались в его манере вести дела. Он был противником финансовых нововведений, понимая, что любые формы, скажем, акционирования ставят под удар единоличное управление делами: «Знаю я ваши акционерные общества… Продай одну акцию, так через полгода Розеншейн будет мои статьи править…» [3, с. 16]. Однако влияние своей газеты он умело использовал для получения кредитов или упрочения общественной позиции. Аристархов воздействовал на другую важную для него тему: литературный талант. Приведя удачное выражение из публикации Кащеева, он сумел ему понравиться и стать сотрудником. Как известно, А.С. Суворин был плодовитым беллетристом, критиком и публицистом, и В.П. Крымов подчеркивает сантименты героя по поводу хорошо написанного текста.

Он чутко уловил и мысль А.С. Суворина о художественном образе,

которую вкладывает в уста Кащеева: «”Да, фраза вышла удачная… Не гоняйтесь за мудреными словами и не притягивайте за хвост образов. <…> Лучше совсем без образов, чем один, коленом втолкнутый, когда читатель чувствует сразу эту незаконнорожденность. Искусство в том, чтобы не было искусственности… ”Убогая роскошь наряда” – такие алмазы даже в богатом мозгу весьма редки, одного на книгу довольно…» [3, с. 17 – 18]. В этом диалоге Кащеев цитирует строку из стихотворения Н.А. Некрасова «Убогая и нарядная» (1860) как образец того единственного нового образа, которого «одного на книгу довольно» и обнаруживая свои, так сказать, демократические предпочтения. Во-вторых, он высказывает квинтэссенцию «эстетики», которая лежала в основе литературно-критической деятельности А.С. Суворина и В.П. Буренина и была тесно связана с их общественно-политическими убеждениями.

«Новое время» стояло на позициях упрочения существующего порядка вещей, противилось попыткам разрушить устойчивость государства, основ обывательского благополучия. Искусство, содержащее в себе потенцию обновления, воспринималось как подрывающее общепринятое. В представлениях «Нового времени» правомерным считался «только образ, ставший клише, – иначе сказать, потерявший свое достоинство образа. В клише исключено все, кроме подтверждения известного; в образе – возможность перемены, инозначения, инопонимания. Образ – это воля, в обоих значениях этого слова – изначальная свобода и волевое усилие. В образе действительность получает свое динамическое инобытие. Образ по сути своей обновляющ и дискомфортен. Обыденное, обывательское благополучное сознание хочет полного натурализма, боясь всего, что может посягать на устойчивость мира, которым следует быть довольным. <…> Так что нелюбовь к образу – в полном согласии с суворинским практическим человеколюбием» [4, с. 193]. Этим можно объяснить то остервенение, с которым В.П. Буренин набрасывался на публикации символистов, высмеивая казавшиеся ему нелепыми образы. В.П. Крымов наделяет Кащеева не только узнаваемой внешностью, чертами характера, но и взглядами, напоминающими «эстетику» А.С. Суворина.

Одним из тех, кто сотрудничал в «Новом времени» с 1889 по 1917 г., был и Василий Васильевич Розанов, выдающийся русский писатель, критик, мыслитель, печатавшийся на страницах этого издания под псевдонимом «Обыватель». По нашему мнению, именно он был прототипом Семена Семеновича Цветкова, знакомого Арсения Аристархова. В этом образе В.П. Крымов подчеркнул именно те стороны личности и ту тему, по которой В.В. Розанов угадывается безошибочно. Так, его герой носит имя и отчество, напоминающие имя и отчество писателя: Семен Семенович – Василий Васильевич. Его фамилия – Цветков, вызывающая ассоциацию с фамилией Розанов. Описана и характерная внешность писателя: «Маленький, плюгавенький, с жиденькой бородкой и потными руками, казалось, он должен быть для женщин отталкивающим…» [3, с. 203]. Как известно, об облике В.В. Розанова впечатлений сохранилось не так много: о нем можно

судить по фотографиям. Э. Голлербах запомнил его таким: «… небольшого роста старичок, самой мирной и ласковой наружности. <…> Внешность у него была скромная, тусклая, тип старого чиновника или учителя; он мог бы сойти также за дьячка или пономаря.» [2, с. 19]. В.П. Крымов подчеркивает в нем непрезентабельность и тревожность.

Говоря о творчестве Цветкова, повествователь акцентирует только одну тему: «Цветкова называли порнографической натурой. Это было неверно. В Цветкове было столько обнаженности, что не могло быть уже речи о пошлости или порнографии. Он шел до обнаженности мраморной статуи. Неприлична полуприкрытая, хихикающая над намеками пошлость, а в Цветкове был обнаженный белый мрамор мысли… Цветков больше всего писал по сексуальным вопросам: у него была религия полового акта» [3, с. 204]. Здесь В.П. Крымов оказывается не пародийно язвителен, а, скорее, справедлив к В.В. Розанову. Он, действительно, не впадал в пошлость, но поднимал проблемы, до этого никогда с такой силой не звучавшие в русской литературе. Деятельный участник Религиозно-философских собраний, он много писал о нерешенной в христианстве проблеме пола. В.П. Крымов не претендовал на глубокое исследование взглядов В.В. Розанова. В его Цветкове верность теме пола демонстрируется навязчиво и прямолинейно. Так, за столом ему предлагаются пирожные, он предпочитает им сушки. «Мешал, пока сушки сделались склизкими, размокли. Вытаскивал их ложечкой, клал пальцами в рот и обсасывал. Именно такие ему нравились: чтобы были мокрые, теплые, осклизкие… И в этом время говорил об египтологии, рассказывал какую-то подробность в ”ключе власти”, которую нашел в этом новом английском томе. Когда встали, Цветков оказался в дверях рядом с Войтинской. Вдруг он покраснел, заблестели и замаслились глазки, лоб стал еще потнее, и он взял тихонько Войтинскую за грудь: ”Грудочки какие! миленькие… Позвольте потрогать. Я ведь так, эстетически, без всякой плохой мысли… Священнодействуя” <…> шепелявил Цветков, брызгая слюной и задыхаясь…» [3, с. 208]. В.П. Крымов подчеркивает два аспекта: физиологический («чтобы были мокрые, теплые, осклизкие») и, так сказать, религиозный («Священнодействуя»).

Современникам было хорошо известно бросающееся в глаза несоответствие утонченной мысли писателя о проблеме пола браку В.В. Розанова, отвечавшему русской патриархальной традиции. Его настоящая семейная жизнь началась лишь после знакомства с В.Д. Бутягиной, с которой он тайно венчался. Это была многодетная и счастливая семья. В.П. Крымов подчеркивает это обстоятельство в биографии писателя. «На звонок в переднюю высыпала орава детей в шерстяных платках. Потом выплыла сама супруга, большая, пожилая, расплывчатая, сдобная баба. Как живой парадокс – певец сексуальности и вдруг такая баба и такая орава детей!» [3, с. 204].

Рассматривая библиотеку Цветкова, в которой любовно были собраны все издания его произведений, Аристархов обнаруживает книгу о Египте. «Раскрывши ее наугад, Арсений увидел забытый там листок, весь исчерченный пером. Много раз вдоль и поперек повторялись слова: “Изида,

Озирис, Пречистая Дева”. А кругом все было все было зарисовано схематическими изображениями половых органов – мужских и женских. Видимо, Цветков над чем-то думал и все время это рисовал» [3, с. 207]. Интересен комментарий героя к обнаруженному им листку: «Поразительный документ… Со временем, когда умрет Цветков, будет музейной вещью, материалом для его биографии… Один из ключей к раскрытию тайников души человеческой» [3, с. 207]. В.П. Крымов работал над трилогией уже после смерти В.В. Розанова. В словах его героя ощутимо всеведение повествователя, которым Аристархов обладать, конечно, не мог.

Возникает вопрос о том, как В.П. Крымов относился к В.В. Розанову и с какой целью создал пародию на него? В некоторой степени ответом является финал главы. «Природа захотела подурачиться, – заключает повествователь, – взяла горсточку ярких кристалликов гениальности и бросила их в самого неподходящего – по понятиям людей – человека. И получился Цветков…» [3, с. 208]. Вкладывая подобную оценку в уста своего героя, писатель, думается, выразил и собственное отношение к В.В. Розанову, талантливому, оригинальному мыслителю – и нелепому человеку. Но если рассматривать этот фрагмент в контексте всего повествования, то можно утверждать, что оценивая печать и литературу, как мощное средство манипуляции общественным мнением, автор не имел иллюзий на ее счет и на счет тех, кто ее создавал. Во всяком случае, уважение к А.С. Суворину, которое писатель, вероятно, все же испытывал, не мешало ему обнажить нелицеприятные стороны его семейной жизни, описать «Кащеевский цех», т.е. группу содержанок сына Кащеева, попутно пересказывая сплетни о бывших женах и отца, и сына, показать механизмы, с помощью которых сам Кащеев зарабатывал миллионы, играл на бирже, увеличивал тираж издания и пр. О каждом, у кого был прототип, В.П. Крымов писал довольно откровенно, преувеличивая негативные стороны личности и не останавливаясь на положительных, превращая свой роман в большую «сплетню» о современниках. Так, например, в тексте романа мы обнаружили намек на драматурга, актера, теоретика тетра. «Бывал еще постоянно другой эстет с женственной наружностью, популярный драматург и режиссер, поклонник Бердслея. Он тоже старался говорить афоризмы сладкие и нежные и написал книгу “Самокульт”» [3, с. 125]. На наш взгляд, речь идет о Н. Евреинове, авторе очерка «Бёрдслей», статей «Театр для себя», «Введение в монодраму» и мн. др. Но автора не волнует новаторство в области драмы: он намекает на его интимные связи с представителями столичной богемы.

Подобный подход к созданию героя, в котором акцентируется внимание на неприглядных сторонах личности прототипа, нельзя относить лишь за счет неприязненности к ним В.П. Крымова. Писатель следовал такому взгляду на жизнь, при котором естественным и нормальным признавалось все то, что «передовые люди» эпохи считали пошлым и низким. В его произведения вошла жизнь городских предпринимателей, сводней, биржевых спекулянтов, богатых молодых мерзавцев, и в этом не

было новаторства: в творчестве писателей физиологической школы это уже было предметом изображения. Но она представлена как норма, а не как порок, с которым следует бороться, и в этом нам видится принципиальное отличие В.П. Крымова от его предшественников. Во всяком случае, рассказ о судьбе и приключениях балерины Войтинской, прообразом которой была солистка Мариинского театра Матильда Кшесинская, возлюбленная наследника престола Николая II и других известных людей той поры, содержит не только подробности ее личной жизни, ставшие темой всеобщего обсуждения, но и тепло обычного человеческого отношения. Выбирая яркую личность в качестве одной из героинь своего романа, В.П. Крымов обеспечивал ему успех у читателя, на памяти которого жизнь М. Кшесинской разворачивалась еще недавно. Таким образом, роман о журналисте, писателе, каким он был задуман автором, сбивается на повествование о пороках, неблаговидных поступках, привязанностях, преступлениях, скрываемых от непосвященных и ставших известными благодаря В.П. Крымову, который подсмотрел, подслушал и занимательно пересказал чужие тайны. «Нововременский» слой в создании такого романа-«сплетни» играл определяющую роль.

Библиографические ссылки:

1. Голлербах Э. В.В. Розанов: жизнь и творчество / Э. Голлербах. – Пг. : Полярная звезда, 1922. – 110 с.
2. Климаков Ю.В. Человек тысячи и одного таланта. Писатель, журналист и книгоиздатель А.С. Суворин / Ю.В. Климаков // Библиография. – 1995. – № 5. – С. 66–75.
3. Крымов В.П. Хорошо жили в Петербурге. Том второй трилогии / В.П. Крымов. – Берлин: Петрополис, [1933]. – 232 с.
4. Соловьева И. А.С. Суворин: Портрет на фоне газеты / И. Соловьева, В. Шитова // Вопросы литературы. – 1977. – № 2. – С. 182–199.
5. Устинов А.Б. Крымов Владимир Пименович / А.Б. Устинов // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. – Т. 3. К.–М. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», Научно-внедренческое предприятие Фианит, 1994. – С. 184–185.

Надійшла до редколегії 07.11.2014 р.

УДК 821.111.82-32

Е. Р. Чемезова
Ялта

ОТЧУЖДЁННАЯ «КОЛЫБЕЛЬНАЯ» «РОМАНТИЧЕСКОМУ ЭГОИСТУ» В ОДНОИМЁННЫХ РОМАНАХ Ч. ПАЛАНИКА И Ф. БЕГБЕДЕРА

Розглядаються особливості поетики відчуження у творчості сучасних авторів на прикладі романів Ч. Паланіка „Колискова” і Ф. Бегбеде „Романтичний егоїст”. Творчість авторів може визначатися як постмодерністська завдяки зверненню до

© Е. Р. Чемезова, 2014

постнекласичної філософії. За допомогою „канонів” постмодернізму Ч. Паланік і Ф. Бегбедер створюють ефект відчуженості, побудованої на цитатності, відсутності автора в тексті, втечу від свободи і одночасному прагненні до неї, розмиванні категорій і відмови від табу. Але не тільки протиріччя раннім класичним ідеалам і цінностям робить творчість авторів виразним на тлі сучасного літературного процесу, а й їхні уявлення про особистість в суспільстві, що змушує вибирати шлях, що призводить до прагнення до відчуження. Саме так герої знаходять свою свободу.

Ключові слова: *творчість Ч. Паланіка, творчість Ф. Бегбеде, постмодернізм, роман, поетика, відчуження.*

Рассматриваются особенности поэтики отчуждения в творчестве современных авторов на примере романов Ч. Паланика „Колыбельная” и Ф. Бегбедера „Романтический эгоист”. Творчество авторов может определяться как постмодернистское благодаря обращению к постнеклассической философии. При помощи „канонов” постмодернизма Ч. Паланик и Ф. Бегбедер создают эффект отчуждённости, построенной на цитатности, отсутствии автора в тексте, бегстве от свободы и одновременном стремлении к ней, размывании категорий и отказа от табу. Но не только противоречие ранним классическим идеалам и ценностям делает творчество авторов выразительным на фоне современного литературного процесса, но и их представление о личности в обществе, заставляющем выбирать путь, что приводит к стремлению к отчуждению. Именно так герои находят свою свободу.

Ключевые слова: *творчество Ч. Паланика, творчество Ф. Бегбедера, постмодернизм, роман, поэтика, отчуждение.*

The article discusses the poetic features of alienation in the novels by contemporary authors Ch. Palahniuk (“Lullaby”) and F. Beigbeder (“Romantic egoist”). The works by authors can be defined as post-modern through the conversion to postnonclassical philosophy. With the help of “canons” of postmodernism Ch. Palahniuk and F. Beigbeder create the effect of alienation, built on the citation, the absence of the author in the text, the escape from freedom and at the same time striving for it, the blurring of categories and the rejection of taboo. But not only a contradiction in the early classical ideals and values makes the work of the authors on the background of expressive contemporary literary process, also their understanding of the individual in society, forced to choose the path that leads to a desire to alienate. That is how the characters find their freedom. If we understand freedom as having the choice, we can assert that the novel “Lullaby” by Ch. Palahniuk demonstrates the emergence of a protective mechanism of escape from freedom, the so-called "escapement mechanism", which is characterized by the tendency to perversion (in particular, to the masochistic and sadistic) destructivity, man's desire to destroy the world, that it did not destroy him, the position of denying and automatic conformity. Referring to the problem of alienation, it should be noted that in postmodernism traditional laws and forms are transformed as a result of the dominance of general chaos and disintegration. It also explains the mixture of times, cultures, languages, historical facts and fiction that depict the postmodernists. In this case, everything loses its immanent meaning and identity, one transforms into another, reduces to the level of farce. The planned focus on the destruction of ideas about the patterns of aesthetic systems, blurring of categories, the rejection of taboos and boundaries are the “canons” of postmodernism.

Keywords: *Ch. Palahniuk, F. Beigbeder, postmodernism, novel, poetics, alienation.*

В настоящее время в современной литературе формируется тенденция ничем не ограниченного вулканического извержения слов. Большинство авторов прямо или косвенно стремятся к свободе посредством текста, оставляя выбор за читателем. Роль автора сразу утрачивает классическое значение творца, потому что всё чаще можно говорить о «смерти Автора» [3], и это, как представляется, равносильно утверждению Ф. Ницше о том, что «Бог умер» [5].

Важно отметить, что подобное целеполагание при создании произведений детерминируется феноменом отчуждения между индивидом и внеличными социальными и природными силами. Причём речь идёт об отношениях между обществом и личностью, поскольку предлагается совершенно новый взгляд человека на социум. Своеобразный эгоцентризм, прямо связанный с обращением к постнеклассической философии, свойственен произведениям как Ч. Паланика, так и Ф. Бегбедера. В своём романе «Колыбельная» Ч. Паланик пишет о том, что «все наши мысли – уже чужие» [6, с. 11]. Подобную проблему рассматривает М. Бахтин в своём исследовании «Из предыстории романного слова» [1], где он описывает качественно новое отношение автора к тексту, когда проблема цитатности создаёт эффект отчуждённости, построенной на переосмыслении человеческой свободы. Чужое слово, как и чужие мысли, становятся способом отчуждения героев Ч. Паланика, когда автор не привязывает свой жизненный опыт к произведению и никак на этот опыт не ссылается. Именно поэтому можно говорить об отсутствии автора в тексте.

Критики отмечают, что произведения американского писателя нацелены исключительно на новое поколение, так как их родителей романы могут ужаснуть. Слабонервным романы Ч. Паланика читать не рекомендуется, впрочем, как и тем, кто принимает всё слишком близко к сердцу, ведь произведения автора часто характеризуют как очень едкие, жёсткие, а порой и возмутительные. Такие критики, как Л. Миллер, пишут, что «книги писателя наполнены полусырым нигилизмом пьяного ученика средней школы, который только что прочитал Ницше» [9].

Интересны работы таких критиков, как Б. Фарт, который откровенно называет происходящие события в литературе «контркультурным джихадом» [7]. Б. Фарт называет контркультурную прозу «бездарной по форме и бессмысленно-бунтарской по содержанию» [7]. Критик указывает на атмосферу отчуждения, «всеохватную и всепроникающую, словно клубы “Циклона Б” в газовой камере Освенцима» [7], которой наполнено творчество Ч. Паланика и которая создаётся посредством неясностей и хитросплетений в тексте. Стремление к отчуждению, порождённое стремлением к свободе, в романах Ч. Паланика лишь в очередной раз подтверждает извечное противоречие между бытием вброшенного в мир, помимо своей воли, человека и тем, что он выходит за пределы природы благодаря способности осознавать себя, других, прошлое и будущее.

Подобное понимание отчуждения может противоречить тому, как представляется поэтика отчуждения в литературе. Более обоснованным может быть восприятие отчуждения как репрезентации таких жизненных отношений главного героя с миром, при которых его поступки, он сам и окружающая его действительность, будучи частью определённых норм, установок и ценностей, осознаются как противоположные ему самому (от несходства до неприятия и враждебности).

Если понимать свободу как наличие выбора, то можно утверждать, что роман «Колыбельная» Ч. Паланика демонстрирует возникновение защитного

механизма бегства от свободы, так называемый «механизм избавления» [8], для которого характерны тенденции к перверсиям (в особенности, к мазохистским и садистским), деструктивизм, стремление человека разрушить мир, чтобы тот не разрушил его самого, позиция отрицания, автоматический конформизм.

В современном обществе всё чаще можно наблюдать действие механизма автоматического конформизма, который часто оказывается «спасительным решением для большинства нормальных индивидов в современном обществе» [8]. Такой способ преодоления одиночества в обществе состоит в соответствии личности, которая как хамелеон сливается с окружающей средой, определённому шаблону. Именно поэтому возникает нерешённый вопрос, связанный с поэтикой отчуждения в творчестве Ф. Бегбедера. Выводы, сделанные критиками ранее, подтверждают, что большинство современных авторов-постмодернистов сохраняют в текстах отчуждённость, сложность фраз, заключённых в минималистические рамки.

В связи с такой постановкой вопроса можно указать, что цель этой статьи – проанализировать особенности поэтики отчуждения в творчестве современных авторов на примере романов Ч. Паланика «Колыбельная» и Ф. Бегбедера «Романтический эгоист».

Обращаясь к проблематике отчуждения, необходимо отметить, что в постмодернизме традиционные законы и формы трансформируются вследствие доминирования всеобщего хаоса и распада. Это и объясняет ту смесь времён, культур, языков, реальных фактов и вымысла, которую изображают постмодернисты. При этом всё теряет свой имманентный смысл и идентичность, одно переходит в другое, пародируется, снижается до уровня фарса. Запланированный акцент на разрушении представлений о закономерностях эстетических систем, размывание категорий, отказ от табу и границ – в этом и заключаются «каноны» постмодернизма.

Это означает, что «каноны» эстетики преобразуются, деформируются, переходят в качественно иную плоскость. Баланс между возможным и невозможным, материальным и духовным теряется. Литература в своей практике активно опирается на эстетический опыт, тексты часто превращаются в современные артефакты, эстетические объекты, требующие эстетико-герменевтического анализа, в некие пропедевтические фрагменты виртуальной «игры». Изображается размытость жёстких бинарных оппозиций, пристрастие к технике бриколлажа, цитатного совмещения несовместимого. Говоря о романе Ч. Паланика «Колыбельная» с точки зрения характеристик, приведённых выше, можно констатировать, что интертекстуальность и цитатность в произведении демонстрируется через постоянные связи с текстами «Стихов и потешек со всего света». Так, например, главный герой постоянно сообщает, что «баюльная песня звучит у меня в голове» [6, с. 64].

Кроме того, довольно частый приём в романе «Колыбельная» – самоцитирование. Именно поэтому стилистические и сюжетные повторы, «переклички», рефреном звучащие фразы формируют многоуровневую

композитность текста романа. Практически в каждой главе автор представляет небольшие объявления из газет, сформулированные одинаково: «Если ваша собака, купленная на указанной ферме, оказалась больна бешенством, звоните по указанному телефону и объединяйтесь с другими такими же пострадавшими, чтобы подать коллективный иск в суд» [6, с. 145]. Но такие повторяющиеся части не делают произведение примитивней, а, напротив, представляют собой знак, сигнализирующий о том, что далее последует важное сообщение для поиска очередной копии Гримуара, содержащей баюльную песню. Многоуровневость текста выражается также в том, что в романе Ч. Паланика «Колыбельная» ни разу подробно не описывается процесс убийства. Главный герой лишь говорит, что «баюльная песня звучит у меня в голове, и в трубке вдруг – тишина» [6, с. 89].

В каждой строке мы видим, как изживает себя форма «авторских посланий». Вслух говорится то, что кажется глубинным смыслом, создавая эффект приукрашенности. Но именно обособление главных героев от социума, желание освободиться от рамок законов, морали и порядка дефрагментирует поэтику отчуждения, когда «с каждым новым убийством» [6, с. 65] человек «всё больше и больше отчуждается от мира» [6, с. 65], таким образом, убеждаясь, что весь мир против него. Всё, что должно быть статичным, обретает динамику. Обстановка и ситуация, которая создаётся автором вокруг главных героев, несёт в себе лишь отчаяние и отчуждение.

«Колыбельная», которая поётся для освобождения других от жизни, возникает как стремление защитить мир от людей. Именно в стремлении к свободе от смертельной песни Гримуара «баюльная песня станет чумой нашего века» [6, с. 21]. Главный герой задаётся вопросом, стоит ли „убивать людей для спасения жизней" [6, с. 149] и «сжигать книги, чтобы спасти книги» [6, с. 149]. Зачем поётся такая колыбельная? Современный человек слушает колыбельную, которую изначально «пели детям во время голода или засухи» [6, с. 124], «когда племя так разрасталось, что уже не могло прокормиться на своей земле» [6, с. 124] и «воинам, изувеченным в битве, и смертельно больным» [6, с. 124], то есть «всем, кому лучше было бы умереть» [6, с. 124] и «чтобы унять их боль и избавить от мук» [6, с. 124]. «Романтический эгоист» нашего века унимает свою боль. Это прежде всего моральная боль, от которой он в то же время избавления, быть может, и не находит, но получает удовольствие, истязая себя, слушая песнь смерти, которая так ласково зовётся «колыбельной», стремясь уснуть вечным сном.

Интересно заметить, что у Ф. Бегбедера и его романтического эгоиста колыбельная звучит как «песни Барри Уайта» [2, с. 4], которые следует слушать «в долгий уик-энд с бокалами бурбон-колы» [2, с. 4], а имя этому уикэнду – «Жизнь». Поэтика отчуждения в романе французского писателя специфична в связи с тем, что его романы автобиографичны. Дневниковая форма романа Ф. Бегбедера «Романтический эгоист» обязывает к отражению субъективного авторского мнения. Романы Ф. Бегбедера лишены характерного для постмодернизма «авторского отсутствия». Здесь меняется

отношение к колыбельной – «баюльная песня» поётся всему миру, который «представляется безликим» [2, с. 17], потому что «на всём земном шаре фоном служит одна и та же песня» [2, с. 17]. Так, «Земля превратилась в танцпол» [2, с. 17].

Ф. Бегбедер заведомо высказывает своё субъективное мнение, которое пропагандирует квазифилософский образ мышления и обвиняет во всём Руссо, который утверждал, что «люди счастливы бывают только в преддверии счастья» [2, с. 7]. Оскар Дюфрен делает вывод о том, что «обожает непонятные фразы» [2, с. 7]. На фоне этого отмечается нигилизм и отвращение как следствие отчуждения, которые во всём – в «запахе кожи в крутых английских тачках» [2, с. 2], в «результате первого тура президентских выборов» [2, с. 82], в «джинсах от Хельмута Ланга с пятнами краски» [2, с. 43] и, наконец, в счастье [2, с. 23]. И для главного героя нет ничего «тошнотворнее “роллса”, “бентли” или “ягуара”» [2, с. 2].

Сетевой критик А. Мешкова отмечает, что лирический герой «разбавляет едкий коктейль из цинизма и реализма едва ощутимой теплой вуалью надежды оптимизма» [4]. Ф. Бегбедер от лица своего главного героя, Оскара Дюфрена, говорит об отвращении к образу жизни современного человека. Даже концепт любви, которому в классической литературе свойственна чувственность и динамика, представляется читателю как пассивное качество современного «глобализованно-парализованного» [4] Всемирной Сетью и мобильной связью общества, когда «все посылают друг другу записки на мобильные телефоны» [2, с. 19]. Главный герой утверждает, что, таким образом, «мы вернулись к телеграмме, к эпистолярному жанру, к опасным связям» [2, с. 19].

Оскар Дюфрен проживает жизнь, удостоверившись в идентичности окружающих его людей, пытается избавиться от одинаковости, но видит неизбежность этого. В главе «Осень. Любовь всей жизни» Ф. Бегбедер пишет о том, что всё вокруг пропитано автоматическим конформизмом, когда «в рижском “Фэшн-клубе” у всех девиц чёлки, все мужики – качки <…> У всех у них одинаково безупречные черты лица» [2, с. 66]. Главный герой выражает своё отвращение, стремление к отчуждению в каждой строке, не скрывая и желая освободиться от рамок. Даже в том, что он избрал дневниковую форму романа, он видит негатив, утверждая, что именно «в автобиографической литературе радости мало, разве что вы адепт садомазохизма» [2, с. 77]. Но при этом автора нельзя назвать пессимистом. Он всего лишь «модный писатель, романтический эгоист, милый неврастеник» [2, с. 3].

Характерными для постмодернизма являются принципиальная асистематичность, незавершенность, открытость конструкции. Также и в романе Ч. Паланика «Колыбельная» финалом произведения является вывод, который сам по себе противоречит ранним идеалам и законам: «Представь себе, что Иисус гоняется за тобой, пытаясь поймать тебя и спасти твою душу. Что он не просто пассивный и терпеливый Бог, а въедливая и агрессивная ищейка» [6, с. 286]. Полиморфия ценностей и идеалов заставляет

Ч. Паланика задаться вопросом: «Мы убиваем людей для спасения жизней? Мы сжигаем книги, чтобы спасти книги?» [6, с. 149]. Именно поэтому можно утверждать, что постмодернистская эстетика не создает принципов, которые фетишизируют «новое» или «старое», а создает при помощи этих понятий, растворяющихся друг в друге, переплетающихся или меняющихся местами, основу для бесконечности переходов и комбинаций, которые демонстрируют децентрированность мира и представляют собой безграничный текст, не претендующий в тоже время на создание чего-то нового. Оба автора откровенно и категорично рассуждают о том, что происходит с личностью в современном мире, как общество заставляет человека выбирать путь, свободный от принципов и понятий, что часто приводит к стремлению к отчуждению. Именно так герои находят свою свободу – от «колыбельной», социума, автоматического конформизма и идентичности.

Таким образом, стоит сделать вывод, что в современных постмодернистских произведениях, без сомнения, обнаруживается тенденция к отчуждению. В частности, это касается и таких произведений, как романы Ч. Паланика «Колыбельная» и Ф. Бегбедера «Романтический эгоист», в которых романтический эгоист остаётся и слушает колыбельную, несущую смерть. Так происходит потому, что эгоист, изначально привыкший думать о себе, не может уйти и лишить себя возможности не услышать эту песнь – песнь смерти до конца. Ибо он не нигилист, а романтик. Многие критики ошибочно считают героев Ч. Паланика именно такими, хотя сам автор говорит об «идеях, в которые большинство просто не верит» [10]. «Баюльная» песня звучит для тех, кто считает себя особенным, не таким как все, эгоцентричным, созданным не для окружающей действительности, а для чего-то более романтического, чем мир, «где люди боятся слушать, боятся услышать что-нибудь за шумом уличного движения» [6, с. 22]. Отчуждение от общества и мира – это свойство колыбельной, её предназначение, её неизбывная тоска, а в конечном итоге – лекарство для романтического эгоиста.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин. – Режим доступа : http://mmbakhtin.narod.ru/romslov.html.
2. Бегбедер Ф. Романтический эгоист / Ф. Бегбедер. – М. : Иностранка, 2006. – 99 с.
3. Грицанов А. А. Смерть Автора [Электронный ресурс] / А.А. Грицанов // Постмодернизм. Энциклопедия. – Режим доступа: http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/127706/390/Gricanov_-_Postmodernizm.html.
4. Мешкова А. Романтический эгоист. Исповедь или реальность? [Электронный ресурс] / А. Мешкова. – Режим доступа : http://www.proza.ru/2011/11/01/1629.
5. Ницше Ф. Весёлая наука [Электронный ресурс] / Ф. Ницше. – Режим доступа к книге : http://www.nietzsche.ru/works/main-works/svasian/?curPos=1.
6. Паланик Ч. Колыбельная / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2007. – 288 с.
7. Фарт Б. Контркультурный джихад Чака Паланика [Электронный ресурс] / Б. Фарт. – Режим доступа : http://www.proza.ru/2008/08/10/540.
8. Фромм Э. Механизмы „бегства” [Электронный ресурс] / Э. Фромм // Бегство от свободы. – Режим доступа : http://modernproblems.org.ru/philosofy/182-begstvo-ot-svobodi.html?start=7.

9. Miller L. Diary [Электронный ресурс] / L. Miller – Режим доступа : http://www.salon.com/2003/08/20/palahniuk_3.
10. Phillips L. That Little Bitch Marla Singer : A Cultural Critique of Sexism in Fight Club [Электронный ресурс] / L. Phillips – Режим доступа : http://www.everything2.com/index.pl?node_id=1275979.

Надійшла до редколегії 30 вересня 2014 р.

РЕЦЕНЗІЇ

С. К. Криворучко
Харків

«ТІНЬ» І «ЩАСТЯ» НАПОЛЕОНА: ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФУ

Рецензія на монографію О.В. Тарарака «Интерпретация наполеоновского мифа в русской литературе XIX – начала XX вв.» (К., 2014)

Ґенеза, сутність і функціонування міфу в літературі плідно досліджуються сучасним літературознавством. Уже в середині XX ст. відчувалося, що різні школи міфологів, які утворилися в багатьох європейських країнах, по різному інтерпретують відмінності міфів, коли використовують для висновків різноманітній матеріал, переважно давніх культур. Проте, у конкретній науковій діяльності Ю. Лотмана, Є. Мелетинскього, М. Еліаде, М. Віролайнен та інших вже неодноразово ставилося питання про функціонування міфу у художній свідомості. До значних наукових здобутків належить дослідження ними феномену культурного героя та нових міфів, поява яких передбачена ще Ф. Шеллінгом, який виявив провідні, притаманні лише йому, особливості.

Суголосну такому погляду на нові міфи точку зору пропонує й О.В. Тарарак у монографії «Інтерпретація наполеонівського міфу у російській літературі XIX – початку XX ст.» (К., 2014). Суттєвою відмінністю цієї розвідки від багатьох попередніх, що створені на спільному матеріалі, є впевненість автора в тому, що в російській літературі наполеонівський міф не склався та не стверджувався, оскільки був для неї «чужим», а ім’я культурного героя, яке є міфологемою цього міфу, стало уособленням ворожого нападу, захоплення, військової навали. Цінним у науковому сенсі є спроба автора монографії витлумачити ґенезу наполеонівського міфу, який він атрибутує, як «міф про Рятівника», що приніс власному народові спокій, добробут і, як новий Прометей, подарував вогонь, який відібрав у богів, коли відкривав нову історичну добу. Здобуте Наполеоном у різних сферах життя Франції закріпилося у житті спільноти, як «норма».

© С. К. Криворучко, 2014

Оглядаючи дослідження щодо наполеонівського феномену, автор розвідки відштовхується від точки зору французького історика Ж. Тюлара, який запропонував розлогий історичний аналіз, продемонстрував процес формування наполеонівської легенди, пізніше – міфу, виявив важливу роль пропаганди та власних зусиль молодого генерала у створенні легенди про непереможного, мужнього військового та мудрого державного діяча, що дорівнюється Олександру Македонському та Ганнібалу. Але, як справедливо відмічає О.В. Тарарак, жоден міф не може виникнути та ствердитися навмисно, якщо для його укорінення немає підстав у колективному безсвідомому: французька спільнота свої очікування дива та порятунку перенесла на постать реального державного діяча, який вийшов із народу, втілив її очікування та усвідомлювався як її рятівник.

О.В. Тарарак наполягає на тому, що в російській літературі цей міф не міг бути «прочитаний», як «міф про Рятівника»: це було притаманно лише польській літературі у нетривалому проміжку часу, коли очікувалося відновлення польської державності. На певних етапах розвитку та становлення російської літератури виокремлювалися та інтерпретувалися окремі складники французького міфу в залежності від пануючого літературного напряму, течії, особливостей соціокультурної ситуації доби, власних ідеологічних, естетичних, смакових уподобань митців. Саме у зв’язку із ними і розглядається у монографії матеріал: аналізуються перекладені брошури та компілятивні видання початку XIX ст., коли російська спільнота лише знайомилася із перемогами Наполеона та дивилася на нього очами західних авторів; фіксується зміна настроїв та оцінок періоду наполеонівських війн 1905–1907 рр., суттєвий зсув і переакцентування у літературі війни 1812 р.; формування власного ставлення до цього західного явища у творчості О.С. Пушкіна; особливості романтичного та неоромантичного прочитання наполеонівського міфу; відштовхування від нього у літературі російського реалізму та у футуризмі; втрата інтересу до наполеонівського міфу у літературі XX ст.

Таким чином, матеріалом для спостережень і висновків є широко відомі та добре досліджені твори, але автор монографії і не намагається поставити під сумнів зроблене його попередниками. Його концепція дозволяє перечитати класичні тексти під специфічним кутом зору, і вони кожного разу нібито відкриваються своїм новим боком. Так, широко відомий «наполеонівський цикл» М. Лермонтова розглянуто крізь призму функціонування слова «тінь», яке поет використовував майже у всіх віршах цього циклу. Окремо слід наголосити, що дослідник простежує і те, як змінюється семантика «тіні» протягом життя митця. Пушкінське ставлення до наполеонівського міфу виявляється на підставі семантики слова «щастя»: його Наполеон постає своєрідним гравцем в азартну гру, схожу на картярну, із долею. У той же час О.В. Тарарак уперше вводить до наукового обігу спогади Буткевича, які демонструють десакралізацію наполеонівського міфу, яка відбувалася також у М. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, О. Герцена та інших.

Виявляється, що активний вплив наполеонівського міфу на російську літературу хронологічно обмежений століттям. Але вже наприкінці XIX ст. відчувається зміна ставлення до Наполеона у свідомості спільноти: страх, ненависть, розчарування змінилися на свого роду байдужість і готовність бачити у ньому лише літературний персонаж або дійову особу п'єси. Захоплення героїчною постаттю також змінилося на зацікавленість нею як звичайною людиною із драматичною історією кохання: про це свідчать назви популярних видань кінця століття. Святкування століття війни 1812 р. виявило ще одну цікаву деталь: російська спільнота почала іронізувати над західним героєм («велика помилка»). Як приклад суттєвих змін у ставленні до наполеонівського міфу О.В. Тарарак розглядає й оповідання І. Шмельова, в якому відбувається весела карнавалізація священних сторінок російської історії.

Монографія привертає увагу широкою та різноманітною картиною інтерпретації міфу «іншої» культури у творах російських поетів, письменників, мемуаристів більше ніж за сто років. Сприйняття та заглиблення, відштовхування та полеміка із ним, спроби протиставити цьому «чужому» міфу власну міфотворчість, підштовхування процесу самоідентифікації і пошуків власного історичного шляху, – все це, як доводить автор монографії, пов'язано із функціонуванням французького «міфу про Рятівника» у російській літературі. О.В. Тарарак вдалося, вважаю, відповісти на багато полемічних питань, запропонувати власний погляд на історію та теорію питання, серйозно проаналізувати обраний матеріал та дійти обґрунтованих висновків, що значно збагачують сучасні уявлення про сутність поставленої ним проблеми. Широкі екскурси в історію Росії та історію літератури, залучення деякого матеріалу із європейських літератур, ґрунтовні узагальнення і водночас увага до деталей роблять цю розвідку вагомою та корисною для науковців і тих, хто цікавиться функціонуванням міфів у літературі.

Надійшла до редколегії 10 вересня 2014 р.

Е. И. Романова
Днепропетровск

ПОЭТИЧЕСКИЙ КРИЗИС ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. «ПЕРИФЕРИЯ» И НЕ ТОЛЬКО…

Рецензия на монографию Е.В. Юферевой «Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины 19 века» (К., 2014)

Книга открывается эпиграфом – фрагментом стихотворения из письма Я. Полонского И. Тургеневу – сразу настраивающим на определенное восприятие работы. Автор признается, что «наиболее плодотворный с точки зрения уяснения принципов и механизмов периферизации материал» был

© Е. И. Романова, 2014

обнаружен в сферах, удаленных от «центра»: в шуточных стихах, письмах, пародиях, стиховом оформлении дорожных впечатлений. Безусловно, в существовании «на пределе» художественный опыт приобретает неожиданные воплощения. Во введении Е.В. Юферева подробно останавливается на неоднородности и нестабильности развития поэзии второй половины XIX века, еще раз напоминая о трудностях изучения кризисных периодов литературы. Вступление к работе намечает перспективу освещения той стороны поэтической эпохи, которая отличается консервативностью, стереотипизацией, свертыванием разнообразия. Исследователь задается целью собрать и систематизировать материал, касающийся периферийных процессов в поэзии 1840–1880-х гг. В этой связи оправданным выглядит обращение к таким художественным формам, как путешествие в стихах, поэтический «дневник» и послание. С академической точностью Е.В. Юферева подбирает дефиниции, отыскивает наиболее емкое описание путешествия в стихах, очерчивает жанровые разновидности послания. Полемически осмысляя опыт ученых, выявляющих эстетическую природу «дневника» в поэзии, определяет «дневниковость» в качестве жанрового модуса поэтического текста.

Опорный концепт работы – это «периферия», соображения о которой отталкваются в основном от теоретических положений Ю. Тынянова, изменившего отношение к периферийности как сфере ухудшения и отмирания. Идеи ученого подаются в современной аранжировке, в контексте интерпретации теории эволюции в литературоведении последних десятилетий, а также на перекрестках с теоретическими положениями близких по духу и характеру решения этой научной проблематики академических школ. Автор стремится дополнить картину представлений о периферии в литературе и берет на вооружение разработки западноевропейской гуманитаристики, в обобщенном виде описывает основные положения теории маргинальности и/или второстепенности в междисциплинарном поле. Эта часть работы актуализирует критические аспекты теории, которая через демонстрацию неудовлетворенности бинарным принципом постижения культурной традиции вовлекает в дискурс истории литературы культурологические, социологические, антропологические реконструкции. Рассматриваемый подход к литературе едва ли возможно выстроить как единую стройную теорию, что ощущает сам автор и пытается объяснить поливариантностью, неоднородностью периферийной системы.

Ключевая задача рецензируемой монографии – обозначение факторов, вызывающих изменение жанровых структур и их специфики. В частности, выясняются признаки периферизации путешествия в стихах (дидактизация, открыто публицистический тип высказывания, стилевой эклектизм), а также причины свертывания диалога в жанровой структуре посланий, синтеза индивидуального и общего в проблематике и поэтике «дневника». Упрощение эстетического облика и смысловая банализация сопровождаются функциональной трансформацией изучаемых жанров в системе русской

литературы 40–80-х гг. XIX века. Вместе с тем устанавливаются уровни жанровой преемственности: отголоски оды и описательной поэмы в путешествии, элементы унылой и кладбищенской элегии в «дневниковых» циклах, анакреотические черты поэтики послания.

Главная интрига работы заключается в том, чтобы раскрыть не только смысл и значение поэтических усилий поэта отклонится от общего направления, но и то, что сдерживает, ограничивает, препятствует успешности реализации такого намерения. В этой связи преимущество получает оптика приближенного рассмотрения творческой манеры отдельно взятого автора в контексте жанровых тенденций историко-литературного периода. С помощью метода пристального чтения прослеживаются тенденции сохранения и переосмысления традиции. Дается интерпретация таким экземплярам, которые редко оказывались в поле зрения литературоведов: поэтическим сочинениям Н. Кукольника, В. Печерина, А. Коринфского, А. Михайлова, Омулевского, А. Федорова, Ф. Червинского и др. Однако в контексте динамики периферийных жанров возникают и более именитые представители: Ап. Григорьев, Н. Огарев, Я. Полонский, К. Случевский, В. Соловьев, А. Толстой. Выбор объектов анализа удачно вписывается в исследовательскую стратегию, ориентированную на выявление пограничных аспектов творчества. Например, обращение к переизданному в 2009 г. травелогу «Поездки по Северу России в 1885–1886 гг.» К. Случевского – автора, который современному читателю известен, прежде всего, поэтическим творчеством.

Интерес представляет изучение эпистолярных стихотворений В. Соловьева, многие из которых не были введены в научный оборот. В рецензируемой монографии освещаются письма поэтов, отличных с точки зрения художественного мировоззрения, творческой востребованности, психологического склада. Здесь встречаются малоизвестный поэт 1840-х гг. В. Красов, яркий Ап. Григорьев, изысканный В. Брюсов и ироничный И. Бунин. Скрупулезно собранный материал рассматривается в рамках эпистолярной культуры периода и ее развития, видоизменения роли стихового элемента в письме. Автор расширяет горизонты исследования межкультурными трансформациями жанров, сохраняя верность принципу отбора материала. Русскоязычные произведения П. Грабовского, которые, как сообщается в работе, остались незамеченными в украинском литературоведении, малоизвестные послания П. Кулиша, М. Устияновича дополняют общую картину периферийных явлений. Однако потенциал этих эскизов до конца не реализован. Нетрудно заметить, что многие аспекты периферийного процесса жанровой системы в книге только намечены. Методология анализа периферийных жанровых образований в литературоведении еще не утвердилась окончательно и требует усовершенствования исследовательского инструментария. Монография Е.В. Юферевой «Динамика периферийных жанров» задает направление дальнейших научных поисков решений этих актуальных задач.

Надійшла до редколегії 20 листопада 2014 р.

Зміст

Е.Н. Бескровная
(Днепропетровск)
К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОЦЕССА И БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ (еврейский след)……..3

С.А. Ватченко
(Днепропетровск)
САТИРИКО-ФИЛОСОФСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ Г. ФИЛДИНГА
«ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР»: СЕМАНТИКА И СТРУКТУРА…….....16

І.В. Гетьман
(Дніпропетровськ)
ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ СУСПІЛЬСТВА В СУЧАСНІЙ
ЖІНОЧІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(на матеріалі романів Люко Дашвар та Ані Ерно).....27

Е.А. Гулич
(Харьков)
ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Л.Я. ГУРЕВИЧ
В НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ…….....32

А.В. Гусєв
(Дніпропетровськ)
НАРИС СЕРЕД ІНШИХ ЖАНРІВ ДРУКОВАНОЇ СПОРТИВНОЇ ПРЕСИ.....39

Е.А. Гусева
(Днепропетровск)
СОБЫТИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ
В «ЗАПИСКАХ КАВАЛЕРИСТА» Н. ГУМИЛЁВА……..45

А.П. Елисеенко
(Харьков)
РОМАН Ж.-К. ГЮИСМАНСА «СОБОР» В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПОПЛАВСКОГО…….50

В.П. Казарин, М.А. Новикова
(Симферополь)
СТИХОТВОРЕНИЕ А.А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ
НАД ТАМОЖНЕЙ…» (опыты реального и поэтологического комментария)……55

Н.В. Калиберда
(Днепропетровск)
СЕМАНТИКА КОСТЮМА И СЮЖЕТ В РОМАНЕ С. РИЧАРДСОНА
«ПАМЕЛА, ИЛИ ВОЗНАГРАЖДЁННАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ»……72

А.А. Князь
(Харьков)
«ДВУСЕРДНЫЙ ВАКХ»: ПРИМИРЕНИЕ ЗЕМЛИ И НЕБА……82

Е.К. Ковалева
(Днепропетровск)
«ИСПОВЕДЬ» Ж.-Ж. РУССО КАК ВТОРИЧНЫЙ РЕЧЕВОЙ ЖАНР……89

О.В. Лавриненко
(Днепропетровск)
ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
(поэтический корпус русского языка как источник литературоведческой информации)…95

Е.В. Максютенко
(Днепропетровск)
«СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ФРАНЦИИ И ИТАЛИИ»:
«A MAN OF FEELING» ЛОРЕНСА СТЕРНА……100

О.П. Михед
(Київ)
«КАРТА І ТЕРИТОРІЯ» МІШЕЛЯ ВЕЛЬБЕКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ...109

П.В. Михед
(Київ)
ПРОЗА ШЕВЧЕНКА І НАТУРАЛЬНА ШКОЛА У РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(зауваги до проблеми).....118

Ю.Г. Прокудина
(Днепропетровск)
РОМАН Н. КУЗЬМИНОЙ «ПОПАЛА!»:
УДАЧНОЕ ПОПАДАНИЕ В ЖАНРОВУЮ ФОРМУЛУ…….125

О.В. Родный
(Днепропетровск)
КОМИЧЕСКИЙ ДИСКУРС РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII В……133

И.В. Русских
(Днепропетровск)
«РОДРИК РЭНДОМ» Т. СМОЛЛЕТТА В РЕЦЕПЦИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ……...139

А.В. Тарарак
(Харьков)
К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЛКОВАНИЯ НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: НАПОЛЕОНОВСКИЙ «ТЕКСТ»……148

А.К. Тытюк
(Днепропетровск)
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АМЕРИКАНСКОГО «КРУТОГО» ДЕТЕКТИВА……...155

Е.В. Хинкиладзе
(Харьков)
«НОВОВРЕМЕНСКИЙ» СЛОЙ В РОМАНЕ
В.П. КРЫМОВА «ХОРОШО ЖИЛИ В ПЕТЕРБУРГЕ».....160

Е.Р. Чемезова
(Ялта)
ОТЧУЖДЁННАЯ «КОЛЫБЕЛЬНАЯ» «РОМАНТИЧЕСКОМУ ЭГОИСТУ»
В ОДНОИМЁННЫХ РОМАНАХ Ч. ПАЛАНИКА И Ф. БЕГБЕДЕРА……....166

РЕЦЕНЗІЇ.....173

С.К. Криворучко
(Харків)
«ТІНЬ» І «ЩАСТЯ» НАПОЛЕОНА:
ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФУ..... 173

Е.И. Романова
(Днепропетровск)
ПОЭТИЧЕСКИЙ КРИЗИС ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.
«ПЕРИФЕРИЯ» И НЕ ТОЛЬКО..…….....175

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 25

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 25.11.2014 р.
Підписано до друку 01.12.2014 р. Формат 60х84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10,46. Обл.-вид. арк. 12,98
Тираж 100 прим. Зам. №1422

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: info@burago.com.ua

www.burago.com.ua

Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41