МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 26

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2015

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара згідно з планом видань на 2015 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 26. / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 344 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. **Т. Сухарський** (Польща).

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. С. Д. Абрамович
д-р філол. наук, проф. А. С. Киченко

Збірник наукових праць «Література в контексті культури» згідно з 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, 2015
© Автори статей, 2015

УДК 821.161.1-32Чехов:159.9.019.4

Н. В. Абабина

САМООРГАНИЗАЦИЯ ЛИЧНОСТИ В НЕЛИНЕЙНОЙ СРЕДЕ (на материале рассказов А.П. Чехова конца XIX – начала XX вв.)

Сучасний світ XXI ст. розглядається синергетиками як нелінійне середовище. Його стан вчені вважають переходом від керованого світу до направляючого. Цей світ − відкритий, незамкнутий − особливо яскраво проявляється у критичних точках, коли внаслідок нестійкості і невизначеності шляху подальшої еволюції виникають біфуркації. Він потребує нового підходу, який вимагає перегляду звичних для класичної і навіть сучасної науки методологічних установок, сформованих при вивченні рівноважних систем. Як цей світ буде розвиватися далі − залежить від самоорганізації систем, які є його складовими. Рубежі XIX−XX ст., XX−XXI ст. є нелінійною системою, для якої характерні режими детермінованого хаосу у вигляді незатухаючих аперіодичних коливань, що нагадують випадковий процес. Отже, письменники цього часу, як і їх персонажі, піддавались цим законам. На етапах біфуркації, коли один режим втрачає стійкість і гине, а інший приходить на зміну йому, основна роль відводиться рівню самоорганізації людини. Вчені визначили кілька типів поведінки особистості в нелінійному середовищі, які безпосередньо залежать від домінуючої життєвої установки самої особистості. У роботі визначаються ті з них, які найбільш яскраво втілені в персонажах А.П. Чехова. Наголошується, що для досягнення успіху самоорганізація особистості в нелінійному середовищі повинна будуватися на рівні її інтеграції, тобто формуванні цілісної особистості, свідомо і ефективно діючої в будь-якій ситуації .

Ключові слова: *нелінійна система, синергетика, самоорганізація, біфуркація, інтеграція.*

Современный мир XXI века рассматривается синергетиками как нелинейная среда. Его состояние ученые считают переходом от управляемого мира к направляемому. Этот мир − открытый, незамкнутый, самоорганизующийся – особенно ярко проявляется в критических точках, когда вследствие неустойчивости и неопределенности пути дальнейшей эволюции возникают бифуркации. К нему нужен новый подход, который требует пересмотра привычных для классической и даже современной науки методологических установок, сложившихся при изучении равновесных систем. Как этот мир будет развиваться дальше – зависит от самоорганизации систем, его составляющих. Рубежи XIX−XX вв., XX−XXI вв. являются нелинейной системой, для которой характерны режимы детерминированного хаоса в виде незатухающих апериодических колебаний, напоминающих случайный процесс. Следовательно, писатели этого времени, как и их персонажи, были подвергнуты этим законам. На этапах бифуркации, когда один режим теряет устойчивость и гибнет, а другой приходит ему на смену, основная роль отводится уровню самоорганизации человека. Ученые определили несколько типов поведения личности в нелинейной среде, которые напрямую зависят от доминирующей жизненной установки этой личности. В работе определяются те из них, которые наиболее ярко воплощены в персонажах А.П. Чехова. Отмечается, что для достижения успеха самоорганизация личности в нелинейной среде должна строиться на уровне ее интеграции, т. е. формирования некой целостной личности, осознанно и эффективно действующей в любой ситуации.

Ключевые слова: *нелинейная система, синергетика, самоорганизация, бифуркация, интеграция.*

The modern 20th century world is considered by synergetics as a nonlinear environment. The scientists called its condition as 'transition from the managed world to the guided one'. This open and self-organising world becomes particularly evident in the critical points when bifurcations appear as consequence of the evolution's instability and uncertainty. Thus a new approach is needed, which requires a revision of classical and even modern science methodological principles prevailed in the equilibrium systems' study. The further development of such world depends on the self-organization of the systems, which it consists of. The turns of the 20th and 21st centuries are considered the nonlinear system, characterized by modes of deterministic chaos in the form of persistent aperiodic fluctuations resembling a random process. Therefore, the writers of the time, as well as their characters, were subjected to these laws. On the bifurcation stages, where one mode becomes unstable and dies, and another replaces it, the

© Н. В. Абабина, 2015

main role is played by a person's self-organization. Scientists have identified several types of individual behavior in a nonlinear environment, which depend directly on the personality's dominant life attitude. We define those, which are embodied in the characters of Anton Chekhov most vividly. It is noted that to become successful the personality's self-organization in the nonlinear environment should be based on its level of integration that is a formation of an integrated personality, which consciously and effectively operates in any situation.

***Keywords**: nonlinear system, synergetics, self-organization, bifurcation, integration.*

Современный мир XXI века рассматривается синергетиками как нелинейная среда, в которой отсутствует четкая регламентация и невозможно выработать инструкции «на все случаи жизни». Его состояние Н.Н. Моисеев назвал «переходом от управляемого мира к направляемому» [5, с. 230]. Этот мир − открытый, незамкнутый, самоорганизующийся – особенно ярко проявляется в критических точках, когда вследствие неустойчивости и неопределенности пути дальнейшей эволюции возникают бифуркации. К нему, по словам И. Добронравовой, нужен новый подход, который требует пересмотра привычных для классической и даже современной науки методологических установок, сложившихся при изучении равновесных изолированных систем [2]. Как этот мир будет развиваться дальше – зависит от самоорганизации систем, его составляющих. Актуальность проблемы в том, что в современном обществе процесс самоорганизации чрезвычайно важен. По мнению ученых, «рецидив отжившего отношения к этому – популярный в годы горбачевщины и перестройки <…> слоган: "Все, что не запрещено законом – разрешено". Общество, следующее этому принципу и игнорирующее мораль, этику, неписаные правила общежития, сферу смыслов и ценностей, обречено. Ведь именно эти "неписаные законы", общее смысловое, ценностное, культурное пространство и являются основой для самоорганизации» [5, с. 230].

Определимся с содержанием синергетических понятий.

Нелинейная среда (или система). Согласно исследованиям И. Пригожина, состояния систем бывают равновесные, или линейные, в которых все предсказуемо, и неравновесные, или нелинейные, в которых все движения являются сложными функциями внутренних и внешних сил. Именно в области сильного неравновесия система способна эволюционировать к некоторому новому стационарному состоянию через некие флуктуации, возникающие сначала в определенной области, а затем распространяющиеся на все пространство существования системы. В свое время ученый Людвиг Больцман связывал возникновение звезд, планет, галактик с гигантским самопроизвольным отклонением от равновесия [5, с. 172]. Термин «нелинейность» предложил французский математик и физик Анри Пуанкаре в конце XX века, когда выяснилось, что достаточно простые, но нелинейные объекты могут демонстрировать колебания и хаотическое поведение, вследствие чего вместо одного появляется несколько решений в зависимости от поставленных условий. На данном этапе понятие нелинейной системы употребляется как в естественных, так и в гуманитарных науках. В частности, нелинейной системой можно назвать общество в переходные периоды, коими являются рубежи XIX−XX вв., XX−XXI вв. В подобной среде возможны

режимы детерминированного хаоса в виде незатухающих апериодических колебаний, напоминающих случайный процесс. Другими словами, в процессе перехода из одной структуры в другую проявляется вариативность решений. На этапах бифуркации один режим теряет устойчивость и гибнет, другой приходит на смену ему. Наибольший интерес для нас представляет вывод ученых о том, что в нелинейном мире окружающая природа и общество в своем существовании и развитии подчиняются нелинейным законам. Линейные закономерности также имеют место, однако они представляют собой лишь частный случай [1].

Если представить общество переходного времени как целостную нелинейную среду, то различные сферы жизнедеятельности человека − семья, учеба, работа и т. д. – будут выступать как ее малые составляющие (так называемая «нелинейная среда в нелинейной среде»). Успех всей целостной системе обеспечит только единство этих малых сред, определяемое как «системно согласованное поведение» (в терминах И. Пригожина – это «дальнодействующие силы»). Общество, в развитии которого экстремальные события становятся скорее нормой, чем исключением, требует кардинального изменения мышления. Малые события, незначительные отклонения, флуктуации могут привести к колоссальным последствиям. Е. Князева отмечает, что синергетические эффекты нелинейных взаимодействий не могут быть предсказаны в их отдаленных следствиях [4]. По словам И. Ершовой-Бабенко, «сокращается временной интервал между моментом внедрения результата и его устаревания, другими словами, моментом возникновения потребности общества в чём-то новом <…> Общество не в состоянии успеть использовать то, что уже создано и даже не ставит такую задачу». Подобный характер процессов исследовательница называет изнуряющим, поскольку «психологическим рефреном эмоционального состояния человека в этом случае становится страх “не успеть”, страх “не соответствовать”, к ним добавляется страх неизвестности, неопределенности того, когда и где произойдет очередной террористический акт, катастрофа и пр. В таких условиях страдает психика человека, а его психоэмоциональная сфера переходит в крайне неравновесное положение и длительное время в нем находится» [3, с. 24].

Понятие *самоорганизации* синергетики определяют как «процесс самопроизвольного возникновения упорядоченности, взаимосвязей, отношений, ограничений, как бы “самих по себе”» [5, с. 230], в ходе которого у системы, у целого могут возникать свойства, которыми не обладает ни одна из частей. Другими словами, это процесс избрания пути для разрешения той или иной ситуации. Особенность самоорганизации человека в нелинейном обществе состоит в том, что решения нужно принимать нестандартно и намного быстрее, чем в период стабильности, так как быстрее изменяется окружающая среда и двигаться по прежней прямой, как раньше, становится невозможным. В таких условиях, пишет И. Ершова-Бабенко, возникает потребность в принципиально иной психоэмоциональной, энергоинформационной, духовной, мыслительной стратегии развития. В связи

с этим состояние внутриличностной среды человека исследовательница классифицирует как крайне неравновесное, а его психику рассматривает как гиперсистему синергетического порядка, имеющую фазовую структуру [3]. Вблизи границы чувств, когда единственно правильного решения проблемы, религиозной догмы, типа поведения нет, человек может стать неадекватным. Для достижения успеха самоорганизация личности в нелинейной среде должна строиться на уровне ее интеграции, т. е. формирования некой целостной личности, осознанно и эффективно действующей в любой ситуации.

Отталкиваясь от теории Г. Малинецкого о единстве самоорганизации и управления, можем представить любую сложную нелинейную систему (в том числе и человека) в роли кормчего, которому надо переправить лодку через бурную реку. «Кормчий не в состоянии двигаться “по прямой” кратчайшим путем – течение слишком сильное и его ресурсы ограничены, но наметив цель на другом берегу и не борясь с течением, а, насколько возможно, используя его, он может достичь намеченного пункта» [5, с. 230]. Течение – это изменения окружающей среды, и чтобы проделать заданный путь, надо научиться хорошо его представлять, гибко реагировать на ситуацию, планировать (проектировать) будущее, предвидеть его и реально оценивать свои возможности. Движение к намеченному аттрактору (цели) должно идти не в борьбе с миром, а используя, насколько возможно, все его усложнения и неуправляемые процессы. Именно поэтому синергетику называют наукой о проявлении новых качеств.

Ведущим специалистом в теории самоорганизации считается академик С. Курдюмов, выступивший в 2004 г. на конференции перед работниками госслужбы и доказавший необходимость единого языка для общения в разных сферах деятельности человека. С одной стороны, это выглядит парадоксальным: специалист в области математической физики и вычислительной математики обучает госслужащих, которые десятки лет, возможно, не видели ни одной формулы. Но если рассматривать с точки зрения междисциплинарного подхода, которым занимается синергетика, то можно увидеть, что результаты фундаментальных наук успешно преломляются через конкретно возникающие проблемы, в том числе и государственного управления. Иными словами, вырабатывается некий метаязык, общий для понимания различных структур.

Если говорить о применении теории самоорганизации в литературоведении, то, определив переходное время рубежа XIX−XX вв. как нелинейную среду, попробуем раскрыть типы самоорганизации личности в этой системе на примере персонажей Чехова. Покажем, как они демонстрируют пригожинскую модель диссипативного непостоянства, т. е. соединение хаоса с новым порядком через разнообразие поиска и жизненного эксперимента. Эту модель В. Силантьева называет матрицей колебательного контура нестабильного существования материи. Следуя ее же выводам по научному подходу к анализу художественного текста, попробуем накопленные факты осмыслить «в контексте теоретических постулатов, органичных конкретному явлению» [6, с. 24]. Итак, типы поведения личности в

нелинейной среде, которые определил А. Тытарь, напрямую зависят от доминирующей жизненной установки этой личности [7]. Это не значит, что эти поведенческие коды отсутствуют в стабильное время, но в кризисный период они сильнее выражены и обострены. Выделим те из них, которые наиболее ярко воплощены в персонажах Чехова.

1. Преобладающая установка *действия по модели, аналогиям, прецедентам, по требованию обстоятельств, правил, мнений, морали и т. п.* Оценка проблемной ситуации ведется по шкале: так принято − так не принято.

2. Подобным образом выглядят чеховские персонажи-мещане, которые соблюдают установленный и долговременно существующий порядок вещей, традиционные формы поведения, действия, сопровождающие наиболее важные моменты жизнедеятельности людей. Апломбов («Свадьба»), Ломов («Предложение»), Топорков («Цветы запоздалые»), Елена Ивановна («Медведь») – все они не пытаются освободиться от догм, избавиться от клишированного мышления, не стараются познать новый изменяющийся мир, а лишь подражают прошлому. Потому становятся рабами бессмысленных обязательств и кажутся смешными и одновременно пошлыми. Бессильными в этом отношении показаны Алехин и Анна Алексеевна. Только после расставания герой понял: «Когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле», ─ говорит он [8, т. 10, с. 74]. Такое поведение, с точки зрения ученых, направлено на снятие ответственности с себя и заведомо предполагает усугубление противоречивости внутренней картины мира, формирование ложных личностей, масок, что ведет к саморазрушению, невозможности самореализации.

3. Установка в поведении, направленная на *подавление или поглощение*. Неудовлетворенное желание или полная поглощенность им, подавленная потребность вызывает состояние фрустрации, психоэмоционального напряжения, возбуждает агрессию, озлобление или переживание обделенной жертвы. Умирающий актер Щипцов («Актерская гибель») прожил никчемную жизнь, и ему ничего не остается, как хвастаться былыми «подвигами»: как бил тридцать трех антрепренеров, двух знаменитых писателей, одного художника, в Херсоне лошадь кулаком убил. Он называет себя «благородным отцом семейства», которого на самом деле у него нет. К этой категории можно отнести и героев, которые начинают осознавать несовершенство окружающего мира. Это герои «задумавшиеся», но (по Цилевичу) «не начавшие действовать». Григорий Петров («Горе»), Иона («Тоска») понимают, что что-то упущено в жизни, но предпринять что-либо (даже поговорить об этом) им кажется невозможным.

4. Персонажи, которым присуще *противостояние и так называемая борьба за справедливость в этом мире*. Оценка проблемной ситуации ведется по шкале: это хорошо − это плохо. По этим критериям человек судит не столько себя, сколько других. Как следствие, основное состояние у этого типа − непрерывный внешний и внутренний конфликт, что ведет к невозможности с

кем-либо сотрудничать, к недоверию в любой ситуации и развитию различных психологических защит − изоляции, отрицанию, обращению против себя, проекции, регрессии, реактивных образований и т. д. У Чехова это персонажи, которые считают себя олицетворением справедливости. Но все их помыслы ориентированы на одну цель: оградить собственную жизнь-прозябание от неприятностей; главным ее принципом становится фраза «как бы чего не вышло». Таков учитель Беликов («Человек в футляре»), «сверхштатный блюститель» унтер Пришибеев из одноименного рассказа, Очумелов («Хамелеон»). Общение с другими персонажами у них очень ограниченное и корыстное. Считая себя олицетворением морали, они демонстрируют власть над людьми и действуют устрашающе. Иногда это оборачивается против них самих: когда Коваленко за доносы спустил Беликова с лестницы, тот перенес такой стресс из-за потери своего имиджа, что слег и через месяц умер. И счастливым его увидели только в гробу. Все испытывали скрытое удовольствие от этой смерти, но обретенная свобода оказалась мнимой: жизнь, «не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне» [8, т. 10, с. 53], лучше не стала.

Поведенческая установка человека направлена на *преодоление противоречий в отношениях с миром, стремление изменить ситуацию,* несмотря на ощущения страха выхода ее из-под контроля и невозможности управления ею. Оценка происходящего ориентирована на внутреннее ощущение правильности или неправильности своего поведения. Подобная жизненная установка ведет к интеграции, освобождает от внутренних и внешних барьеров, и процесс внутренней самоорганизации завершается расширением жизненного пространства и обретением новых возможностей взаимоотношения с миром. Такое состояние свойственно чеховским героям-интеллигентам, которые стали центральными в рассказах с «сюжетом прозрения». Их противоречия вызваны страданиями из-за несовершенства мира, нежеланием быть «как все». Многие из них, переоценив свою жизнь, пытаются сделать ее достойной. Одни спасаются бегством в надежде на счастье, другие, не принимая идею «власти денег», начинают тяжело трудиться, третьи совершают как бы «незаметные» подвиги по отношению к другим людям. Бежит от мещанского счастья молодой учитель Никитин («Учитель словесности»), вдруг осознав, что живет по чужим правилам, и Манюся даже не скрывает этого. Мисаил (повесть «Моя жизнь»), сын богатого архитектора, несмотря на презрение окружающих, становится простым рабочим («маленькой пользой»). Осип Дымов спасает больного ребенка от дифтерита («Попрыгунья»). Яков Бронза («Скрипка Ротшильда») отдает скрипку ненавистному ранее Ротшильду, потому что в ней рассмотрел душу. Лаевский (повесть «Дуэль»), пройдя через разочарование и унижение, начинает новую жизнь. Все они испытывают внутренний непокой, неудовлетворенность прежде всего своей жизнью и мечтают о гармонии с миром. В то же время понимают, что изменить жизнь в одно мгновение невозможно. Все попытки проанализировать ее, выяснить причину приводят к мысли, что они жаждут того, чего, по словам Подгорина («У знакомых»), «нет

и не может быть на земле» [8, т. 10, с. 22]. Этот вывод с точностью совпадает с признанием Веры («В родном углу»): «Прекрасная природа, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь – другое» [8, т. 9, с. 324].

Нелинейное мышление этих персонажей, направленное на интеграцию, позволило им отказаться от осторожных и, казалось бы, очень правильных мыслей, которыми руководствуются все. Они проявляют не только желание, но и способность разорвать «замкнутое», удушающее пространство, чтобы не погибнуть в нем личностно. Как это возможно в нестабильных условиях? Современные ученые предлагают освоить несколько методов. Первый – метод «вычеркивания лишнего», который позволяет перераспределить энергию в поле внимания человека на уровне информации, эмоций, ментальных процессов и т. д. Это приводит к снижению нагрузки на нервную систему и дает возможность сосредоточиться, проанализировать ситуацию и принять адекватное решение. Второй – метод асимптоты (упрощение реальности в нашем сознании: «асимптота» − с греч. «не совпадающая»). То есть, чтобы познать сложный мир, нужно упростить его модель, разложить его целое на приблизительные части. В этом случае проще выхватить наиболее важное. Но надо помнить, что в разных ситуациях главными становятся разные черты реальности [5, с. 131].

Таким образом, названные типы самоорганизации личности, которые отобразил Чехов, на этапе бифуркации предусматривают принятие существенно разных решений. Почему же не все они стремятся к интеграции? Если исходить из объяснений синергетиков, это зависит от того, насколько каждый человек доброжелателен, открыт и готов быть частью коллектива единомышленников в движении вперед, или он «сам за себя». Надо учитывать то, что самоорганизация – это процесс коррекции человеческого сознания, который для общества может иметь как положительный результат (неформальные объединения исследователей, научные школы и т. д.), так и отрицательный (это так называемые «болезни», разъедающие общество – например, преступность). Исходя из этого, типы самоорганизации бывают различные, но их изменения «могут быть связаны с реформами, революциями, кризисами, а иногда и с уходом цивилизации с арены истории» [5, с. 231]. Самоорганизация может привести общество к краху, когда утерян образ будущего (перефразируя Достоевского: «Если будущего нет, то все позволено»). Если человечество может расходиться в конкретных суждениях о причинах происходящих катастроф, спорить о правильности принятых решений, то общая дальняя перспектива (все хотят жить в хорошем обществе) способна его объединить. Осознание обществом своих смыслов и ценностей, образа желаемого будущего необходимо ему для сохранения целостности социального пространства, выработки «идеологии, определяющей, говоря в терминах синергетики, параметры порядка в массовом сознании. Но чтобы заглядывать в будущее, нужно осмысливать и оценивать прошлое» [5, с. 153].

Таким образом, синергетика интеграции человека подразумевает процесс формирования целостной личности, осознанно и эффективно действующей в любой ситуации. Синергетический подход к управлению

динамикой поведения в проблемной ситуации позволяет повысить эффективность внутренней самоорганизации в нелинейной среде. Если проблема разрешается конструктивно, состояние личности изменяется в сторону прироста энергии и позитивных эмоций.

Библиографические ссылки

1. Анищенко В.С. Знакомство с нелинейной динамикой / В.С. Анищенко // Анищенко В.С., Вадивасова Т.Е., Астахова В.В. Нелинейная динамика хаотических и стохастических систем. – Саратов : изд-во Сарат. ун-та, 1999.
2. Добронравова И.С. Синергетика: становление нелинейного мышления / И.С. Добронравова. − К.: Лыбидь, 1990. – С. 65–87.
3. Режим доступа : http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/dobr.html
4. Ершова-Бабенко И. Психосинергетические основания концептуально-стратегической модели высшего образования / И. Ершова-Бабенко, С. Корниенко. − Філософія освіти. Вип. 2(4). – К. : Інститут вищої освіти, 2006. – С. 24−35.
5. Князева Е.Н. Как возможно мышление о сложном и управление сложностью? [Электронный ресурс] Е.Н. Князева // Вопросы философии. – 2010. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=217&Itemid=52
6. Малинецкий Г.Г. Пространство синергетики: Взгляд с высоты / Г.Г. Малинецкий. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 248 с.
7. Силантьева В.И. Синергетика в литературоведении: нужна ли она? / В.И. Силантьева // Південний архів. Філологічні науки. – Вип. LIV. – Херсон : ХДУ, 2012. – С.21−25.
8. Тытарь А.Д. Синергетика интеграции личности [Электронный ресурс] / Тытарь А.Д., Тытарь Е.Т. // Психотехнологии в социальной работе. − Вып. 1. − Кострома, 1996.
9. Режим доступа : http://www.synergia.ru/content/view/45/44/
10. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Соч. : В 18-ти т. Письма : В 12-ти т. / А. П. Чехов. – М. : Наука. – 1974–985.

Надійшла до редколегії 18 березня 2015 р.

УДК 821.111-193.3.09

О.В. Абрамова

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО ЗБІРНИКА О.Ч. СВІНБЕРНА «ПОЕМИ І БАЛАДИ»

У статті досліджується жанрово-тематична своєрідність першого збірника англійського поета XIX ст. О.Ч. Свінберна «Поеми і балади». Було з'ясовано, що, на відміну від різкого неприйняття свінбернівських віршів більшістю літературних критиків XIX ст., сучасні дослідники незмінно високо оцінюють «Поеми і балади», зараховуючи до достоїнств збірника його тематичну і жанрову різноманітність та мелодійність вірша. У представленій роботі визначені літературні впливи, які сприяли формуванню індивідуальної творчої манери Свінберна. У назві свінбернівського збірника відображена цікавість поета до категорії жанру. У статті розглядаються класифікації віршів «Поем і балад» за хронологічним та тематичним принципами. Найбільш переконливою видається класифікація, заснована на принципі циклічності, – повторюваності образів, тем і мотивів.

Ключові слова: *Свінберн, жанр, балада, циклічність, збірник, класифікація.*

В статье исследуется жанрово-тематическое своеобразие первого сборника английского поэта XIX в. О.Ч. Суинберна «Поэмы и баллады». В отличие от резкого неприятия суинберновских стихотворений большинством литературных критиков XIX в., современные исследователи неизменно высоко оценивают «Поэмы и баллады», причисляя к достоинствам сборника его жанровое и тематическое разнообразие и мелодичность стиха. В представленной работе обозначены литературные влияния, которые способствовали формированию индивидуальной творческой манеры Суинберна. В статье рассматриваются классификации стихотворений «Поэм и баллад» по хронологическому и тематическому принципам. Наиболее убедительной

© О. В. Абрамова, 2015

представляется классификация, основанная на принципе цикличности, – повторяемости образов, тем и мотивов.

Ключевые слова: *Суинберн, жанр, баллада, цикличность, сборник, классификация.*

The article deals with the genre and thematic peculiarities of the first collection of verses "Poems and Ballads" by XIX-century English poet A.Ch. Swinburne. In contrast to the disapproval of Swinburnian verses by the most of XIX-century literary critics the modern scholars highly appreciate the "Poems and Ballads" and admire its genre and thematic diversity and melody of verse. The author of the article finds out the literary influences which fostered the formation of Swinburne's individual style. The antique concept which proclaimed that any object was worth depicting influenced the formation of Swinburnian thoughts about the beauty of ugly things. The medieval ideas about the importance of the literary work form stimulated the appearance of different genres in Swinburne's collection of verses. The postulates of English Romantic poets became the basis for the Swinburnian conception of individual's absolute freedom. Among Swinburne's contemporaries the Pre-Raphaelites, J. Ruskin, V. Hugo and French apologists of "art for art's sake" influenced most of all on the formation of his aesthetic views. In the title of Swinburnian collection of verses the poet's interest to the genre category is reflected. In this article the different classifications of verses of «Poems and Ballads" on the basis of thematic and chronological principles are considered. The most productive one is the classification based upon the principle of cyclicity – the repetition of images, themes and motives.

Key words: *Swinburne, genre, ballad, cyclicity, collection of verses, classification.*

Перший збірник віршів Свінберна «Поеми і балади» є знаковим для розуміння творчості поета. До цієї поетичної збірки увійшли оригінальні жанрові варіанти, що в подальшому піддавалися лише незначним модифікаціям, а також окреслені основні теми, які з невеликими змінами у різних пропорціях зустрічатимуться і в наступних збірниках.

Поява у 1866 р. «Поем і балад» виявилась подібною «звукові мисливського рогу вночі» ("a bugle in the night-time") або «маяка, запаленого на пагорбі» ("a beacon lighted on some higher hill") [16, с. 106], а його тематика шокувала благопристойне вікторіанське суспільство, що існувало, підкоряючись негласним моральним законам і умовностям. Більшість сучасних дослідників як вітчизняних – М. Стріха [7], О. Гон [1; 2], так і зарубіжних – Е. Уолдер [21], Д. Райд [17], Р. Мьорфін [15], незмінно високо оцінюють «Поеми і балади», зараховуючи до безумовних достоїнств збірника тематичну і жанрову різноманітність та красу й мелодійність вірша. Остання досягалась за допомогою різних прийомів музикальної організації віршів, бездоганного просодичного малюнка, новаторського використання трискладових розмірів з перебоями ритму і складного римування. Як підкреслює російська дослідниця Д.В. Машкова, Свінберн був неперевершеним «віртуозним майстром вірша», принципам віршування якого не відважився наслідувати жоден з молодих англійських поетів, що з ентузіазмом сприйняли його філософські та естетичні погляди» [5, с. 2].

Між іншим, ставлення сучасників поета до його першого збірника було далеко не однозначним: багато з них не прагнули до об'єктивної оцінки достоїнств та недоліків, а лише хотіли «вигнати з цієї книги нечисту силу за допомогою великої кількості святої води, в ролі якої виступали мораль і релігія» [18, с. 58]. Серед численних завзятих опонентів і критиків поета можна виділити Джона Морлі (John Morley, 1838–1923), який написав у "Saturday Review" анонімний відгук, де піддав «Поеми і балади» критиці за

еротизм, не сумісний з моральними нормами вікторіанської епохи[1], Роберта Б'юкенена (Robert Buchanan, 1841–1901), який звинуватив Свінберна в нещирості[2], а також анонімного рецензента, який заявив в "London Review", що помилковий вибір шокуючих і аморальних тем може стати згубним для таланту поета-початківця[3]. Навпаки, до відвертих шанувальників таланту молодого поета належали Генрі Морлі (Henry Morley, 1822–1894) і Вільям Майкл Россетті (1829–1919). Останній називав Свінберна «великим поетом» і ставив його в один ряд із Шеллі, Байроном, Лендором, Вітменом і місіс Бравнінг [18, с. 57]. Дещо більш стриманими виявились відгуки Джона Рескіна та Данте Габріеля Россетті. Досить категорично висловився в середині XX століття англійський літературознавець Г. Грієрсон, який стверджував, що стиль Свінберна остаточно сформувався вже в першому збірнику і в подальшому не зазнав змін [12, с. 8]. У той же час слід погодитися з дослідником у тому, що в «Поемах і баладах» доволі яскраво простежуються численні літературні впливи, які сприяли формуванню ідіостилю молодого автора.

Свінберна не даремно називали «книжним поетом»: тематика більшості його творів заснована на літературних сюжетах. Їх інтерпретація, безумовно, відбувається в рамках власних естетичних поглядів митця, важливих для розуміння суті його індивідуальної манери. Останні детально проаналізовані в дисертації Д. В. Машкової [5], тому зупинимось лише на головному, що допоможе прояснити змістові та формальні особливості свінбернівських віршів. Різноманітність літературних інтересів Свінберна була настільки великою, що в його свідомості трансформувалися і поєдналися концепції представників різних епох і напрямків, які часом суперечили одна одній. Наприклад, на формування свінбернівських думок про естетизацію потворного

---

[1] Даний відгук про збірник «Поеми і балади» залишає подвійне враження. З одного боку, його автор називає Свінберна «мстивим і глузливим апостолом відчаю, який розтрощує все навкруги своїми залізними підковами», і «похітливим лауреатом сатирів» [18, с. 29], а також звинувачує поета у спробі «звеличити всі тваринні задоволення, які тільки могла створити витончена розбещеність греків» [18, с. 23], і у відсутності почуття міри під час використання «яскравих кольорів і паморочливих фантазій» [18, с. 26]. З іншого боку, Джон Морлі визнає талант автора «Поем і балад», відзначаючи «палкість його уяви», «красу його мелодії», «пишність багатьох фраз і описань» [18, с. 29], і жалкує, що дар молодого поета не знайшов втілення у більш пристойній тематиці.

[2] На наш погляд, Р. Б'юкенену не вистачає почуття міри та об'єктивності: критик не виявив жодної позитивної якості у віршах збірника «Поеми і балади», а основним критерієм геніальності того чи іншого твору обрав ступінь відвертості поета – «невідверті вірші» Свінберна представляють собою лише копії творів інших авторів [18, с. 33]. Разом з тим, Р. Б'юкенен солідарний з Джоном Морлі, коли звинувачує автора «Поем і балад» у надмірному вживанні яскравої агресивної палітри кольорів: «небеса повсюди мають колір берлінської лазурі, усі тіла пофарбовані в яскраво-червоний колір, сонячне світло у всіх випадках нагадує молочний сік» [18, с. 34]. Особливий інтерес викликає думка критика про сонет «Любов і сон» ("Love and Sleep") – «хтивий мотлох» ("prurient trash") [18, с. 32], – який автор відгуку удостоїв увагою лише для того, щоб доказати читачу невідвертість і непоетичність як думок, так і стилю Свінберна.

[3] Відзначаючи красу й ліричність деяких віршів збірника «Поеми і балади» та порівнюючи їх автора з Гомером, Шекспіром, Шеллі та Байроном, критик мимохіть ставить Свінберна в один ряд з літературними геніями минулих літ, підтверджуючи тим самим його надзвичайний талант. Однак у анонімного рецензента викликає занепокоєння навмисний вибір молодим поетом шокуючих тем, що, на його думку, не тільки не знайде підтримки в англійської публіки, але й може привести автора «Поем і балад» до «нервового потрясіння і ганьби (приниження)» [18, с. 38]. Одночасно відношення до віри, яке продемонстрував Свінберн у своєму першому збірнику (автор відгуку зазначає, що поет вірить у Бога), представляється критику гіршим за атеїстичні погляди на світ, оскільки така віра «сміється сама з себе, ображає своїх богів і спаплюжує свої храми» [18, с. 36].

вплинуло, мабуть, висловлювання античного філософа Платона про те, що «річ вважається прекрасною (досконалою) в силу відповідності своєму ейдотичному образу» [6, с. 515–517], а отже, будь-який предмет вартий зображення, і головним при цьому є його сприйняття людиною. Прикладом втілення цієї ідеї в поетичній творчості можуть служити вірші «Прокажена» (“The Leper”), «Анакторія» (“Anactoria”), міні-цикл сонетів «Гермафродит». Із середньовічного мистецтва поет запозичив постулат про важливість формальної сторони твору. Згодом автор «Поем і балад» вважав, що вибір форми є чи не основним завданням поета. Мабуть, це певним чином відобразилось на різноманітності жанрів у його творчості. Як вважає Ж. Лафуркад, уже в період написання «Поем і балад» Свінберн звертався до різних жанрів – ліричної поезії, політичної сатири, літературної та мистецтвознавчої критики, драми, роману [14, с. 143]. Серед англійських письменників-романтиків особливий інтерес у «вікторіанського Байрона» викликала теорія Колріджа про органічність цілого, трансценденталізм Шеллі і, безумовно, ідеї Блейка, позначені автором «Аталанти в Калідоні» як «містицизм, наповнений антиноміями» (“antinomian mysticism”). На їх основі він побудував свою концепцію цілковитої свободи людини, яка не обмежується жодними рамками. Свінберн писав у своєму есе про Блейка: «Природа і Релігія є кайданами життя, одне з яких знаходиться на правому зап’ясті, а друге – на лівому» [20, с. 111]. Між іншим, треба зазначити, що у творах Свінберна простежується і вплив естетики його сучасників. Серед останніх треба виділити прерафаелітів з їх еротизмом, пошуком краси у щоденних речах, ідеєю синтезу мистецтв і концепцією відходу від реальності, яку, однак, Свінберн не повністю поділяв, відкрито висміюючи лицемірство й вади вікторіанського суспільства в окремих своїх романах і п’єсах та більш завуальовано в поезії. На відміну від прерафаелітів, які намагались об’єднати літературу й живопис, для Свінберна, як і для романтиків старшого покоління, більш значним уявлявся синтез поезії та музики [5, с. 65–71]. Деякі відмінності існували і між поглядами автора «Поем і балад» і Дж. Рескіна: поділяючи ідеї останнього про органічну форму, про важливість уяви художника як основного й єдиного стимулу творчості, Свінберн не визнавав за мистецтвом дидактичної функції [5, с. 72–73].

Заперечення моральності мистецтва, його корисності та соціального призначення стало одним з головних розходжень із художніми принципами В. Гюго, творчістю якого захоплювався автор «Аталанти в Калідоні». Між іншим, думку про естетизацію потворного, яку не раз висловлював французький романтик, Свінберн повністю підтримував і втілював у багатьох творах, про що згадувалось раніше [5, с. 78–81]. Співзвучні своїм поглядам міркування були знайдені автором «Поем і балад» і у французьких теоретиків «чистого мистецтва» Т. Готьє та Ш. Бодлера – зокрема, відносно абсолютної незалежності мистецтва, аморальності сучасної епохи, негативної ролі християнства, важливості уяви художника, подвійності речей, що складаються із протиріч, а також теорії універсального зла як джерела страждань усього живого [5, с. 81–95]. На думку Д.В. Машкової, естетичні погляди Свінберна

можна звести до чотирьох основних положень: протистояння мистецтва й суспільства[1], автономія мистецтва[2], незалежність мистецтва від моралі[3] та естетизація потворного[4] [5, с. 121], які знаходять своє відображення в поетичній творчості автора «Аталанти в Калідоні» і, зокрема, у його сонетах. Інтерес Свінберна до категорії жанру простежується уже в авторській назві збірника – «Поеми і балади»[5]. Обираючи як перший компонент назви – "poem", яке часто входить у назви епічних, ліричних і драматичних поем ("epic poem", "dramatic poem", "heroic poem", "lyric poem", "narrative poem"), поет підкреслює жанрову різноманітність творів, що містяться в збірці. Друга частина назви – "ballads" – також створює «певну установку сприйняття» [3, стп. 848] збірника, відсилаючи читача, з одного боку, до середньовічних поезій, а з іншого – до жанру романтичної балади, адже, як відомо, баладний жанр користувався особливою популярністю саме в зазначені періоди. Інтерес Свінберна до середньовіччя підтверджується значною кількістю творів, написаних у дусі медієвізму (згідно зі списком Е. Харрісона [13] у збірнику «Поеми і балади» їх нараховується близько 14), серед яких є і зразки баладного жанру («Кривавий син» ("The Bloody Son"), «Королівська дочка» ("The King's Daughter"), «Балада рефренів» ("A Ballad of Burdens") та ін.). Романтична балада була співзвучною світосприйняттю автора «Поем і балад» у тематичному плані, що пов'язано з атмосферою таємничості, описом «зустрічі між двома світами», трагічного кохання, яке звичайно закінчувалося смертю [4, с. 26]. Цей улюблений романтиками жанр поєднував у собі епічний, ліричний та драматичний начала (подібне поєднання в різних пропорціях знаходимо і в багатьох поетичних творах Свінберна).

---

[1] Свінберн вважав, що сучасна йому епоха ворожа мистецтву, оскільки керується штучно створеною мораллю і не сприймає твори, написані не у відповідності із загальноприйнятими моральними нормами. На думку автора «Поем і балад», справжній художник повинен бути готовим відмовитись від недостойного читача, який не здатний оцінити істинну красу й знехтувати заради мистецтва усім – славою, благополуччям, мораллю, релігією, суспільними підвалинами [17, с. 28].

[2] На думку поета, сучасна йому епоха ворожа мистецтву, оскільки керується штучно створеною мораллю і не сприймає твори, написані не у відповідності із загальноприйнятими моральними нормами. Як зазначав автор «Поем і балад», справжній художник повинен бути готовим відмовитись від недостойного читача, який не здатний оцінити істинну красу й знехтувати заради мистецтва усім – славою, благополуччям, мораллю, релігією, суспільними підвалинами [17, с. 28].

[3] Автор «Аталанти в Калідоні» стверджував, що мистецтво не повинно містити в собі дидактику чи моралізаторство, а найвищим досягненням поета повинно стати створення фону, який дозволить читачеві самому знайти істину і осягнути приховану мораль, що відрізняло погляди Свінберна від постулатів прихильників «мистецтва для мистецтва». Однак при цьому читач не повинен «проковтнути сонет як рекомендацію по дотриманню норм моралі», оскільки в цьому випадку автор буде схожий на вуличного торгівця [20, с. 32]. Слід підкреслити, що мораль у розумінні Свінберна відрізнялась від неписаних моральних законів вікторіанського суспільства. На думку поета, єдиним моральним законом, котрим повинен керуватися художник, є уява, а будь-які фактори, які обмежують політ фантазії, слід вважати аморальними й повставати проти них – звідси насиченість поезії язичницькими й чуттєвими образами, що у християнському аскетичному суспільстві ставало, безумовно, найкращим протестом [17, с. 28-29].

[4] Ставлення Свінберна до естетичної категорії потворного, на думку Д.В. Машкової, виявляється у трьох основних моментах: дійсно гидкий предмет може бути прекрасно зображений, гидке представляє собою антитезу красі, до того ж гарне тільки виграє від присутності потворного, й правдиве зображення дійсності вимагає від мистецтва зображення гидкого, оскільки світ складається з протилежностей [5, с. 117].

[5] Назву «Поеми і балади» навряд чи можна вважати випадковою, оскільки Свінберн використовував її ще для двох своїх збірників, позначивши їх як другу й третю серії.

Трохи інший змістовий аспект виділяли видавці, які нелегально опублікували збірник у США. Вони змінили назву «Поеми і балади» на «Laus Veneris та інші вірші» (“Laus Veneris and Other Poems”)[1]. “Laus Veneris” («Хвала Венері») – один із ключових віршів – гімн богині кохання дохристиянського античного світу. Згадка його у назві виконує дві функції: містить алюзію на плотські образи, присутні у більшості віршів збірника, та одночасно акцентує язичницьке забарвлення багатьох творів, створених на противагу офіційній релігії – християнству. Спроби класифікації віршів збірника «Поеми і балади» з метою вивчення особливостей його композиційної будови здійснювались неодноразово. Однак пояснення розташування творів з точки зору хронології (Г. Ніколсон, Ж. Лафуркад[2]), впливів (В.М. Россетті[3]) чи тематики (Г. Ніколсон[4], С. Чу[5], Е. Уолдер) не увінчались успіхом. Не набагато просунулись і критики, які намагались простежити історію створення того чи іншого твору, – Свінберн за життя відмовився підтвердити здогадки своїх сучасників відносно джерел поетичного натхнення. Завдання дослідникам ускладнюють як широкий жанровий діапазон збірника (ронделі, сонети, балади, римовані двовірші, оди – далеко не повний список жанрів віршів «Поем і балад»), так і його тематична різноманітність (чергування тем кохання, релігії, грецької міфології, політики, філософії та ін.). Однак сучасні вчені не залишають спроб пояснити принцип композиційної будови «Поем і балад». Ще в 60-ті роки XX століття Сесіл Ленг висловив ідею про необхідність прочитання «Поем і балад» як «єдиного вірша» (Цит. по [21, с. 67]). Між іншим, відомо, що Свінберн потім планував опублікувати нове видання «Поем і балад», виключивши з нього ранні твори (список було укладено поетом власноруч), що ставить під сумнів висловлення вчених про цілісність збірника. Подібне протиріччя можна розв’язати лише в

---

[1] Цікаво, що сам Свінберн не протестував проти такої зміни назви, погодившись з тим, що вона не суперечить загальній концепції збірника.

[2] Датування віршів, яку пропонує Ж. Лафуркад, і на яку пізніше спирається Е. Уолдер, багато в чому засноване на автографах або згадуваннях у листах до друзів і знайомих та є неповним, оскільки для деяких віршів удалося визначити лише граничну дату їх написання – 1862 р. В окремих випадках дослідник вказує приблизний рік написання твору, основуючись на схожості стилю з іншими віршами збірника, а дата написання 7 віршів, серед яких і сонет «Любов і сон», залишається невідомою. Однак навіть таке неповне дослідження дозволило Е. Уолдер зробити висновок про те, що хронологія не є композиційним принципом «Поем і балад» [21, с. 65-67].

[3] В. М. Россетті класифікує вірші збірника «Поеми і балади» у відповідності до інтересів поета під час їх створення і виділяє 4 основні групи: the Passionately Sensuous, the Classic or Antique, the Heterodox, or Religiously Mutinous, the Assimilative or Reproductive in Point of Literary Form [18, с. 62]. Подібний поділ представляється укрупненою тематичною класифікацією.

[4] Г. Ніколсон поділяє твори збірника «Поеми і балади» на 9 основних категорій: Pre-Raphaelite, Incidental and Decorative, but mainly under the Pre-Raphaelite influence, Dramatic Monologues, Political, Complimentary Odes, Classical and Experimental, Poems on Death and Mortality, Poems of Passion, Poems of Direct Experience [16, с. 108-109]. Цікаво, що всі сонети (міні-цикл «Гермафродит», «Камея» (“A Cameo”) та «Любов і сон») віднесені дослідником до категорії віршів про пристрасть.

[5] С. Чу критикує формальний підхід до класифікації віршів збірника «Поеми і балади» та їх поділ на класичні, середньовічні, прерафаелітські, оскільки, на думку дослідника, в одному і тому ж вірші можна виявити ознаки впливу різних напрямів і епох. Наприклад, у «Долорес» (“Dolores”) С. Чу вбачає як вплив прерафаелітів, так і враження від картин Ж. Л. Жерома (J. L. Gérôme) про імперський Рим: «Гладіатори» (“The Gladiators”), «Християнські мученики» (“Christian Martyrs”) і «Світочі Нерона» (“Nero’s Torches”). Цікаво, що у своїй класифікації дослідник відносить міні-цикл сонетів «Гермафродит» і сонет «Камея» до творів, які написані у прерафаелітській манері під враженням від творів мистецтв [11, с. 80-81].

тому випадку, якщо розміщення у збірнику віршів розглядати не в горизонтальному (діахронічному)[1], а у вертикальному (синхронічному) ракурсі, розбивши їх на тематичні групи. Саме таким шляхом пішли сучасні дослідники Д. Райд [17], Р. Мьорфін [15] та Д.В. Машкова [5]. Класифікація російського літературознавця заснована на спільності образів різних віршів та на їхньому повторенні й видається не до кінця продуманою. Д.В. Машкова звертає увагу на парність деяких віршів, потім повертається до традиційного виділення у збірнику експозиції, кульмінації, завершення і в результаті висуває більш плідну ідею про схожість збірника «Поем і балад» із симфонією або, скоріше, симфонічною поемою, в якій вірші виглядають як численні теми одного музичного твору [5, с. 135–136]. Цікаво, що сам Свінберн неодноразово висловлював ідеї синтезу музики й поезії, вважаючи музичність вищою якістю останньої.

Більш переконливою видається думка Д. Райда про те, що основним принципом побудови світу і розвитку людства у Свінберна є циклічність. Як справедливо вважає дослідник, у поезії автора «Поем і балад» у кожному із образів – «типових представників» (“representative individual”) – показано той чи інший закон (принцип), який лежить в основі душі. Він проходить різні втілення, але залишається незмінним [17, с. 37–38]. Таким чином поет доводить, що головним для історії людства є не прогрес (хоча він і може бути досягнутий на будь-якій стадії розвитку), а циклічна зміна. Підтвердження цієї ідеї знаходимо, наприклад, у вірші «Гімн Прозерпіні» (“Hymn to Proserpine”), де розповідається про зміну старих богів новими: «О Боги, скинуті з престолу й омертвлені <…> нові Боги коронованні у місті, їхні квіти поламали ваші палиці» (“O Gods dethroned and deceased <…> New Gods are crowned in the city, their flowers have broken your rods”) [19, с. 68].

Найбільш яскравим утіленням циклічності й символом зміни без прогресу є один з часто повторюваних образів Свінберна – море, яке з приходом кожної нової хвилі змінює свою форму, але не сутність, що залишається незмінною. Подібно хвилі, яка ніколи не повертається, людина, що прожила життя, не може цього зробити знову. Не випадково, саме море обране Свінберном символом смерті, адже воно одночасно – «джерело всього живого і стихія, яка є ворогом людського життя» [8, с. 27]. Ідея циклічності пояснює не тільки тематичну різноманітність поетичної спадщини Свінберна, але й повторення тем і мотивів. На її основі побудовано багато існуючих класифікацій творів збірника «Поеми і балади». До того ж циклічність певною мірою допомагає пояснити відсутність детальних портретних характеристик у віршах творця «Аталанти в Калідоні» – в більшості творів виділено лише декілька характерних деталей, що підкреслюють основну рису характеру того чи іншого персонажа, – різку зміну естетичних і релігійних поглядів автора (інколи в межах одного й того ж збірника), а також бажання самого Свінберна дистанціюватись від своїх робіт – він, як і Р. Бравнінг, не був поетом, який

[1] Цей аспект актуальний лише для окремих груп віршів, наприклад, трилогії, яка складається з «Долорес» (“Dolores”), «Саду Прозерпіни» (“The Garden of Proserpine”) і «Гесперії» (“Hesperia”) або двох балад, які відкривають збірник: «Балади Смерті» (“A Ballad of Death”) і «Балади Життя» (“A Ballad of Life”).

«відкриває своє серце за допомогою ключа – сонета» [11, с. 76]. Це пояснюється, на думку Д. Райда, особливим драматизмом Свінберна (сам поет наполягав на тому, що його твори мають драматичний характер). Для автора «Аталанти в Калідоні» головним було не показати психологію окремого індивідуума, а об'єктивно дослідити ту чи іншу пристрасть, розглянувши світ у різних ракурсах – «очима язичників і коханців, які збожеволіли від пристрасті» ("with the eyes of pagans and passion-crazed lovers"), – і вивчити не патологічний стан душі окремого індивідуума, а хворобливий стан духу всієї західної цивілізації [17, с. 44].

Таким чином, збірник «Поеми і балади», як і всю наступну поетичну спадщину Свінберна, можна позначити як «безперервний монолог, який промовляється знову й знову в численних масках» ("a continuous monologue which resounds through a number of masks") [10, с. 20]. До того ж важливим ставав вибір правильної форми, яка б найбільш точно відповідала змістовій стороні твору (на думку автора «Аталанти в Калідоні», це повинно бути пріоритетом для кожного істинного поета). Не дивно, що Свінберн часто експериментував з жанрами різних епох і напрямків. Розширенню жанрового діапазону сприяло й уміле використання поетом рими і ритму (вживання двоскладових і трискладових розмірів), що дозволило вже у дебютний збірник включити твори, які належать до більшості існуючих літературних жанрів.

Бібліографічні посилання

1. Гон О. М. Поетична спадщина Свінберна у контексті творчих пошуків англійських митців кінця XIX – початку XX сторіччя : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. М. Гон. – К., 1995. – 19 с.
2. Гон О. М. Свінберн у поетичному контексті «кінця століття» / О. М. Гон ; [відпов. ред. Т.Н. Денисова]. – К. : НАН України : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1996. – 180 с.
3. Ламзина А. В. Рама произведения / А. В. Ламзина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 848-853.
4. Магомедова Д. М. Баллада / Д. М. Магомедова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 26.
5. Машкова Д. В. Творчество О. Ч. Суинберна в контексте англо-французских эстетических взаимодействий : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Машкова Диана Владимировна. – Казань, 2001. – 211 с.
6. Можейко М. А. Красота / М. А. Можейко // Всемирная энциклопедия: Философия / Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М. : АСТ, Мн. : Харвест, Современный литератор, 2001. – С. 515-517.
7. Стріха М. Руйнуючи мертві канони / М. Стріха // Всесвіт. – 1987. – № 10. – С. 124-126.
8. Charlesworth Barbara Dark Passages: The Decadent Consciousness in Victorian Literature / Barbara Charlesworth. – Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1965. – 155 p.
9. Chew Samuel C. Swinburne / Samuel C. Chew. – Boston : Little, Brown and Co., 1929. – 335 p.
10. Fletcher Ian Swinburne / Ian Fletcher. – London : F. Mildner & Sons, 1973. – 66 p.
11. Going William T. Scanty Plot of Ground / William T. Going. – The Hague : Mouton & Co. B. V., Publishers, 1976. – 173 p.
12. Grierson H. J. C. Swinburne / H. J. C. Grierson. – London : Longmans : Green & Co., 1953. – 31 p.
13. Harrison Antony H. Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry / Antony H. Harrison. – Baton Rouge and London : Louisiana State University Press, 1988. – 205 p.
14. Lafourcade Georges Swinburne. A Literary Biography / Georges Lafourcade. – New York : Russel & Russel, 1967. – 314 p.
15. Murfin Ross C. Swinburne, Hardy, Lawrence and the Burdens of Belief / Ross C. Murfin. – Chicago : The University of Chicago Press, 1978. – 238 p.
16. Nicolson Harold Swinburne / Harold Nicolson. – London : Macmillan and Co, 1926. – 207 p.

17. Riede D. G. Swinburne. A Study of Romantic Mythmaking / D. G. Riede. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1978. – 227 p.
18. Swinburne A. Ch. The critical heritage / Ed. by Clyde K. Hyder. – London : Routledge & Kegan Paul, 1970. – 255 p.
19. Swinburne A. Ch. The Poems : in six vols / A. Ch. Swinburne. – London : Chatto & Windus, 1912. – Vol. I. – 296 p.
20. Swinburne as Critic / Ed. by Clyde K. Hyder. – London & Boston : Routledge & Kegan Paul, 1972. – 324 p.
21. Walder Anne Swinburne's Flowers of Evil: Baudelaire's Influence on Poems and Ballads, First series / Anne Walder. – Acta Universitatis Upsaliensis Studia Anglistica Upsaliensia, 1976. – No. 25. – 157 p.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.111(73):821.161.1–3.08

О. А. Бежан

«ЧЕХОВСЬКЕ» В АМЕРИКАНСЬКІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ (огляд «малих» жанрових форм)

Чехов сприймається в Америці як найвідоміший російський письменник. Його драми і прозу досить часто ставлять на театральних підмостках і читають у школі. Є дещо у його творчості, що знаходить відгук в американській аудиторії: це сімейна проблематика, а також спосіб відтворення буденного. Останнє носить універсальний характер і вже тому дотичне американському сприйняттю життя. У своїй статті ми намагались окреслити той впив, який здійснила чеховська оповідь на творчість таких американських таких майстрів слова, як Ш. Андерсон, Д. Паркер, Е. Хемінгуей, В. Фолкнер, Т. Вулф, Е. Колдуелл та В. Сароян. Близькість поглядів названих авторів з чеховськими проявляють себе як на рівні тематики творів, так і у стратегіях творення характерів. Як у сприйнятті негараздів буття, так і у розповіді про духовну трагедію особистості, яка не має можливості у повній мірі реалізувати себе. Що стосується сюжетотворення, то, наполягаємо ми, «малі форми» американських письменників ХХ ст. теж виглядають «чеховськими»: на малій площині сюжетної дії завдяки підтексту розгортаються події чи не всього життя героїв.

***Ключові слова**: «малі» прозові форми, буденність, трагедія особистості, підтекст.*

Чехов воспринимается в Америке как самый известный русский писатель. Его драмы и прозу довольно часто ставят на театральных подмостках и читают в школе. Есть нечто в его творчестве, что находит отклик в американской аудитории: это семейная проблематика, а также способ воспроизведения будничного. Последнее носит универсальный характер и уже поэтому близко американскому восприятию жизни. В своей статье мы пытались очертить то впив, который осуществил чеховский рассказ на творчество таких американских таких мастеров слова, как Ш. Андерсон, Д. Паркер, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Т. Вулф, Э. Колдуэлл и У. Сароян. Близость взглядов перечисленных авторов с чеховским проявляют себя как на уровне тематики произведений, так и в стратегиях создания характеров. Как в восприятии проблем бытия, так и в рассказе о духовной трагедии личности, которая не имеет возможности в полной мере реализовать себя. Что касается сюжетостроения, то, настаиваем мы, «малые формы» американских писателей ХХ века. тоже выглядят «чеховским»: на малой плоскости сюжетного действия благодаря подтексту разворачиваются события едва ли не всей жизни героев.

***Ключевые слова:** «малые» прозаические формы, обыденность, трагедия личности, подтекст.*

Chekhov is the most famous Russian writer in America. His works is often put on the stage and read in school. There is something in his work that resonates with the American audience: family problems; image everyday reality. The last one has the universal form and that's why it is close to American way of lafe. In this article we tried to determine the impact that has carried on the work of Chekhov's stories such titans of American prose as Sh. Anderson, D. Parker, E. Hemingway, W.Faulkner, T. Wolfe, E. Caldwell and W. Saroyan. The proximity of the views of these authors with Chekhov manifest themselves at the level

© О. А. Бежан, 2015

of subjects of products and strategies of creating characters. As in the perception of the problems of life, and the story of the spiritual tragedy of personality, which is not able to realize its full potential. As for the plot construction, then, we insist, «small forms» of American writers of the twentieth century, also look «Chekhovian»: a small plane to the scene of action due to the subtext events unfold almost all the characters' lives.

Key words: *«short» prose, everyday reality, the person tragedy, subtext.*

Починаючи з 20-х років XX ст., кожне покоління американських прозаїків відкриває для себе нові грані у творчості Чехова. Західні критики постійно відзначають важливу роль, яку зіграв Чехов для розвитку літературного процесу США. Особливо виділяють драматургію та «малі» прозові форми. У Чехові автори цих робіт бачать художника, що успішно і новаторськи розвиває традиції російської ліричної (ліризованої) прози, біля витоків якої стояв сам. Важливо те, зазначають американські дослідники, що форма чеховської оповіді та її наповненість виявилися близькими прозаїкам та читачам США. Зазначимо також, що для американців Чехов залишається письменником «на всі часи», його сприймають як художника-новатора, який дав на багато поколінь уперед імпульс до розвитку динамічних, «текучих» літературних форм. Що стосується подібностей і схожостей, то близькість чеховських образів, тем і реалій, відображених у творах російського письменника, американцям очевидна. Щоб показати глибину і значущість сучасної новели, яка часто недооцінюється, Т. Галласон у статті «Розповідь як недооцінена форма мистецтва» докладно аналізує оповідання «Аґрус». Тут же він пише, що «Чехов разом з Мопассаном справили величезний вплив на сучасну англійську та американську оповідь [8, с. 16]».

Відзначимо, що західна критика, прагнучи осмислити причини трагічного становища людини в сучасній Америці, зокрема у творчості таких письменників, як Ш. Андерсон, Д. Паркер, Е. Хемінгуей, В. Фолкнер, Т. Вулф, Е. Колдуелл і В. Сароян, «використовують досвід Чехова в художньому дослідженні проблеми психологічної роз'єднаності і відчуження людей у світі користолюбства і лицемірства» [2, с. 113]. У площині тематики і проблематики творів у першу чергу помітні паралелі в соціальних і суспільних сферах буття: між психологічним кліматом сучасного американського Півдня – і настроями помісного дворянства у пореформеній Росії; між блуканнями російської інтелігенції періоду «лихоліття» – і збентеженою нігілістичною свідомістю людей «втраченого покоління»; між бідами американської цивілізації кінця XX століття – роз'єднаністю, бездуховністю, стандартизацією життя – і стереотипами міщанського побутування в Росії 1880–1890-х років [1, с. 714]. Стосовно образної системи, то, на думку Ю. Сохрякова, близькою і зрозумілою американським новелістам XX ст. є «...духовна трагедія особистості, що не зуміла реалізувати себе, що втратила здатність до самовираження» [2, с. 113].

«Американським Чеховим» судилося стати новелісту Шервуду Андерсону. За ствердженою в американській критиці думкою, саме його «можна назвати основоположником сучасного американського оповідання [1, с. 305]». Але і становлення «чеховської школи» в англомовній прозі традиційно пов'язується з його ім'ям – особливо з першими збірками оповідань

(«Уайнсбург, Огайо», 1919 і «Тріумф яйця», 1921). Про цю близькість художніх рішень згодом напише Вірджинія Вулф: «…стикаєшся з таким перерозподілом елементів мистецтва, яке змушує широко розкрити очі від здивування. Це нагадує те почуття, з яким вперше читаєш Чехова» [2, с. 720]. Услід за названою схожістю проглядається чітка аналогія між «людиною-гротеском» глухого Уайнсбурга Ш. Андерсона і чеховською «людиною у футлярі», що мешкає в російській глибинці.

«Уайнсбург» як твір, задуманий у вигляді окремих оповідань, був опублікований саме в той час, коли Андерсон примикав до літературного кола, яке називали «чиказьким Ренесансом». Закономірно, що Ернест Бойд у передмові до одного з перших видань книги писав: «За нехитрими історіями жителів Уайнсбургу вгадується глибокий зміст, те одкровення, яке ми звикли знаходити у великих російських письменників. При цьому розповіді Андерсона змушують згадати швидше Чехова, а ніж Достоєвського» [5, с. XIV]. І тим не менше сам Андерсон, нехай напівжартома, але наполегливо «відмежовується» від чеховського впливу, стверджуючи, що навіть його друг Пол Розенфелд назвав його «фалічним Чеховим». Історія терміну в першу чергу пов'язана з нерозумінням оповідань Андерсона, яке продемонстрували американські критики, з чим стикався й Чехов. Ніякої «еротоманії» в чеховських творах немає – але немає її і у прозі Андерсона: просто перші читачі Чехова ще не були знайомі з Фрейдом, а в пору літературного дебюту Андерсона фрейдизм був на піку популярності.

Якщо ж звернутися до іронічно-сумних новел Дороті Паркер (наприклад, до «Великої блондинки», 1920), то в її історіях виразно відчувається прагнення скористатися уроками пізнього Чехова. Тон об'єктивний, нібито безпристрасний, факти подаються без коментарів, про переживання героїні йдеться лаконічно. В рамки розповіді легко втискається мало не вся історія життя бездумної і сентиментальної жінки, яку незмінно зраджують її «дружки». В «Живому товарі» Чехова є ситуації, подібні до сюжету «Великої блондинки». Жінка переходить з одних рук до інших. Тільки в ролі жертви виявився тут не сам «живий товар» – Лізочка, а уДороті Паркер – «велика блондинка» Хейзел Морз, а її покупець. Дороті Паркер виявилася близькою чеховська тема обману і самообману, лицемірного фразерства, моральної тупості, приниження слабких. Але в її сатиричній новелістиці ці теми розкриваються досить «лобово», – чеховською майстерністю «оркестрування» характерів письменниця не володіє [2, с. 718].

Великий вплив «мала» проза Чехова мала й на творчість Е. Хемінгуея і В. Фолкнера. Але по відношенню до цих авторів потрібно відзначити факт «присутності» і «знання» Чехова, ніж ознаки близькості письменників до чеховської школи. Якщо говорити про Хемінгуея, то в першу чергу ми маємо на увазі стилістичну близькість його прози до чеховського стилю (теорія айсберга – чеховський підтекст). До Чехова Хемінгуей прийшов, наслухавшись компліментарних розповідей Кетрін Менсфілд. Проте, – з грубою прямотою зауважує Хемінгуей, – «читати її після Чехова – все одно, що слухати старанно придумані історії молодої старої діви після розповіді

розумного лікаря, до того ж гарного і простого письменника [4, с. 60]». А «гарний» і «простий» – це для Хемінгуея дуже високі епітети. Як зазначила І.М. Левідова, Хемінгуей і сам завжди прагнув до «хорошої і простої прози, прози, як вода» [2, с. 718]. Максимальна чесність, об'єктивність і «холодність», прагнення прибрати з тексту все «зайве» – ось загальні принципи письменницького методу Чехова та Хемінгуея. І тут же починаються розбіжності – навіть у самих поняттях. Для Чехова чесність полягає в тому, щоб «правильно ставити питання», для Хемінгуея – в тому, щоб зображати подробиці життя з максимальною точністю. Для Чехова об'єктивність і «холодність» полягають у тому, щоб не впадати в сентиментальність і не драматизувати авторські почуття з приводу драматичної ситуації, а також щоб уникнути страхітливих деталей. Змінюється і сама інтонація оповідача. Особливо наочні ці зміни бачимо у зрілому оповіданні Хемінгуея «Сніги Кіліманджаро». Фрагменти передісторії письменника Гаррі та його дружини Елен налаштовані на чеховську хвилю навіть інтонаційно: «Що ж сказати про його талант? Талант був, нічого не скажеш, але замість того, щоб застосовувати його, він торгував ним <...> Вона любила все, що хвилює, що тягне за собою зміну обстановки, любила нових людей, розваги. І він уже тішив себе надією, що бажання працювати знову міцніє в ньому <...> його любила ніжно як письменника, як чоловіка, як товариша і як дорогоцінну власність» [4, с. 67]. Інтонаційна схожість з прозою пізнього Чехова очевидна.

Зовсім інша справа з прозою Вільяма Фолкнера. Присутність Чехова в художній свідомості Фолкнера – факт, підтверджений його власними висловлюваннями. Але для Фолкнера Чехов – це тверезий реаліст, повністю прив'язаний до побуту, який демонструє себе в самому непривабливому вигляді. В кінці 50-х років письменник вів семінар зі студентами Віргінського університету і, говорячи про поезію як про вершину літературної творчості, вимовив: «Я вважаю, що будь-якому письменникові найкраще дивитися на себе як на поета. Якщо йому дуже пощастило, він зуміє стати поетом. Якщо йому менше пощастить, – то буде працювати як новеліст – так, як працював Чехов» [7, с. 48]. Таким чином формується ще одне, фолкнерівське визначення чеховського методу: поезія в прозі, поет-новеліст. А оскільки Фолкнер і сам був епіком поетичного складу, то чеховська проза, безсумнівно, була для нього явищем живим і близьким. Кажучи про мистецтво малої прози взагалі і про її форми зокрема, Фолкнер знову-таки посилався на художній досвід Чехова, повторюючи при цьому: «чим кращий письменник, тим менше слів йому потрібно» [3, с. 48].

Своїм учителем і наставником Чехова вважали також Ерскін Колдуелл і Вільям Сароян. Вони в дусі «майбутньої ремейкової-наслідувальної традиції» використовували чеховські новели як відправний момент творчості і як підставу для оволодіння новелістичним письмом. Відповідаючи на запитання журналу «Радянська література» у зв'язку з 120-річчям із дня народження Чехова, Ерскін Колдуелл говорив: «Чехов, один з найвидатніших письменників і драматургів світу, служив для мене джерелом натхнення усе моє життя» [6, с. 91]. Американському письменнику не було потреби

запозичувати у російського майстра сюжети, типи, життєвий матеріал, але у Чехова він хотів вчитися чесності художника. У тому ж номері «Радянської літератури» опублікована «Розповідь про Чехова» Вільяма Сарояна. Ім'я Чехова незмінно стоїть у нього на почесному місці, про це свідчать і особисті записи письменника: «Ось що мені треба робити! Я повинен писати так, як цей чоловік!» [2, с. 716]. Будучи вже професійним літератором, під час невдоволення собою Сароян зупинявся і перечитував кілька сторінок Чехова. Зізнавався: «...і знову ставало ясніше, як писати далі. Що ж це було в Чехові, з яким я відчував такий міцний зв'язок?» Запитуючи, собі ж і відповідав: «Мабуть те, що він завжди залишався самим собою в усьому, що писав, створив величезний світ, населений реальними людськими істотами <...> це він їх помітив і розгледів – він, який у кожному вмів знайти щось гідне і прекрасне і побачити комічне в усякому удаванні, обмані, брехні, суєтному марнославстві і просто дурниці. Люди для нього завжди залишаються людьми» [2, с. 719].

Говорячи про вплив чеховської спадщини на прозу сучасних американських новелістів Джона Апдайка, Джона Чівера, Бернарда Маламуда, Джерома Селінджера, дослідниця В. Оленєва підкреслювала характерну її особливість: посилення внутрішнього сюжету за рахунок фабули: «Як в чеховських п'єсах, в сучасній американській новелі відтворення життя витісняє інтригу...» [2, с. 727]. Звернувшись до новел Дж. Селінджера і Дж. Чивера, вона зазначила: для цих авторів характерна одна суто чеховська риса: «Деталь найчастіше виявляється носієм підтексту або виконує метафоричну функцію» [2, с. 727]. Що ж стосується Чівера, то рідко яка американська рецензія на його книжку оповідань обходилася без згадки про Чехова; одна з них – на повне зібрання його новел – так і називається: «Американський Чехов». Розповіді Чівера занурюють нас у потік буднів американського середнього класу – городян і мешканців фешенебельних передмість. За маленькими драмами і комедіями з їх сімейного та несімейного життя, як правило не надто показних, письменник стежить невідступно і зі змішаним почуттям жалю і роздратування. Американський критик В. Кеппі в рецензії на зібрання оповідань Чівера проводить цікаву паралель між авторським ставленням Чехова і Чівера до подібних життєвих ситуацій, присутніх в їхніх розповідях: «Ми відчуваємо інтуїтивне співчуття російського письменника до всіх його персонажів. А співчуття Чівера дивним чином переноситься на самого спостерігача, – здається, ніби йому самому нанесена особиста образа, що він сам ображений в кращих своїх почуттях бруднуватими справами, про які оповідає» [2, с. 728].

Чеховська школа відчувається в умінні Чівера скупо, без емоційного натиску донести до читача внутрішнє неблагополуччя зовні цілком благополучного життя, – іноді розглянутої на досить великому відрізку часу і в найдраматичніших точках відліку. Безпомилкове відчуття комічного – у Чівера воно часто проявляється у гротескній, фантастичній ситуації – і душевна проникливість розумного спостерігача, безсумнівно,ріднять Чівера з Чеховим. І все ж першорядним у художньому світі Джона Чівера являється його різко

виражений американізм, що не тільки визначає реалії творчості, але й у чомусь і обмежує, «локалізується» саме світовідчуття цього талановитого автора.

Все вищесказане ще раз підтверджує: письменники різних творчих уподобань знаходять щось важливе для себе не тільки в тих чи інших прийомах Чехова, а й у світовідчутті російського письменника, у його розумінні людини. Мистецтво Чехова долає бар'єри часу, простору і мови, а для багатьох у літературній Америці він, за висловом Курта Воннегута, «найулюбленіший з усіх письменників».

Бібліографічні посилання

1. Гайсмар М. Американские современники: Сборник: Пер. с англ. / Максуэлл Гайсмар; [Предисл. А. Мулярчика]. – М. : Прогресс, 1976.–311 с.
2. Левидова И. М. От Шервуда Андерсона до Джона Чивера (Чехов и американские прозаики) / Левидова И. М. // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая. – М. : Наука, 1997. – С. 714–729.
3. Сохряков Ю. Традиции А. П. Чехова в американской новеллистике / Сохряков Ю. // Творчество А. П. Чехова. Особенности художественного метода. – Вып. 4. Ростов н/Д., 1969. – С. 112–113.
4. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. / Хемингуэй Э. М., 1968. –471 с.
5. Boyd E. Introduction // Anderson. Winesburg, Ohio. – N. Y., 1920. – P. XIV–XV.
6. Caldwell E. Chekhov /Caldwell E. // Soviet Literature. – Moscow, 1980. – № 1. – P. 91.
7. Faulkner in the University. – [Edited by F. A. Gwynn. J. Blother]. – Charlottesville Univ. of Virginia Press, 1959. – 207 p.
8. Gullason T. A. The Short Story. An Underrated Art // Short Story Theories. Ed. C. E. May. Columbus, – 1976. – P. 14–30.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 882

К. В. Борисова

СОЦИАЛЬНЫЕ МАСКИ ГЕРОЕВ А. П. ЧЕХОВА

Образ персонажу складається з декількох складових: індивідуальної зовнішності, духовного начала і так званої соціальної маски або ролі, вигляду, який проявляється в процесі комунікації. В одній людині поєднуються його численні обличчя. Чехов акцентує увагу читача на соціальному бутті своїх героїв. Письменник не ставить перед собою завдання показати соціальну роль як «об'єктивну поведінку» за заданим шаблоном, він показує різні форми прояву цих ролей.

Справжнє обличчя героя ранніх оповідань втрачається за соціальною маскою маленької людини («Двое в одном», 1883; «Либерал», 1883; «Смерть чиновника», 1883; «Толстый и тонкий», 1883). В оповіданнях «Герой-барыня» (1883), «Володя» (1887), «Именины» (1888) поведінку героїв визначає етикет і закони світу, до якого вони належать. У творчості 90-х років («Дама с собачкой», 1899; «Ионыч», 1899; «По делам службы», 1899) Чехов показує персонажів, що відчувають глибоке протиріччя власного «я», «я для себе» та «я для інших», маскою, яку вони змушені прийняти на себе в силу певних обставин.

***Ключові слова**: А.П. Чехов, театральність, рольова поведінка, ритуал, портрет, жест.*

Образ персонажа слагается из нескольких составляющих: индивидуальной внешности, духовного начала и так называемой социальной маски или роли, облика, который проявляется в процессе коммуникации. В одном человеке совмещаются его многочисленные обличья. Чехов акцентирует внимание читателя на социальном бытии своих героев. Писатель не ставит перед собой задачу показать социальную роль как «объективное поведение» по заданному шаблону, он показывает разные формы проявления этих ролей.

Настоящее лицо героя ранних рассказов теряется за социальной маской маленького человека («Двое в одном», 1883; «Либерал», 1883; «Смерть чиновника», 1883; «Толстый и тонкий»,

© К. В. Борисова, 2015

1883). В рассказах «Герой-барыня» (1883), «Володя» (1887), «Именины» (1888) поведение героев определяет этикет и законы света, которому они принадлежат. В творчестве 90-х годов («Дама с собачкой» (1899), «Ионыч» (1899), «По делам службы» (1899)) Чехов показывает персонажей, ощущающих глубокое противоречие собственного «я», «я для себя» и «я для других», маской, которую они вынуждены принять на себя в силу определенных обстоятельств.

Ключевые слова: *А.П.Чехов, театральность, ролевое поведение, ритуал, портрет, жест.*

Under the social mask we understand the social image of the character who behaves in accordance with the expectations of society. The character of the early Chekhov's stories – the average person, that is the type of people who was interesting to the humor journals readership. In the early 80s the writer collaborated with them and while choosing a character followed the instructions of the editors of these publications. The nature of his characters in this period of work was limited by their social role. Chekhov focused on one of the many role status, which every person has and shows his character as a carrier of this status. The writer put his character in comic situations and forced him to perform a given role. The personal element in the hero in a collision with its social essence recedes into the background. The true face of the character is difficult to distinguish from his social mask. The characters of Chekhov's early stories identify themselves with the social role they perform. The following stories are about it: "The Two in One" (1883), "Liberal" (1883), "The Death of a Government Clerk" (1883), "Fat and Thin" (1883). In later stories Chekhov shows the characters' world in two hero narrative plans: from the character's point of view and in the terms of the narrator (see stories "A Hero-lady", 1883, "Volodya," 1887 "A Name Day", 1888). Viewed in this perspective the nature of the characters seem to be more complex and voluminous. In the works of the late 80s - early 90s the theatricality motive enhances. The character, who is forced to perform a social role, feels a deep contradiction between the self I, "I am for myself" and "I am for others." This is one of the most important issues in all of Chekhov's stories is analyzed seen on the example of "The Lady with the Dog" (1899), "Ionych" (1899), "On Official Duty" (1899).

Key-words: *A.P. Chekhov, theatricality, role behavior, ritual, portrait, gesture.*

В анекдотической по своей природе ранней чеховской прозе герой часто сводится к исполняемой им социальной роли [3, с. 223], что подтверждает справедливость определения образа-маски как основного типа образов в раннем творчестве писателя [2, с. 108]. Герой юмористических рассказов писателя – средний человек, типаж, интересный читательской аудитории малой прессы, где в начале 80-х годов работал Чехов. Ни объем, ни сроки сдачи материала в печать не позволяли сотрудникам юмористических журналов заниматься созданием объемных и психологически проработанных характеров. Вполне достаточно было указания на возраст, пол, социальное положение, одну-две характерных черты внешности для того, чтобы воплотить нужное «амплуа», только не актера, а героя юмористического рассказа-сценки или мелочишки. В раннем творчестве Чехов, как правило, акцентирует внимание только на одном из многочисленных ролевых статусов, присущих каждому человеку, тем самым приводя читателя к мысли, что герой должен действовать по предписанным социумом правилам поведения. В каждой ситуации, будь то «пребывание в институциях и межличностное общение, сакральные практики, празднества и церемониалы» [6], реализуется особый жестовый сценарий. Рассказ «Забыл!!» (1882) построен на диалоге между немцем-приказчиком и покупателем. Первый, по определению, должен приветливо общаться с поручиком Гауптвахтовым, который зашел в музыкальный магазин за нотами для дочери. Чехов делает одного из персонажей идеальным исполнителем заданной социальной роли: «Маленький немец, стоявший за стойкой, вытянул ему навстречу свою шею и состроил на лице улыбающийся вопросительный знак» [5, т. 1, с. 127]. В одном движении читатель прочтет и приветливую улыбку любезности, и внимательность к

покупателю, и готовность выполнить все его требования — несмотря на то, что такое поведение практически не соответствует действительно возможным жестовым реакциям. Чехов контаминирует несколько движений в одно и добивается максимального эффекта выразительности. Гиперболизируя манеру поведения своих героев, писатель обыгрывает бытовую ситуацию как комичную.

Чеховская проза интересна тем, что неповторимая индивидуальность всего происходящего с человеком, «оказывается подчиненной общим закономерностям ритуала» [2, с. 110]. В данном случае имеется в виду социальный ритуал как «любые формальные действия, следующие установленному образцу и выражающие посредством символа общественный или общий смысл» [1]. Личностное начало в герое при столкновении с его социальной сущностью отступает на второй план. Этим во многом объясняется отмеченная Л.Е. Кройчиком «скудость и повторяемость движений и слов», эмоциональная бедность переживаний героев» Чехова [2, с. 110]. Следование неписаным нормам, задающим тон и манеры человека при нахождении его в обществе, – обязательное условие понимания людьми друг друга. Но этот естественный порядок вещей Чехов представляет как условность: его герои идентифицируют себя с исполняемой ими социальной ролью. Статус задает определенную модель поведения, которая реализуется в самых разных ситуациях, в которых чин, семейное положение, возраст или пол персонажа могут иметь второстепенное значение. Социальная маска неотделима от героя, напротив, она сливается с его сущностью. Персонажи раннего Чехова «даны как бы “в профиль”, в одном психологическом состоянии [4, с. 105]. Интересно, что из многочисленных возможных ролевых статусов Чехов часто выбирает для своего героя один, для которого и задает определенный сценарий поведения. Так, например, он переосмысляет тип маленького человека, который в его произведениях становится не чем иным, как добровольно принятой человеком социальной ролью. Писатель, обратившись к столь популярной в классической литературе предшествующих десятилетий теме, показал ненормальность подобного представления человека о самом себе. А. Басаргин (А.И. Введенский), характеризуя творчество раннего Чехова, писал: «Некоторые рассказы проникнуты таким душу щемящим настроением, что иногда кажется, будто перед тобою страница романа Достоевского. Тип человека “униженного и оскорбленного” здесь встречается довольно часто» [5, т. 2, с. 511]. Правда, чеховские герои уже не вызывают сочувствия, поскольку будучи свободными в выборе своего поведения предпочитают чинопоклонничество и самоуничижение.

Показательно раскрывается эта тема в рассказе «Двое в одном» (1883). В вагоне конки случайно оказываются начальник и подчиненный. Мелкий чиновник Иван Капитоныч «молод, но спина его согнута в дугу, колени вечно подогнуты, руки запачканы и по швам... Лицо его точно дверью прищемлено или мокрой тряпкой побито. Оно кисло и жалко; глядя на него, хочется петь “Лучинушку” и ныть» [5, т. 2, с. 9]. Тем сильнее удивление начальника, увидевшего, как его подчиненный «вертясь и махая руками», публично

рассуждает о политике и гражданских свободах: «Я глядел на его рожицу и глазам не верил. Нет, это не он! Не может быть! Тот не знает таких слов, как “свобода” и “Гамбетта”» [5, т. 2, с. 10]. Иван Капитоныч не смеет выйти за границы отведенной ему роли: для начальства он не человек, а «маленькое, пришибленное, приплюснутое создание, живущее для того только, чтобы поднимать уроненные платки и поздравлять с праздником» [5, т. 2, с. 10], и он ведет себя в присутствии вышестоящих по чину, так, как от него ожидают: с известной долей страха и почитания. Стоило ему понять, что в вагоне находится его начальник, чтобы «спина его мгновенно согнулась, лицо моментально прокисло, голос замер, руки опустились по швам, ноги подогнулись» [5, т. 2, с. 10].

Протест чиновника против своего зависимого положения выглядит комично, также как у героя рассказа «Либерал» (1883). В новогодние праздники он, будучи подшофе, выходит на улицу, чтобы «погибнуть за правду». Строгий оклик околоточного надзирателя вести себя «по примеру прочих» действует отрезвляюще. Понимаев «стыдливо замигал глазами и отдернул от фонарного столба руку» [5, т. 2, с. 295]. Обычай расписываться у столоначальника кажется чиновнику проявлением «рабских чувств». Сослуживцы Понимаева, Везувиев и Черносвинский, пришедшие поздравить «его превосходительство» показаны глазами «бунтующего» героя: «Высокий и тощий Везувиев расписывался, а Черносвинский, маленький рябенький человечек, дожидался своей очереди. У обоих на лицах было написано: «С Новым годом, с новым счастьем!» Видно было, что они расписывались не только физически, но и нравственно. Увидев их, Понимаев презрительно усмехнулся и с негодованием запахнулся в шубу [5, т. 2, с. 296]. С появлением «его превосходительства» негодование чиновника несколько утихает: «Егор, Везувиев и Черносвинский проглотили по аршину и вытянулись. Понимаев тоже вытянулся, но усмехнулся и крутнул один ус» [5, т. 2, с. 297], видимо, для того, чтобы хоть как-то выразить свой «протест». Не к месту сказанное слово или несвоевременное действие для маленького человека – нарушение жизненного уклада, душевное потрясение.

В рассказе «Толстый и тонкий» (1883) описана ситуация встречи двух друзей детства, поначалу одинаково обрадовавшей обоих героев. Мучительная застывшая гримаса на побледневшем лице Тонкого вызвана явно не радостью от встречи со старым другом – акцентировав внимание на мимике персонажа, писатель подчеркнул невозможность излияния искренних чувств между младшим и старшим по чину: «Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры» [5, т. 2, с. 252]. Узнав, что толстый дослужился до чина тайного советника и имеет две звезды, тонкий видит в собеседнике только «превосходительство» и умаляет себя перед ним во всех смыслах слова: «он съежился, сгорбился, сузился» [5, т. 2, с. 251].

Ограниченность поведения и, шире, – образа жизни – рамками социальной роли – открытое Чеховым средство характеристики персонажей, принадлежащих к типу маленьких людей. Установка на выполнение

социального ритуала, таким образом, подвергается остранению за счет того, что Чехов показывает своего героя и мир, его окружающий, в двух повествовательных планах. Один из них – преломление в сознании персонажа происходящих с ним событий и его точка зрения на устройство общества, иерархически организованного. Другая точка зрения объясняет читателю позицию автора-повествователя, наблюдающего за своими героями и их поведением. Таким образом, преодолевается ограниченность взгляда персонажа на свою роль в социуме и доказывается неестественность его отношения к себе и к людям.

Особенности ролевого поведения светского человека ориентированного на исполнение условностей, навязываемых социумом, тоже можно рассматривать как одну из видов социальных масок героев Чехова. Писатель неоднократно обращался к сюжету, в котором раскрывался внутренний конфликт персонажа: несоответствие желаемой модели поведения действительной, необходимой в заданных автором обстоятельствах. Герои вынуждены играть, но глубина их образов не исчерпывается маской светскости. К образу такого персонажа Чехов впервые обращается в рассказе «Герой-барыня» (1883). Лидия Егоровна получает от мужа письмо, из которого узнает о продаже за долги своего родового имения и об отъезде супруга в Одессу, «к той», как сразу понимает героиня. Убитая горем, отягощенная мыслями об измене, «она подкатила глаза, зашаталась, ухватилась рукой за перила и готова уже была упасть, как послышались внизу голоса» [5, т. 2, с. 150]. Лидия Егоровна мгновенно преображается: «Моя героиня отдернула от перил руку, вытянулась и, бесконечно улыбаясь, протянула к гостям обе руки. Те облобызали и сели» [5, т. 2, с. 150]. Роль радушной и приветливой хозяйки ей удается исполнять очень натурально, несмотря на близкое к отчаянию состояние. Это показано в ее заключенных в кавычки невысказанных репликах. Внешне, однако, Лидия Егоровна, как будто совершенно спокойна: «– Вы, кузен, вечно веселы! – начала кузина гостиный разговор. – Счастливый характер! – Как, бишь, я сказал? Ах, да! Фея пьет кофея... Ха-ха-ха. А мы с герром профессором уж выкупались, позавтракали и визиты делаем... Беда мне с этим профессором! Жалуюсь вам, фея! Беда! Собираюсь его под суд отдать! Хе-хе-хе... Либерал! Вольтер, можно сказать! – Что вы?! – улыбнулась Лидия Егоровна и подумала: "В Одессу на два месяца... к той..."» [5, т. 2, с. 150]. Игра, которую ведет героиня, нарушается только один раз, когда на заданный вопрос Лидия Егоровна, слишком погружённая в свои переживания, отвечает: «Он теперь в Одессе... с этой женщиной!», но впрочем, тут же пытается сгладить впечатление от произнесенных нечаянно слов. «Только в ночь, проводив последнего гостя и простояв неподвижно, пока не перестали слышаться его шаги, Лидия Егоровна могла ухватиться одной рукой за те же перила, покачнуться и зарыдать» [5, т. 2, с. 153]. Завершается рассказ авторской сентенцией: «уж не было нужды в этикете, и она могла рыдать. Чёрт знает на что уходит иногда силища!» [5, т. 2, с. 153]. Так Чехов показывает личную драму своей героини, которая усугубляется необходимостью скрывать ее от всех окружающих. Скованность рамками социальной роли, глубокое

противоречие во внутреннем мире человека – между его «я для себя» и «я для других» – представляется одной из важных проблем всего творчества Чехова.

Участие в ритуале и соблюдение законов света предполагает строго регламентированное поведение. Неумение соблюсти приличия, скрыть свое настроение вызывает нарекания в обществе и неизбежные для героя последствия. По природе своей замкнутый и нерешительный главный герой рассказа «Володя» (1887) с трудом преодолевает себя, чтобы вести себя так, как подобает светскому молодому человеку: «Он решился войти смело, глядеть прямо, говорить громко, несмотря ни на что» [5, т. 6, с. 200]. Однако справиться со свойственными его возрасту переменами настроения он справиться не в силах. Положение матери-приживалки, объясняющее ее поведение, подчас заискивающее, оскорбляет самолюбие молодого человека и доводит его до отчаяния. Во всем ее облике он находит причины своего к ней отношения: «ложь чувствовалась в ее манере говорить, в выражении лица, во взгляде, во всем» [5, т. 6, с. 212], и он позволяет себе публично оскорбить мать, высказать ей в лицо свое негодование: «– Вы лжете! – повторил Володя и ударил кулаком по столу с такой силой, что задрожала вся посуда и у maman расплескался чай» [5, т. 6, с. 212]. Ощущение фальшивости человеческих отношений, разочарование в семье и в любви доводят молодого человека до трагического конца. Не сумев и не захотев принять существующего порядка вещей, он заканчивает жизнь самоубийством.

Игра на людях приводит героев рассказа «Именины» (1888) к семейной драме. Обязанности хозяйки дома, которая вынуждена занимать гостей, приехавших поздравить ее мужа, для Ольги Михайловны, находящейся «в положении», утомительны, хотя она тщательно скрывает это не только от света, но и от мужа: «Она чувствовала, что ее напряженная приветливая улыбка переходит в злое выражение, и ей каждую минуту казалось, что она сейчас заплачет» [5, т. 7, с. 187]. Ольга Михайловна страдает от того, что Петр Дмитрич, ее супруг даже в ее присутствии «постоянно рисуется, кокетничает, говорит не то, что думает, и старается казаться не тем, что он есть и кем ему быть должно» [5, т. 7, с. 172]. Ее дядя, Николай Николаич, называет Петра Дмитрича «мужем своей жены», определяя этим его роль и объясняя странное с его точки зрения поведения: «Кричит, рычит, ломается, корчит из себя какого-то Бонапарта, не дает слова сказать… чёрт его знает! Какие-то величественные жесты, генеральский смех, снисходительный тон! Да позвольте вас спросить: кто он такой? Я тебя спрашиваю: кто он такой? Муж своей жены, мелкопоместный титуляр, которому посчастливилось жениться на богатой! Выскочка и юнкер, каких много! Щедринский тип!» [5, т. 7, с. 178–179]. И героиня вынуждена согласиться с дядей, потому что ей кажется, что «всё обыкновенное человеческое, свое собственное, что привыкла видеть она в Петре Дмитриче дома, разменяно по мелочам и выставлено напоказ обществу. «Сознание, что он – власть» [5, т. 7, с. 175], что есть люди, зависящие от него, определяет манеру общения с подчиненными; он нравится женщинам, и, зная это, рисуется перед «первым встречным хорошеньким личиком» [5, т. 7, с. 172]; состояние, полученное после женитьбы, сделало его обеспеченным

человеком и прибавило солидности его манерам. В эмоциональном порыве Ольга Михайловна забывает о том, что их брак заключен по любви, она думает только о лжи, которой наполнена жизнь, о постоянной недоговоренности между ними. Ей кажется, что их отношения устроены по модели многих других семей, в которых между супругами нет любви, когда мужчина «женат на богатой, капризной и глупой женщине, которую он не уважает и только терпит», а «супружнице», сознающей свое глупое положение, остается «пилить» своего мужа [5, т. 7, с. 198]. Несказанные вовремя слова и невыраженные чувства доводят Ольгу Михайловну до истерического припадка, до оскорбления мужа, и до потери ребенка. Петру Дмитричу пережитое потрясение помогает осознать фальшь его жизни и заговорить с женой о том, что дорого для них обоих: «– Оля! – сказал он, ломая руки, и из глаз его вдруг брызнули крупные слезы. – Оля! Не нужно мне ни твоего ценза, ни съездов (он всхлипнул)… ни особых мнений, ни этих гостей, ни твоего приданого…ничего мне не нужно! Зачем мы не берегли нашего ребенка? Ах, да что говорить! Он махнул рукой и вышел из спальни» [5, т. 7, с. 198]. Семейная драма разыгрывается персонажами Чехова вдали от людских глаз. Пережитый и переживаемый стыд, душевная боль, ложь, которой окружают себя люди – все это обычно сокрыто от посторонних, как и все, что «страшно в жизни, происходит где-то за кулисами» [5, т. 10, с. 62].

У героя рассказа «Дама с собачкой» (1899) Дмитрия Дмитриевича Гурова, у которого «были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, всё, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, всё же, что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду <…> всё это было явно» [5, т. 10, с. 141]. О любви, которая была единственной радостью в его жизни, он должен молчать – «приходилось говорить неопределенно о любви, о женщинах, и никто не догадывался, в чем дело» [5, т. 10, с. 137]; для него, женатого человека, эта тема запретная. Жена Гурова, хорошая знавшая своего супруга, говорит ему: «Тебе, Димитрий, совсем не идет роль фата» [5, т. 10, с. 137], намекая на его легкое отношение к любовным делам. До встречи с Анной Сергеевной у Гурова были встречи и сложившееся мнение насчет женщин, «которые без искренности с излишними разговорами, манерно, с истерикой, с таким выражением, как будто то была не любовь, не страсть, а что-то более значительное, и о двух-трех, очень красивых, холодных, у которых вдруг промелькало на лице хищное выражение» [5, т. 10, с. 131]. Он и новую встречу принимает за случайный и непродолжительный роман и поначалу видит в Анне Сергеевне женщину знакомого ему типа: «Гурову было уже скучно слушать, его раздражал наивный тон; это покаяние, такое неожиданное и неуместное; если бы не слезы на глазах, то можно было бы подумать, что она шутит или играет роль» [5, т. 10, с. 131]. С новыми встречами приходит

искренность, когда не нужно представлять кого-то друг перед другом: можно смеяться или молчать, и не скрывать того, что каждый из них по-своему несчастлив. Анна Сергеевна и Гуров «простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали всё в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих» [5, т. 10, с. 143]. Их брак с другими людьми рассматривается как социальный ритуал; нарушение обета, данного мужчиной и женщиной, разрыв отношений между ними карается, прежде всего, обществом. Нравственная сторона этого вопроса в данном случае отступает на второй план, и вопрос осуждения или одобрения персонажей в данном случае даже не возникает: «было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» [5, т. 10, с. 143].

В другом позднем рассказе, «Ионыч» (1899), несостоявшийся брак определяет течение дальнейшей жизни героев. Чувство доктора Старцева не находит отклика в душе его возлюбленной. Девушка мечтает о сцене и о признании зрителей, брак с Дмитрием Ионычем не может оправдать ее по-юношески идеалистических мечтаний: «Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы, а вы хотите, чтобы я продолжала жить в этом городе, продолжала эту пустую, бесполезную жизнь, которая стала для меня невыносима. Сделаться женой – о нет, простите! Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели, а семейная жизнь связала бы меня навеки» [5, т. 10, с. 34]. Со временем Екатерина Ивановна разочаровывается в своей мечте. Ей, как многим провинциальным барышням, было дано домашнее образование, готовящее ее к семейной жизни. Сделаться пианисткой героиня не смогла в силу ограниченности своих музыкальных познаний и небольшого таланта, а нереализованная роль жены и матери ощущается в пустоте ее жизни в родительском доме. Доктор Старцев с утратой надежды на семейное счастье поначалу смириться не может: «Не верилось, что все его мечты, томления и надежды привели к такому глупенькому концу, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле» [5, т. 10, с. 34]. Он сам чувствует себя главным героем разыгранного спектакля, вспоминая, как он, «одетый в чужой фрак и белый жесткий галстук, который как-то всё топорщился и хотел сползти с воротничка», делал предложение Екатерине Ивановне и получил отказ. Через несколько дней он вполне смиряется со своей судьбой и находит забвение в работе, которая за годы сделает из него уставшего, одинокого и жадного к деньгам человека: «За всё время, пока он живет в Дялиже, любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней» [5, т. 10, с. 43]. Он реализует себя только как специалист своего дела и своим образом жизни во многом предвосхищает размышления героя рассказа «По делам службы» (1899): «В провинции ничего не хочется, легко мириться со своей незаметной ролью и только ждешь одного от жизни – скорее бы уйти, уйти <…> Всё это не жизнь, не люди, а что-то существующее только "по форме" [5, т. 10, с. 93]. Такое «неосмысленное» существование – удел многих чеховских героев. Их бытие ограничивается исполнением социальных ролей разного плана,

надеванием масок, часто в ущерб осознанию себя как самоценной и самодостаточной личности.

Библиографические ссылки

1. Аберкромби Н. Социологический словарь : [Электронный ресурс] / Н. Аберкромби, С. Хилл, Б.С. Тернер. – Режим доступа: http://voluntary.ru/dictionary/874/word/ritual.
2. Кройчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А.П.Чехова / Л.Е. Кройчик. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1986. – 278 с.
3. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
4. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – 492 с.
5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983.
6. Шемякина Е. В. Социальный смысл жеста: философский анализ. Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук. – СПб., 2014 [Электронный ресурс] / Е.В. Шемякина. – Режим доступа: http://spbu.ru/disser2/327/aftoreferat/avtoref.pdf.

Надійшла до редакції 10 лютого 2015 р.

УДК 821.111-343.091

М. В. Ветрова

ТРИ ЦВЕТА ГАРМОНИИ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР (По мотивам ее сказок из сборника “The Bloody Chamber and Other Stories”)

«А я, я женщина во всем значеньи слова,
Всем женским склонностям покорна я вполне…»
Е.П. Ростопчина, «Искушенье» [4, с. 99].

Стаття присвячена 75-річчю видання першої збірки «Кривава кімната та інші оповідання». Відповідно до останніх наукових досліджень творчість видатної британської письменниці та журналістки Анджели Картер розглянуто з позицій постфемінізму. Проаналізовано кольорове навантаження образів у казках: «Кривава кімната», «Одруження містера Лайона», «Наречена тигра», «Спадкоємиця дома любові». Ми вважаємо, що це один із важливих аспектів сприйняття філософії письменниці. Адже Розмір та Колір, в деяких випадках, надають твору мистецтва більшої змістовності, ніж нарративність. Головні героїні віддзеркалюються в читачах, що сприяє переосмисленню власної життєвої позиції і вчинків. Герої-чоловіки відтворені згідно патріархального укладу суспільства, їхня більшість – маніпулятори з принизливо-вбивчою складовою.

***Ключові слова**: казка, фемінізм, готична казка, магічний реалізм, постфемінізм, рококо.*

Статья приурочена 75-летию выхода в свет первого сборника «Кровавая комната и другие рассказы». В соответствии с последними научными достижениями творчество известной британской писательницы и журналистки Анджелы Картер рассматривается с позиций постфеминизма. Проанализирована цветовая насыщенность образов в сказках: «Кровавая комната», «Женитьба мистера Лайона», «Невеста тигра» и «Наследница дома любви». Мы считаем, что это является одним из важных аспектов восприятия философии писательницы. Ведь Размер и Цвет, порой, наделяют произведение искусства бóльшим смыслом, чем нарративность. Главные героини отражаются в читателях, способствуя переосмыслению собственной жизненной позиции и поступков. Герои-мужчины представляют собой патриархальный уклад общества, их большинство – манипуляторы с унизительно-убийственной составляющей.

***Ключевые слова**: сказка, феминизм, готическая сказка, магический реализм, постфеминизм, рококо.*

This article is devoted to the 75th anniversary of publishing of the collection of stories «The Bloody Chamber and Other Stories». Due to the scholarly reviews of research on feminism and women’s rights we look at the life and works of the great British writer and journalist Angela Carter from the Postfeminism

© М. В. Ветрова, 2015

point of view. We analyze colorfulness of models and patterns of «The Bloody Chamber», «The Courtship of Mr Lyon», «The Tiger's Bride» and «The Lady of the House of Love» from the collection. Literature as a part of art is transposed into the fragmentary form, where Shape and Colors are more meaningful then the narrative. Angela Carter's stories are characterized by their extraordinary range of literary and cultural references and allusions. The protagonists of her tales reflect the readers who now can look at themselves, their own lives and sexual relationship through the prism of desire and corruption. Most of male characters refer to the sadistic impulses of patriarchal organization of society, they become the manipulators in a sexually and deathly manner.

***Key words**: Fairy tale, Feminism, Gothic tale, magic realism, Postfeminism, rococo.*

Анджела Картер (Анджела Олив Сталкер) представляет собой, своей жизнью и творчеством возрождение и этапы формирования «третьей волны» феминизма, а точнее постфеминизма. Термин «постфеминизм», или «третья волна», чаще всего используется для характеристики теоретических поисков феминистских идеологов. Здесь следует оговориться, заметив, то многие исследователи творчества А. Картер относят ее к феминисткам «второй волны», мы же берем на себя смелость утверждать, что ее деятельность постфеминистична.

Итак, несмотря на британское подданство, Анджела Картер, справедливо называющая себя феминисткой, в те далекие годы олицетворяла собой феминизм не столько европейского, сколько мирового масштаба. Изучая английскую литературу в Бристольском университете, она накопила противоречивый материал классической «отцовской» идеологии, который впоследствии под влиянием постмодернизма и психоанализа синтезировался в яркое, если не сказать дерзкое, переосмысление роли сексуального различия в социальной и политической сферах. Традиционно считается, что женское движение Великобритании, зародившееся в 1866 г. в процессе парламентского обсуждения петиции о женском избирательном праве, достигало в XX в. кульминации дважды: в 1900–1910-е и 1970–1980-е годы. Историки, анализируя специфику и динамику развития взаимоотношений женского движения Великобритании с гражданским обществом и властью, выделяют три волны феминизма. Однако если «первая волна» считается от начала обсуждений об избирательном праве для женщин и заканчивается в 1928 г. предоставлением британкам долгожданного права голоса наравне с мужчинами, то со «второй волной» не все так просто. Например, Эстела Фридман убеждена, что «вторая волна» продолжается до сих пор, однако другие (Джудит Батлер, Кэрол Ханиш) полагают, что к началу 1980-х гг. она завершилась. Мы также придерживаемся мысли о том, что «второй волной» следует признать период с конца 1960-х гг. (рост антивоенного движения, студенческая революция), до первой Национальной конференции женского освобождения, прошедшей в 1970 г. в колледже Оксфордского университета. Вследствие чего наступила «третья волна» феминизма, которая, как мы полагаем вслед за Гейл Рубин и Терезой де Лауретис, является эпохой «постфеминизма».

Теоретики «третьей волны» на базе феминистских ценностей уделяют особое внимание проблеме «политик исключения» из феминистского дискурса, а именно – исключение темнокожих и восточноевропейских

женщин, пренебрежение постколониальными выходцами, недостаток внимания к маргинальным формам сексуальности и т. п. Постфеминизм делает акцент на индивидуализме и, несмотря на эгоистичную составляющую, ведет к наиболее гармоничному развитию женщины. Мы считаем, что женская проза эпохи «постфеминизма» является логической пролонгацией достижений «второй волны» женского движения, что и дает нам право считать период конца 1960-х гг. – начала XXI в. цельным этапом в истории мирового феминизма и именовать его «третьей волной». Нам представляется вполне обоснованным рассматривать творчество Анджелы Картер именно под этим углом зрения. Актуальность статьи обусловлена, во-первых, повышенным интересом к произведениям А. Картер в мировом масштабе (в мае 2015 г. увидит свет коллекционное издание, специально подготовленное к 75-летию «Кровавой комнаты», и книжные магазины ведущих стран мира уже переполнены заявками на него), а во-вторых, недостаточной изученностью ее творчества в нашей стране. Цель статьи – на примере наиболее ярких рассказов сборника «Кровавая комната», а именно: «Кровавая комната», «Женитьба мистера Лайона», «Невеста тигра» и «Наследница дома любви»[1] – расшифровать цветовую палитру писательницы как один из важных аспектов восприятия ее философии. Обращение Картер к сказкам, «разбавление» их сексуальными сценами не является ни противоречием ее творческого поиска, ни желанием привлечь повышенное внимание к своей работе за счет обнажения гениталий своих героев и незавуалированного описания их использования по прямому назначению.

К сказочному жанру обращались и продолжают обращаться не одно поколение писателей, вспомним М. Горького: «Что же мне дали песни и сказки? Я уже упомянул, что за сказками, за песнями мною чувствовалось какое-то сказочное существо, творящее все сказки и песни. Оно как будто и не сильное, но умное, зоркое, смелое, упрямое, все и всех побеждающее своим упрямством. Я говорю – существо, потому что герои сказок, переходя из одной в другую, повторяясь, слагались мною в одно лицо, в одну фигуру» [1, с. 766–767]. Таким же образом все сказки сборника «Кровавая комната» переплетаются между собой, выдвигая на первый план сильный, освобожденный, демифологизированный образ Женщины. Али Смит во введении к последнему изданию последнего романа Анджелы Картер «Мудрые дети» привела слова писательницы: «Most intellectual development depends on new readings of old texts» *(Наиболее интеллектуальное развитие возможно за счет нового прочтения старых текстов*[*]*),* а также «I am all for putting new wine in old bottles, especially if the new wine makes the old bottles explode» *(Отдаю всю себя на то, чтоб разлить молодое вино по старым бутылкам, буду особенно рада, если старые бутылки взорвутся от молодого вина)* [8, p. VII]. Итак, Картер придавала перечитыванию и переосмыслению старых текстов колоссальное значение, при этом насыщение их мудростью

[1] Мы не согласны с версией «Хозяйка дома любви» переводчика из издательства Эксмо.

[*] Здесь и далее – перевод автора статьи.

современных реалий считала своим долгом. Обладая безупречным знанием немецкого и французского, Картер занималась переводами сказок Шарля Перро и братьев Гримм, собирала их сборники, и в какой-то момент, словно разноцветные компоненты мозаики, они сложились в одну сложную фигуру, многоликую «гетеросексуальную женскую точку зрения»: «The Bloody Chamber is like a multi-faceted glittering diamond reflecting and refracting a variety of portraits of desire and sexuality – heterosexual female sexuality – which, unusually for the time, 1979, are told from a heterosexual female viewpoint» [7, p. VIII] *(«Кровавая комната» похожа на многогранный сверкающий алмаз, отражающий и преломляющий целый ряд портретов вожделения и сексуальности (гетеросексуальной женской сексуальности), рассказанных с гетеросексуальной женской точки зрения, – это было невероятно для 1979 г.),* – констатирует Элен Симпсон во введении к последнему изданию «Кровавой комнаты» (2014).

Из всех талантливых переводчиков сказок и мифов создать совершенно новый «контент», как сейчас модно выражаться, на базе давно прописанных и временем отточенных сюжетов, наполнить его социально небезопасной моралью, предвосхитив как сексуальную революцию в Европе, так и транссексуальную идеологию мирового масштаба, удалось именно Анджеле Картер. Ей, тончайшему литературному профессионалу и страстному наблюдателю-журналисту, принадлежит постановка и первые шаги в ответах на такие «постфеминистские» вопросы, как: расизм, сексизм, экофеминизм. Как она сама однажды заметила: «My intention was not do “versions” or, as the American edition of the book said, horribly, “adult” fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of new stories» [7, p. VII–VIII] *(Я намеривалась создать не «версии» или, как Американское издательство книги ужасно выразилось, «взрослые» сказки, но, извлекая скрытое содержимое традиционной сказки, использовать ее для начала новых историй)*. Беглый просмотр содержания «Кровавой комнаты» льстит нашим детским воспоминаниям, однако вопросы, дерзко обнаженные Картер перед читателем, являются не «взрослой» темой «об Этом», как может показаться на первый взгляд, а глубоким, продуманным, детально отредактированным результатом наблюдений за мировыми тенденциями, а значит, и потенциальными перспективами. В нашей статье мы используем произведения Картер на языке оригинала, это продиктовано двумя вескими причинами. Во-первых, переводы на русский язык, на наш взгляд, не слишком удачны. Во-вторых, проводя литературные спецкурсы в университетах мира, являясь тонким экспертом по Шекспиру и Бодлеру, владея объемными знаниями средневековых текстов, Картер играла не столько словами, сколько цитатами. Все творчество британской писательницы наполнено также аллюзиями и намеками на известные фигуры прошлого в сфере политики, литературы и искусства. «Nearly all Carter's writing is strikingly full of cultural and intertextual references – you could spend five years on an annotation of the Bloody Chamber – but this story is extremely so. It is an artfully constructed edifice of signs and allusions and clues» [7, p. XIV] *(Почти все письменное наследие*

Картер поражает наполненностью культурными и интертекстуальными ссылками – можно потратить пять лет на аннотацию «Кровавой комнаты» – эта история того заслуживает. Это искусно построенный каркас из знаков, намеков и подсказок). Все истории сборника представлены изощренной комбинацией произведений Шарля Перро и братьев Гримм, а также других известных поэтов и писателей; в частности, Картер сама отметила: «There's a story in *The Bloody Chamber* called 'The Lady and the House of Love', part of which derives from a movie version that I saw of a story by Dostoyevsky. And in the movie... the woman, who is a very passive person and is very much in distress, asks herself the question, "Can a bird sing only the song it knows, or can it learn a new song?" Have we got the capacity at all of singing new songs? It's very important that if we haven't, we might as well stop now» [7, p. XII] *(Есть история в «Кровавой комнате» под названием «Наследница дома любви», часть которой является производной версии фильма по Достоевскому. В том фильме... пассивная женщина в бедственном положении, задает себе вопрос, «может ли птица петь только песню, которую знает, или может узнать новую песню?» Есть ли в нас вообще потенциал петь новые песни? Это очень важно, потому как если его нет, то нам следует на этом остановиться).*

Следует отметить, что Картер нарочно манипулирует готическим стилем, разбавляя его усложненными описаниями витиеватой архитектуры стиля рококо в первых четырех сказках сборника. Этим она демонстрирует тот самый материализм, с которым так трудно расстаться женщинам, утешающим себя лишь тем, что они уже привыкли к определенному статусу и образу жизни, и, несмотря на неудовлетворенность супружеской жизнью, а иногда и унижения, боятся его потерять. То, как мы относимся к ее рассказам, раскрывает наши собственные страхи и комплексы: «...the hats on wooden heads to keep their shape, the shoes on wooden feet as if all these inanimate objects were imitating the appearance of life, to mock me» [7, с. 21] *(...шляпы на деревянных болванках, чтобы не потерять форму, туфли на деревянных колодках, словно все эти предметы в насмешку надо мной подражали внешней стороне жизни).* Картер создает ситуацию неопределенности, в ее рассказах люди видят собственные внутренние конфликты. Тонкий юмор Анджелы Картер расслабляет напряженное повествование, застигает уязвленного читателя врасплох: "I set myself the therapeutic task of playing all Bach's equations, every one, and, I told myself, if I played them all through without a single mistake – then the morning would find me once more a virgin" [7, p. 30] *(В целях терапии я поставила для себя задачу сыграть все произведения Баха до единого, решив, что если я сыграю их без единой ошибки, то наутро снова стану девственницей).*Картер придает человеческим органам чувств колоссальное значение. Запахи, звуки, разноцветье и объемность видимого мира она преподносит читателю в качестве закуски, если можно так выразиться, в то время как основное блюдо – невидимый мир энергий, следствий и причин – проявляется перед нами сам собой. «The invisible is only another unexplored country, a brave new world» [7, p. 112] *(Невидимое – это просто неизведанная страна, дивный новый мир).* Здесь все органично, все по законам жанра

(магического реализма). Картер не нужны ни диалоги, ни тонкие пейзажные отступления для передачи романтического настроения героев, – она оперирует цветом и формой повествования. “Geometry at the service of man” [7, p. 112] *(Геометрия на службе человека),* – восклицает она. Осмелимся уточнить: геометрия и *цвет* на службе человека...

«Кровавая комната» изобилует как символами, так и подсказками, здесь форма и цветовое разрешение каждого отдельно взятого рассказа играют существенную роль в восприятии ее философии. Картер подсказывает читателю: “I do put everything in to be read... I've tried to keep an entertaining surface... so that you don't have to read them as a system of signification if you don't want to” [7, p. XV] *(Я все даю к прочтению. <…> Я пыталась сохранить развлекательность… чтобы не утруждать вас чтением системы знаков, что вы вряд ли захотели бы).* А ведь согласно общей художественной теории, разработанной педагогом и художником Иоганнесом Иттеном, объективными законами гармонии считаются именно цвет и форма, они и придают любому произведению искусства содержательность. И. Иттен в своей известной работе «Искусство цвета» утверждал, что не только слово и звук, но также форма и её цвет являются носителями трансцендентальности [2]. Согласно ему, цвет и форма избыточно информативны и не нуждаются в других «языках» самовыражения [2]. Таким образом, цветом и формой любого произведения можно передать больше, чем повествованием.

Чтобы осознать метаморфозу превращения Картер-журналистки в активистку и писательницу постфеминистского направления, проповедующую раскрепощение женщины, нам пришлось уделить особое внимание стране, которая явилась переломным пунктом как творчества, так и личной жизни писательницы: “Her writings in the seventies, radicalized and iconoclastic, were fundamentally influenced by her life in Japan and the process of alienation it produced in herself. She confirms her entrance into feminism just upon her return to England as a personal commitment which was provoked by her awareness of the failures of the sexual revolution, when she realized that sexual liberation could not be equated with the liberation of women” [5] *(На ее радикальные и иконоборческие истории, написанные в семидесятых, принципиально повлияла ее жизнь в Японии и позиция иностранки, непосредственно испытанные ею. Она подтверждает свое вхождение в феминизм как раз по возвращении в Англию как личную приверженность, что было спровоцировано известием о неудаче сексуальной революции, а также пониманием, что в факт освобождения женщин не входит их сексуальное освобождение).*

В Англии основными цветами долго считали красный, желтый и синий, а в 1860 г. Максвелл ввел аддитивную систему, в которой в качестве основных цветов выделялись красный, зеленый и синий. Однако в художественной практике устоялась система цветов, не совпадающая с аддитивной системой Максвелла. В этой системе основными цветами гармонии по-прежнему считаются красный, желтый и синий. Практика художников показывает, что все остальные цвета и оттенки можно получить смешением разного количества этих основных красок. Не в этом ли состоит стремление Анджелы Картер

найти первоосновы явлений человеческой природы, подсказывая нам путь гармонии цвета, где нарративность играет роль третьей скрипки?

В сказках сборника «Кровавая комната» на первый план выступает красный, насыщенный, кроваво-красный цвет. Являясь самым активным цветом палитры художника, для А. Картер этот цвет олицетворяет прежде всего чувственную любовь, ведь это и есть основа человеческого существования: «Желаю, следовательно существую», – комментирует герой «Адских машин желания доктора Хоффмана» [3]. И. Иттен характеризует красный цвет как пылающий жар страстной физической любви, но он также уточняет, что «его мощную, неотразимую яркость нелегко затмить, но он чрезвычайно изменчив и легко принимает самые различные характеры. Красный цвет, от демонически мрачного оранжево-красного на чёрном фоне до ангельски-нежного розового, может выражать все промежуточные градации ощущений царства подземного и небесного. Для него закрыт только путь к эстетически-духовному миру <…> ибо там господствует синий цвет» [2]. Точно так же красный цвет Картер означает, с одной стороны, живую здоровую плоть и ее страстное предвкушение, с другой –являет собой развращенного оборотня, с животным инстинктом унижать, убивать, ведомого похотью к разврату и мазохизму. Мы можем проследить эту трансформацию на примере красного рубинового ожерелья героини «Кровавой комнаты». Героиня выходит замуж не по любви, а из молодого любопытства. Да, она зачарована своим немолодым мужем, но в ней созрело лишь желание престижного положения в обществе, а не личные нежные чувства. Поэтому она осознает: “Into marriage, into exile; I sensed it, I knew it – that, henceforth, I would always be lonely” [7, p. 7] *(Замужество, отказ от жизни… Я чувствовала, я знала: отныне мне навеки суждено одиночество).*

Мы считаем, что прежде всего героиня является жертвой своего собственного цинизма: “I saw how much that cruel necklace became me. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption…” [7, p. 6] *(Я увидела, насколько к лицу мне было это кровавое ожерелье. И в первый раз за свою жизнь, проведенную в неведении и уединении, я почувствовала в себе задатки испорченности).* Потому что, если женщина не следует своему собственному чувству любви, своей женской интуиции, в ней включается красный цвет «царства подземного», та сторона, которая со временем сделает из нее развращенного оборотня: “His wedding gift, clasped round my throat. A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious slit throat” [7, p. 6] *(Свадебный подарок, обвивший мою шею. Рубиновое ожерелье шириной в два дюйма, словно невероятная, драгоценная рана на горле).* Муж героини, а точнее ее хозяин, воспитанный в патриархальных (по Картер, – зверских) традициях своей семьи, ожидает от молодой жены беспрецедентного послушания, соблюдения всех его заветов, поклонения ему любимому: “He made me put on my choker, the family heirloom of one woman who had escaped the blade. With trembling fingers, I fastened the thing about my neck. It was cold as ice and chilled me... And he kissed those blazing rubies, too. He kissed them before he kissed my mouth. Rapt, he intoned: 'Of her

apparel she retains / Only her sonorous jewellery'" [7, p. 13–14] (*Он заставил меня надеть ожерелье – фамильную драгоценность, доставшуюся от женщины, которая избегла гильотины. Дрожащими пальцами я застегнула его на своей шее. Оно было холодное, как лед, и дрожь прошла по моему телу... А затем он поцеловал пылающие рубины. Он поцеловал их прежде, чем поцеловать мои губы. И восхищенно продекламировал: «Осталось на ней из всего облаченья. Лишь ожерелье звенящее…»)*.

Несмотря на свою животную сущность, он надеется, что хотя бы эта юная, "virgin of the arpeggios", не пойдет по стопам предыдущих, не послушных ему жен: "But he would not let me take off my ruby choker, although it was growing very uncomfortable, nor fasten up my descending hair, the sign of a virginity so recently ruptured..." [7, p. 15] *(Но он не позволил мне ни снять рубиновое ожерелье, хотя оно становилось для меня все большей обузой, ни подвязать мои ниспадающие волосы - признак столь недавно утраченной девственности…)*. Он полноправный хозяин ее тела и души, ее содержатель, купивший ее с потрохами за «a handful of coloured stones and the pelts of dead beasts» [7, p. 15]: "He in his London tailoring; she, bare as a lamb chop. Most pornographic of all confrontations. And so my purchaser unwrapped his bargain" [7, p. 11]. (*Он – одетый в хороший английский костюм, она – нагая, как баранья ляжка. Самая порнографическая из всех возможных ситуаций. Итак, мой покупатель развернул свою покупку).* Для Картер вызов состоит именно в том, что современное общество – это мир мужчин, здесь женщина, отстраняющаяся от мужа, остается ни с чем. Впоследствии, муж героини, как опытный манипулятор, разглядит в юной жене задатки испорченности. А когда он убедился в ее цинизме, нелюбви к нему и непослушании, в нем просыпается чудовище, жаждущее расплаты: "You disobeyed him,' he said. 'That is sufficient reason for him to punish you.' 'I only did what he new I would.' -'Like Eve', he said" [7, p. 38] *(Ты его ослушалась, – сказал он. – Для него это достаточная причина, чтобы покарать тебя. – Я сделала только то, что, по его мнению, должна была сделать. – Словно Ева, – произнес он).* Круг должен бы замкнуться на том самом ярко- красном рубиновом ожерелье, но героиню спасает любовь! Когда она наконец поверила в себя, встретила и искренне полюбила настройщика рояля, ей стало искренне жаль это одинокое чудовище, погрязшее в своем циничном болоте из порока, руководимое стилем и привычками предков.

Героиня осознает силу духа своей матери, которая, несмотря на нищенское существование, много лет назад осталась верна своему женскому началу, своей интуиции и вышла замуж за любимого человека. Новоиспеченная вдова глубоко раскаивается в своем цинизме по отношению к себе как Женщине Разумной, в пренебрежении своим чувствам и душевным потребностям: "No paint nor powder, no matter how thick or white, can mask that red mark on my forehead; I am glad he cannot see it – not for fear of his revulsion, since I know he sees me clearly with his heart – but, because it spares my shame" [7, p. 42] *(Никакая пудра и белила, сколь бы толстым слоем ни были они наложены, не могут скрыть красную отметину па моем лбу; я рада, что он*

не может ее видеть – не потому, что я боюсь стать ему противной, поскольку знаю: он ясно видит меня своим сердцем, – но потому, что так я избавлена от стыда).

Теперь рассмотрим желтый, а точнее золотой цвет, ибо каждый цвет Анджелы Картер являет собой насыщенный оттенок. Он проступает сквозь богатство интерьера и отдельных его деталей: "…this lion's head was not, as he had thought at first, made of brass, but, instead, of solid gold" [7, p. 44] *(голова льва была не медной, как ему показалось вначале, а золотой)*. Им отблескивает шкура тигра, которая как и золотые детали интерьера, расписанные в стиле рококо, дорогие украшения… «Жёлтый представляет собой как бы уплотнённый и более материальный белый цвет <…> Как только возникает понятие правды, так сразу же возникает и жёлтый цвет <…> Золотой цвет представляет собой максимальную сублимацию материи силой света» [2], – вот почему так кропотливо описаны золотые краны в ванной героини «Кровавой комнаты». Правда, осознание, озарение уже витают над нашей героиней: "I telephoned my mother. And astonished myself by bursting into tears when I heard her voice. No, nothing was the matter. Mother, I have gold bath taps" [7, p. 21] *(Я позвонила матери. И сама поразилась тому, что, едва заслышав ее голос, разразилась рыданиями. Нет, ничего не случилось, мама. У меня в ванной золотые краны. Я сказала - золотые краны в ванной! Нет, думаю, тут не о чем плакать, мама)*. Интуиция матери, сильнейшее из чувств, в нее не верят «отцы»-идеологи, но она никогда не подводит: "I never heard you cry before... Not when you were happy. And who ever cried because of gold bath taps?" [7, p. 41] *(Я никогда раньше не слышала, чтобы ты плакала <…> Никогда, пока ты была счастлива. Да и кому придет в голову плакать из-за золотых кранов?)*. Картер поет гимн материнскому инстинкту в конце первого рассказа. Начиная с самой первой сказки «Кровавой комнаты», главные героини полностью доверяют как своей интуиции, так и жестокой правде жизни. Они рассуждают о своей женской участи как о предмете купли-продажи: "For she knew with a pang of dread, as soon as he spoke, that it would be so and her visit to the Beast must be, on some magically reciprocal scale, the price of her father's good fortune" [7, p. 48] *(С замиравшим от страха сердцем уже знала, едва лишь он начал свою речь, что так оно и будет и что ее визит к Чудовищу по какой-то невероятной взаимной шкале станет той ценой, которую ей придется заплатить за благосостояние своего отца)*.

Перейдем к следующему, синему цвету и рассмотрим его на примере рассказа «Наследница дома любви» ("The Lady of the House of Love"). Главная героиня, наследница дома и обычаев своих предков-вампиров, не знает иного образа жизни, нежели тот, в котором увязла: "The beastly forebears on the walls condemn her to a perpetual repetition of their passions" [7, p. 119] *(Ее звероподобные предки, глядящие со стен, приговорили ее к неустанному повторению их собственных страстей)*. Желание изменить навязанный поколениями ход событий, а также вопрос о том, способна ли она на это, героиня проектирует на своего домашнего жаворонка: "Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song?" [7, p. 108] *(Может ли птица петь*

только одну песню или ее можно научить и другим?). Она тяготится своим положением: “And could love free me from shadows?” [7, p. 119] *(может ли любовь избавить меня от тьмы?).* “She herself is a haunted house. She does not possess herself… she has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man’s land between life and death, sleeping and walking…” [7, p. 119] *(Она сама – словно дом, населенный призраками. Она сама не властна над собой… Она пребывает в таинственном одиночестве, которое присуще пограничным состояниям; она парит посреди безлюдной пустыни между жизнью и смертью, между сном и бодрствованием)*. А. Картер доводит синий до апогея: тени, темнота дома, призраки, ночь, – практически уподобляя его черному, но у черного нет выбора, только синий способен парить между жизнью и смертью. «Синий цвет словно сжат и сосредоточен в себе <…> Синий всегда производит впечатление тени, а в зените своего великолепия стремится к темноте» [2]. Героиня понимает, что без внешнего участия она сама с собой не совладает. И здесь на помощь приходит золотой (желтый) цвет, в образе бесстрашного солдата, он и станет ее озарением, спасением и очищением: “When you came through the door retaining about you all the golden light of the summer’s day…” [7, p. 119]; “Your golden head, of a lion, although I have never seen a lion, only imagined one, of the sun, even if I’ve only seen the picture of the sun on the Taro card, your golden head of the lover whom I dreamed would one day free me…” [7, p. 121] *(Твои золотые волосы, они как грива льва, хотя я никогда не видела льва, только в своем воображении, они как лучи солнца, хотя я никогда не видела солнца, только картинку на карте Таро – однажды твоя золотая голова, голова любовника, о котором я мечтала, даст мне свободу).*

«Синий цвет обладает мощью, подобной силам природы зимой, когда всё, скрытое в темноте и тишине, копит энергию для зарождения и роста» [2]. Синий – это путь осознанного освобождения от порока, это вера в духовность и ее бесконечность. “He <…> coaxed the lark on to his wrist and took it to the window. At first, it exhibited the reluctance for the sky of a long-caged thing, but, when he tossed it up on to the currents of the air, it spread its wings and was up and away into the clear blue bowl of the heavens; he watched its trajectory with a lift of joy in his heart” [7, p. 123] *(Он ласково посадил жаворонка себе на запястье и поднес его к окну. Поначалу жаворонок, подобно всем птичкам, которые слишком долго сидели в клетке, никак не хотел улетать, но когда молодой человек подбросил его в воздух, он расправил крылья и взмыл к голубому небесному куполу; молодой человек с радостью в сердце проводил его взглядом).* Героиня освобождена от навязанного ей порочного и ненавистного круговорота следствий и причин, – она воспарила на сверхчувственно-духовный уровень бытия.

Рассмотрев основную палитру Анджелы Картер, мы должны упомянуть и белый цвет. Ведь мы видим его белым именно потому, что он отражает все цвета и ни одного не поглощает. Например, если его осветить кровавым светом, то он приобретет соответствующий блик. Таким образом, распутная составляющая главных героинь, столь часто отталкивающая требовательного и вдумчивого читателя, является отражением бесчинства их партнеров: “Your

thin white face, chérie; he said, as if he saw it for the first time. Your thin white face, with its promise of debauchery only a connoisseur could detect" [7, p. 17] *(На твоем худеньком белом личике, дорогая, произнес он так, словно увидел мое лицо впервые, на твоем худеньком белом личике читается распутство, разглядеть которое доступно только знатоку)*.

Любовь, чувственная, всепоглощающая, пронизывает все сказки сборника «Кровавая комната». Но эта нить не изысканна, не красива, не продиктована «требованием» оправдать личные слабости. Эта нить напоминает основу грубого волокна мешковины: на разрыве она переплетается с другой крепкой нитью и за счет этого создает удивительно крепкое взаимодействие. Таков, например, магический факт превращения главной героини «Невеста тигра» в животное: "And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs… I shrugged the drops off my beautiful fur" [7, p. 75] *(И каждый взмах его языка слой за слоем сдирал с меня кожу - все наслоения, которые накопились за мою жизнь в том мире, - оставляя лишь нарождающуюся патину золотистых шерстинок. . я стряхнула капли воды со своей великолепной шкуры)*. Итак, Картер намекает, что как мужчина, так и женщина, наделены животной составляющей.

Скандальность своих сказок Картер видела не в обнажении натуры, но в нескрываемом заниженном позиционировании женщины отцами иерархии: "I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason. If I could see not one single soul in that wilderness of desolation all around me, then the six of us – mounts and riders, both – could boast amongst us not one soul, either, since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out" [7, p. 70] *(Я была молодой девушкой, девственницей, и поэтому мужчины не считали меня разумной так же, как они неразумно отказывали в рациональности всем, кто не мыслит в точности как они сами. И если в окружавшей меня дикости и запустении я не видела ни одной живой души, то и среди нас шестерых — коней и всадников — никто не мог бы похвастать наличием у него души, ибо все лучшие религии на земле категорически утверждают, что ни животным, ни женщинам Бог не дал той хрупкой и эфемерной субстанции, когда открыл врата рая и вышвырнул оттуда Еву со всеми ее присными)*.

Все сказки сборника «Кровавая комната» – это гимн Женщине, женщине раскрепощенной, верной прежде всего себе, своим чувствам и интуиции. Женская индивидуальность, осознающая вектор своей энергии – непобедима: "The puppet master, open-mouthed, wide-eyed, impotent at the last, saw his dolls break free of their strings, abandon the rituals he had ordained for them since time began and start to live for themselves; the king, aghast, witnesses the revolt of his pawns" [7, p. 40] *(А кукловод, открыв рот и вытаращив глаза, в совершенном бессилии смотрел, как его куклы срываются со своих ниточек, пренебрегая ритуалами, которые он установил для них с начала времен, и начинают жить*

собственной жизнью). Оперируя формой и цветовым насыщением своих рассказов, А. Картер вводит читателя в мир тонких энергий, где ответы на поднятые героями вопросы читатель понимает в соответствии со своим темпераментом, а не полом.

Библиографические ссылки

1. Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. – 867 с.
2. Иттен И. Искусство цвета / Иоганнес Иттен: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.libtxt.ru/chitat/itten_iohannes/4505-Iskusstvo_tsveta/12.html
3. Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана / Анджела Картер: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://loveread.ws/read_book.php?id=34122&p=5
4. Ростопчина Е. П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Советская Россия, 1986. – 446 с.
5. Bustamante L. A. Sexual violence deconstructed: Simone de Beavoir, Angela Carter and Rikki Ducornet investigate sade / Leonor Acosta Bustamante: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ual.es/odisea/Odisea06_AcostaBustamante.pdf
6. Carter Angela. Nights at the Circus. L.: Vintage Books, 2006. – 350 p.
7. Carter Angela. The Bloody Chamber and Other Stories. L.: Vintage Books, 2014. – 149 p.
8. Carter Angela. Wise Children. L.: Vintage Books, 2006. – 234 p.

Надійшла до редколегії 17 березня 2015 р.

УДК 821.161.1 – 2.09

Ю. С. Гетман

СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ Д.В. АВЕРКИЕВА

У статті визначається жанр, розглянуті сюжет, композиція, конфлікт, час і простір у п'єсах Аверкієва «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве», «Каширская старина» «Слобода Неволя», «Темный и Шемяка», «Царевич Алексей», «Разрушенная невеста», «Княгиня Ульяна Вяземская». В історичних комедіях, драмах та трагедіях Аверкієва відображено соціальні протиріччя, проявляється зацікавленість драматурга до моральних аспектів людської природи. Перша дія в історичних п'єсах Аверкієва виконує функцію експозиції, в якій драматург визначає основні сюжетні лінії, намічає конфлікт, знайомить глядача (читача) з головними персонажами. Драматург фіксує місце дії та простір. Для історичних п'єс Аверкієва характерні причинно-наслідкові зв'язки між подіями, які складають концентричний сюжет, і чітке визначення стадій конфлікту. Це забезпечує динаміку та сценічність його творів. Драматичні конфлікти в розглянутих п'єсах відображають конкретно-історичні та загальнолюдські протиріччя, розкривають сутність зображуваного часу, як його розуміє драматург. Вчинки персонажів драматург оцінює з позиції морально-етичних норм. Невтримна жага влади, матеріальних благ вступають у протиріччя з високими моральними якостями, які не залежать від матеріального стану чи соціального статусу людини. Драматург порушує питання про роль монарха у державі, його відповідальності перед народом та його моральних якостях.

Ключові слова: *концентричний сюжет, причинно-наслідкові зв'язки між подіями, комедія, драма, трагедія, моральний конфлікт.*

В статье определяется жанр, рассматриваются сюжет, композиция, конфликт, время и пространство пьес «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве», «Каширская старина» «Слобода Неволя», «Темный и Шемяка», «Царевич Алексей», «Разрушенная невеста», «Княгиня Ульяна Вяземская». Первое действие в исторических пьесах Аверкиева выполняет функцию экспозиции, в которой драматург определяет основные сюжетные линии, намечает конфликт, представляет зрителю (читателю) основніх персонажей. Драматург строго фиксирует место действия и событийное пространство. Для исторических пьес Аверкиева характерны причинно-следственные связи между событиями, составляющими концентрический сюжет, и отчетливое обозначение стадий конфликта. Это обеспечивает зрелищность, динамику и сценичность его пьес. Драматические конфликты в рассматриваемых пьесах отображают конкретно-исторические и

© Ю. С. Гетман, 2015

общечеловеческие противоречия, раскрывают сущность изображаемого времени, как его понимает Аверкиев. Драматург оценивает поступки персонажей с позиции морально-этических норм. Жажда мести, безмерное стремление к материальным благам вступают в противоречие с высокими нравственными качествами, которые, по мнению драматурга, не зависят от материального положения или социального статуса человека. Драматург затрагивает вопросы о роли монарха в государстве, его ответственности перед народом и его моральных качествах.

Ключевые слова: *концентрический сюжет, причинно-следственные связи между событиями, драма, трагедия, комедия, нравственный конфликт.*

The aim of the article – to define a genre, consider a subject, composition, conflict, time and space in Averkiiev's historical plays «Komediya o Frole Skabeeve», «Kashirskaya starina», «Sloboda Nevolya», «Tsarevich Aleksey», «Temnyiy i Shemyaka», «Knyaginya Ulyana Vyazemskaya». The analysis of a genre, a subject, composition, conflict, time and space in Averkiiev's historical plays leads to the following conclusion. For Averkiiev's historical plays cause and effect connections between events and a distinct denotation of the stages of the conflict are characteristic. It provides a spectacle and theatrical effectiveness of his plays. In development of plays' subject a significant role is played by combination of favorable and unfavorable circumstances for the characters. The first action in Averkiiev's historical plays performs the function of an exposure. An artistic time in the examined plays is concrete. An action is tied to the certain historical events and temporal coordinates. In Averkiiev's historical plays a moral conflict is underlaid. The playwright estimates the deeds of his characters from moral and ethical position. Averkiiev accentuates attention on that high moral qualities do not depend on a social status and a financial position of a human. Dramatic conflicts in the examined historical plays represent social, historical and common to all mankind contradictions, expose the dramatist's point of view on the key events of Russian history.

Keywords: *concentric subject, cause and effect connections, drama, tragedy, comedy, moral conflict.*

К настоящему времени творчество Д.В. Аверкиева не становилось предметом должного научного изучения, нет специальных исследований, посвященных анализу сюжетно-композиционной структуры, жанровой специфики его исторических пьес. Цель статьи – определить жанр, рассмотреть сюжет, композицию, конфликт, время и пространство пьес «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве», «Каширская старина» «Слобода Неволя», «Темный и Шемяка», «Царевич Алексей», «Разрушенная невеста», «Княгиня Ульяна Вяземская».

Для «Комедии о Фроле Скабееве» характерна сконцентрированность событий. Действие происходит в период правления Алексея Михайловича Романова. В сюжете пьесы преобладают причинно-следственные связи между событиями и четко обозначаются стадии конфликта. Первое действие является экспозицией. В развитии сюжета важную роль играет сплетение благоприятных и неблагоприятных стечений обстоятельств. Фрол получает у боярина деньги за свою поимку, на площади встречает мамку. Савва Лычиков первоначально отказывается принимать участие в похищении Аннушки, но Фрол сумел уговорить его. Фрол проникает в дом Нащокина и похищает девушку. В основу пьесы положен социально-нравственный конфликт. Движущая сила интриги – желание главного героя «выбиться в люди». Фрол Скабеев вынужден добиваться положения в обществе аморальными методами: он подкупает мамку, соблазняет дочь боярина, похищает ее. Может показаться, что главный герой безнравственный и бездушный. Такая неоднозначность в характере персонажа отображает время, в которое происходит действие пьесы. Однако герои пьесы по доброй воле сотрудничают с ним. Аннушка добровольно вступает в брак, мамка не сообщает Нащокиным о проникновении Фрола в их дом, Лычиков помогает

Фролу, т. к. хочет жениться на Варе. Бояре искренне восхищаются проделкой Фрола: «А ведь Фрол-то не глуп! С кем породнился – подумай! А мы вот холостыми дураками бродим...» [4, с. 265–266]. Они сожалеют о том, что не обладают изворотливостью Фрола. Пьеса относится жанру комедии. Конфликт преходящ и локален. Фрол добивается поставленной цели, противоборствующие стороны примиряются.

События пьесы «Каширская старина» разворачиваются во второй четверти XVII ст. Между третьим и четвертым действием проходит чуть более полугода. В разговоре с Савушкой Дарьица рассказывает, что за этот период между Иваном Силычем и Парфеном Семенычем возникали новые конфликты. Узнав о женитьбе Василия, Марьица тяжело заболела, Иван Силыч простудился и умер. Так Аверкиев подготавливает трагическую развязку в финале. В пьесе пространство конкретно, но его функция заключается в создании определенного уклада жизни. В сюжете пьесы четко прослеживаются стадии конфликта. В первой картине представлены основные действующие лица, взаимоотношения между ними. Дарьица выступает против женитьбы однодворца Савушки на Марьице. Ключница Парфена Семеныча безнаказанно разоряет двор Ивана Силыча. На Каширу приезжает царский сокольник Василий. Завязка происходит в сцене объяснения между главными героями. Сюжет пьесы полон неблагоприятных, роковых для главных героев стечений обстоятельств. Парфен Семеныч вынуждает Василия вернуться в Москву и жениться на богатой княжне. Марьица случайно узнает о женитьбе Василия и из чувства мести решает выйти замуж за Савушку. Василий уговаривает Марьицу бежать с ним, но она отказывается. Василий очерняет ее перед будущим мужем и гостями. В основе пьесы лежит нравственный конфликт. В пьесе амбиции родителей сталкиваются с чувствами детей. Поступки гордеца вотчинника Парфена Семеныча продиктованы любовью к сыну. Парфен Семеныч был женат трижды. В последний раз он взял в жены девушку из небогатой семьи и потерял поддержку бывшей родни: «…все-де для чести жил, дай на старости для себя поживу, сказал. По воле своей сделал. И все от меня отшатнулись, все по двум женам прежним сваты от меня отвернулись…» [4, с. 318]. Отец вынуждает сына заключить брак по расчету. Василийв тайно проникает в дом Коркина и предлагает Марьице бежать с ним. Она отказывается, т. к. побег с женатым мужчиной может обернуться позором для нее и ее семьи. Конфликт локален и имеет трагическую развязку в финале. Драматизм пьесы связан со столкновением любовного чувства с чувством долга. Пьеса «Каширская старина» относится к жанру драмы, в ней изображается частная жизнь и общечеловеческие противоречия.

События пьесы «Слобода Неволя» разворачиваются в Александровой Слободе в 1569 г. перед разорением Новгорода. Аверкиев хотел воссоздать «угарную», наполненную бурным проявлением эмоций атмосферу, царившую при дворе Ивана Грозного. Действие разворачивается в замкнутом пространстве: горница в тереме, небольшая и невысокая комнатка, задние сени. В сюжете пьесы преобладают причинно-следственные связи между изображаемыми событиями. Интрига построена на избытке роковых страстей.

Действие выстраивается на любовном конфликте Угара Беса, Ивана Грозного и боярской дочери Груни. Первое действие является экспозицией. Царский любимец Угар Бес встречается с кумой Лисой Патрикеевной. Она рассказывает ему о племяннице казненного боярина. Во втором действии происходит завязка. Бес рассказывает Ивану Грозному о Груне и обещает доставить ее. Однако он влюбляется в Груню и скрывает ее. Опричники находят девушку. Завязка происходит, когда Угар обещает отомстить царю. Наивысшего напряжения сюжет пьесы достигает в сцене покушения на царя (д. III, явл. 13). Бес улучил момент, когда опричники с царевичем уехали из Слободы. Благодаря лишь случаю Угар не смог убить царя. Он оговаривает Ивана Грозного: «Смиренница-молчальница нашлася: // Ты не угодна стала» [1, с. 115]. Узнав, что Груня – племянница казненного боярина, царь рисует в своем воображении картину измены и в порыве гнева убивает девушку. Малюта Скуратов передает ему грамоту, в которой говорится об измене новгородцев. Царь отправляется в поход и обещает уничтожить город. Пьеса «Слобода Неволя» относится к жанру трагедии. В ее основу положен нравственный конфликт. Угар Бес, желая похитить возлюбленную, совершает покушение на царя. Иван Грозный в порыве гнева убивает боярина Челяднина. Он чувствует свою безнаказанность и вседозволенность, верит доносам, устраняет политических оппонентов, разоряет города. Подданные беззащитны перед произволом опричников находятся в зависимости от настроения царя и его подозрительности. Конфликт в пьесе локален и разрешается гибелью главной героини в финале.

События, составляющие сюжет пьесы «Темный и Шемяка», имеют причинно-следственные связи. В первом явлении пьесы описываются события феодальной войны 1446 г., сопровождавшие борьбу Василия Темного и Василия Косого за великокняжеский престол. Василий Косой попал в плен и был ослеплен по приказу Василия Темного. Завязка происходит, когда Дмитрий Шемяка узнает об ослеплении брата и клянется отомстить. Действие охватывает большие промежутки времени (после ослепления Василия II проходит десять лет). В рамках эпизода действие происходит в определенном месте (дворец князя в Москве, Угличе, стан, хоромы князя Шемяки, Сергие-Троицкий монастырь, сени в темнице). Действие пьесы связано с событиями Шемякиной Смуты, но в качестве противоборствующих сторон Аверкиев выводит Софью Витовтовну и княгиню Ольгу. Аверкиев делает акцент на противоречиях и столкновениях нравственных принципов. Герои пьесы стремятся к власти и благополучию, не разбирая средств. Инок Беда предает Шемяку и ради чина подьячего соглашается отравить Дмитрия. Драматург показывает, что утрату зрения Василий Темный принял как справедливое возмездие. Но Софья Витовтовна напоминает ему: «Василий, вспомни, чей ты сын, каких дедов внук! Аль заветы родительские забыл? На то ль отцы-деды Русь собирали, на Москве великое княженье строили, чтоб ты порушил? Не волен ты государства отступиться, не волен и Москвы на расхищенье отдать…» [2, с. 607]. Согласно исторической правде, Шемяка был отравлен по приказу Василия Темного, а имя убийцы осталось неизвестным. В последнем

действии пьесы слуга Софьи Витовтовны Иван подносит Дмитрию чашу с отравленным медом. В это время к Шемяке приезжает Василий с целью примириться, но застает рыдающую Ольгу. Таким образом, конфликт может быть охарактеризован как конфликт-казус. Пьеса «Темный и Шемяка» является трагедией. Трагизм связан с борьбой в душе главного героя истинных стремлений с государственной необходимостью. В рамках пьесы Аверкиев затрагивает вопрос о колоссальной ответственности государя перед подданными. Василий необдуманным поступком разжег распрю, а отказ от престола мог стать причиной государственного конфликта.

В пьесе «Царевич Алексей» события разворачиваются в феврале 1718 г. Действие происходит в Кремлевском дворце и Петергофе. Аверкиев переводит трагическое событие в предел частной ситуации, а на первом плане выступает человеческий облик Петра Первого. Между событиями, составляющими сюжет, установлены причинно-следственные связи. Первое действие является экспозицией. Из разговора Лопухина и Нарышкина узнаем о возвращении царевича в Петербург, об отношении придворных к Петру. Царевич, боясь пострижения в монахи, бежит в Вену. Назревает политический заговор. Толстой хитростью возвращает Алексея в Петербург. Завязка происходит в третьем действии, когда Петр узнает о желании Алексея свергнуть его. Петр требует от Алексея отречься от престола. Противостояние между Петром и сыном завершается смертью царевича. Пьеса «Царевич Алексей» является трагедией; конфликт имеет нравственный характер. Аверкиев затрагивает вопрос о государственности. Царевич Алексей – символ православной культуры. Ему чужды реформы отца: «…Ты любишь // Войну вести, я в мире думал править; // Ты тяготы нести народ заставил, // Я милость даровать ему желал; // Ты правишь страхом, я хотел любовью, // И раздвоилось царство между нами!» [3, с. 391]. Причину противостояния между отцом и сыном Аверкиев видит в различии взглядов на развитие государства. Драматург через отношения героев раскрывает негативные последствия петровских реформ. Разрушение церкви, старого порядка привело к распаду общественных устоев. Здесь со всей очевидностью проявились взгляды Аверкиева на историю России.

События пьесы «Разрушенная невеста» разворачиваются в январе-феврале 1730 г. Первое действие проходит в Москве, в Головинском дворце, второе – там же на половине князей Долгоруких, третье – в доме Шереметьевых, первая сцена четвертого действия – в комнате Нестерова, вторая – в Головинском дворце, пятое действие – в Горенках. Аверкиев изображает события, связанные с дворцовыми интригами князей Долгоруких. После падения семейства Меншиковых фаворитами императора стали князья Алексей Григорьевич и Иван Алексеевич Долгорукие. Между событиями пьесы установлены причинно-следственные связи и отчетливо представлены стадии конфликта. В экспозиции узнаем, что Алексей Григорьевич, пользуясь дружбой сына Ивана с Петром, присваивает царское имущество. Он уговаривает Ивана похлопотать за Екатерину перед Петром. Завязка происходит, когда Петр объявляет о помолвке с Екатериной. В праздник

Богоявления Петр простудился. Высшая точка конфликта – события в ночь с 18-го на 19 января, когда Долгорукие решают подделать указ императора о передаче престола Екатерине. После смерти Петра заговор раскрывается. Пьеса относится к жанру драмы. Аверкиев раскрывает общечеловеческие противоречия в характерах и поступках героев. В основе пьесы лежит нравственный конфликт. Аверкиев считал, что четырнадцатилетний Петр был средством достижения власти и для Меншиковых, и для Долгоруких. Екатерина Долгорукая в финале пьесы говорит отцу: «…Расстанемся ж. Не бойтесь: над собой // Я ничего не сделаю, и долго, // Быть может, под одной и той же кровлей // Нам суждено еще прожить. Ведь нас // Никто, ничто не в силах разлучить. // И даже казнь, что нам теперь готовят…» [3, с. 204]. Алексей Григорьевич осознает, что в его семье отсутствует любовь и взаимопонимание. Высокие нравственные качества воплощены в образе персонажа из народа – слуги Долгоруких Аристарха. Узнав о готовящейся ссылке, Аристарх просит Алексея Григорьевича: «Так укажи, ваша светлость, будь отцом, чтоб куда тебя ни заслали и меня бы, старого пса, туда же…» [3, с. 213]. Таким образом, Д.В. Аверкиев показывает, что народ является носителем нравственности.

События пьесы «Ульяна Вяземская» разворачиваются в 1407 г. в Торжке, в доме Юрия Святославича Смоленского и Семена Мстиславича Вяземского. Согласно исторической правде Семен Вяземский служил смоленскому князю. После взятия Смоленска Витовтом вместе с Юрием ушел в Новгород. В 1406 г. московский князь Василий I разделил город Торжок между князьями. В сюжете пьесы преобладают причинно-следственные связи между событиями. В экспозиции говорится о том, что после утраты удела Юрий Святославич перешел на службу к московскому князю и стал наместником в Торжке вместе с Семеном Мстиславичем. Юрий тайно влюблен в Ульяну Вяземскую. Боярин Михалко намеревался жениться на Ульяне, но отец девушки выдал ее замуж за князя Вяземского. Завязка происходит, когда Михалко узнает о чувствах Юрия и решает устранить соперника с его помощью. Предельного напряжения действие достигает, когда тайна Юрия раскрывается, а Михалко вероломно убивает Семена Вяземского. Юрий приходит в дом Вяземских, признается Ульяне в любви. Девушка, защищаясь, наносит ему удар ножом, но промахивается. Юрий в порыве гнева убивает ее. Пьеса является трагедией. В ее основе лежит нравственный конфликт, разрешающийся гибелью главных героев. Юрий становится жертвой интриг вероломного Михалки. Однако смерть Семена Вяземского не доставила Михалке удовлетворения, его терзают муки совести.

Анализ сюжета, композиции и хронотопа пьес Аверкиева позволяет сделать следующие выводы. В рассматриваемых пьесах сложились такие жанровые разновидности: комедия («Комедия о Фроле Скабееве»), драма («Каширская старина», «Разрушенная невеста») и трагедия («Слобода Неволя», «Темный и Шемяка», «Царевич Алексей», «Княгиня Ульяна Вяземская»). Первое действие в исторических пьесах Аверкиева выполняет функцию экспозиции, в которой драматург намечает конфликт. В пьесах

отображаются противоречия общества, проявляется интерес драматурга к нравственному облику человека, наделенного властью. Место действия и событийное пространство фиксируется в экспозиции (царские хоромы, лавка подьячего, дворцовые залы). Художественное время в рассматриваемых пьесах конкретно. Привязка действия к реальным историческим событиям, временным координатам позволяет драматургу по-своему представить ключевые исторические события. Поступки персонажей драматург оценивает с позиции морали. Стремление к власти и материальным благам, жажда мести, аморальные поступки в пьесах Аверкиева вступают в противоречие с высокими нравственными качествами, присущими человеку независимо от социального статуса. События, составляющие сюжет пьес Аверкиева, имеют причинно-следственные связи, что обусловило продуктивность концентрического сюжета (или сюжета единого действия).

Библиографические ссылки

1. Аверкиев Д.В. Слобода Неволя. Бывальщина в 5-ти действиях в стихах (Памяти К.С. Аксакова) / Дмитрий Васильевич Аверкиев Аверкиев // Всемирный труд. – 1867. – № 4. – 148 с.
2. Аверкиев Д.В. Драмы / Дмитрий Васильевич Аверкиев. – Спб., 1887-1896. – Т. 1. Слобода Неволя. – Фрол Скабеев. – Каширская старина.– Темный и Шемяка. – 1887. – 635 с.
3. Аверкиев Д.В. Драмы / Дмитрий Васильевич Аверкиев. – Спб., 1887-1896. – Т.2. Княгиня Ульяна Вяземская.– Разрушенная невеста. – Франческа Риминийская. – Царевич Алексей. – Непогрешимые. – 1896. – 507 с.
4. Журавлева А.И. Русская драма эпохи А.Н. Островского: [Сборник] /[Сост., общ., ред., вступ. ст. [с. 6-42] А.И. Журавлевой]. – М.: Изд-во МГУ (Университетская б-ка), 1984. – 464 с.

Надійшла до редакції 15 лютого 2015 р.

УДК 82-144

К. О. Голубнича

СИНКРЕТИЧНІСТЬ БАЛАДНОГО ЖАНРУ

Розглядаються особливості поетики англійської балади середньовіччя, успадковані від давньої синкретичної творчості. Онтологія жанру балади сягає коренями в період розквіту колективного первісного мистецтва, що передував розділенню літературних родів. Згідно з теорією О.М. Веселовського про синкретизм поетичних форм, основою поезії є примітивна ритуальна творчість, яка являє собою поєднання елементів наративу, пісні, танцю та музичного супроводу в рамках одного твору. Застосувавши теорію О.М. Веселовського до балади, автор доходить висновку про те, що синкретичність – невід'ємна характеристика англійської фольклорної балади, що дозволяє їй поєднувати в собі елементи всіх родів літератури (епосу, лірики, драми) та зумовлює ряд поетичних особливостей давнього жанру. Спорідненість із обрядовими піснями надає баладі особливу ритміко-композиційно структуру, наявність великої кількості повторів, використання рефрену та музикального супроводу. Зв'язок балади з культовими ритуальними обрядами, що також відносяться до синкретики, визначає динамічність оповіді та сконцентрованість на одній, найбільш яскравій та значущій події, а також компактність твору. Ще один аспект баладної поетики, успадкований від давньої творчості, – використання драматичних діалогів. Автор робить висновок, що синкретичне мистецтво є передумовою виникнення та становлення англійської фольклорної балади, а результати дослідження відкривають перспективи виявлення рис синкретики у баладних традиціях інших країн та визначення впливу синкретизму фольклорної балади на розвиток балади літературної.

Ключові слова: *балада, синкретизм, фольклор, авторство, сюжет, поетика.*

© К. О. Голубнича, 2015

Рассматриваются особенности поэтики английской баллады средневековья, унаследованные от древнего синкретического творчества. Онтология жанра баллады уходит корнями в период расцвета коллективного первобытного искусства, предшествующего разделению литературных родов. Согласно теории А.Н. Веселовского о синкретизме поэтических форм, основой поэзии является примитивное ритуальное творчество, представляющее соединение элементов нарратива, песни, танца и музыкального сопровождения в рамках одного произведения. Применив теорию А.Н. Веселовского к балладе, автор статьи приходит к выводу о том, что синкретичность – неотъемлемая характеристика английской баллады, позволяющая ей объединять в себе элементы всех родов литературы (эпоса, лирики, драмы) и обусловливает ряд поэтических особенностей этого жанра. Родство с обрядовыми песнями дает балладе особую ритмико-композиционную структуру, наличие большого количества повторов, использование рефрена и музыкального сопровождения. Связь баллады с культовыми ритуальными обрядами, также относящимся к синкретике, определила динамичность повествования и концентрированность на одном, наиболее ярком и значимом событии, а также компактность произведения. Еще один аспект балладной поэтики, унаследованный от древнего творчества, – использование драматических диалогов. Автор приходит к выводу, что синкретическое искусство является предпосылкой возникновения и становления английской фольклорной баллады, а результаты исследования открывают перспективы выявления черт синкретики в балладных традициях других стран и определения влияния синкретизма фольклорной баллады на развитие баллады литературной.

Ключевые слова: *баллада, синкретизм, фольклор, авторство, сюжет, поэтика.*

In the following article, the poetical peculiarities of the English medieval ballad that had been inherited from the ancient syncretic art are considered. The ontology of ballad has its root in the period of the development of the primitive collective art, which preceded the separation of literary genres. According to the theory of poetic syncretism suggested by professor A. N. Veselovsky, the foundation of all the poetry lies in primitive ritual art, which represents the combination of narrative, singing, dancing and musical illustration in the same work of art. Having applied the theory of prof. Veselovsky to ballad, the author of the article comes to the conclusion that syncretism is the characteristic feature of English ballad which allows it to combine in its structure epical, lyrical and drama elements and determines some of poetic peculiarities of the following genre. English balladry is related to ceremonial songs, that give ballads special rhythmical and compositional structure, repetitions and musical illustration. The works of syncretic character (that had been combined in throngs and had no particular author) also give to English ballads the impersonality of the author and rare usage of pronoun "I". The connection to religious ritual rites determines the dynamics of narration, concentration upon one meaningful event and small size of ballads. One more poetical aspect of English balladry inherited from ancient art is the usage of dramatic dialogues. The author concludes that syncretic art presupposes beginning and development of English folk ballads. The results of investigation open the perspective of further research in the fiend of the impact of syncretism upon balladry of other countries and upon the development of literary ballad.

Key words: *ballad, syncretism, folklore, authorship, plot, poetics.*

«Балади – дивовижні речі. Вони відносяться до тих жанрів поезії, що одночасно приносять естетичне задоволення та створюють проблеми для читачів, слухачів, вчених і критиків», – пише у своїй книзі "The Ballad and the Folk" американський фольклорист Д. Бучан [11, с. 4]. Дійсно, за всі століття свого існування цей літературний жанр залишає науковцям більше питань, ніж відповідей. Одним з таких суперечливих аспектів балади є проблема онтології та трансформації жанру, співвіднесеності ранньої балади з іншими формами поетичної творчості. Деякі вчені (Д. Аткінсон, Ф. Гум'єр, Г. Джерольд, Л. Паунд В.О. Пронін) відзначають, що баладі притаманна така ознака, як синкретизм − нерозчленованість, характерна для початкового, нерозвиненого стану будь-якого явища. Балада тісно пов'язана із синкретичною первісною творчістю − поєднанням танцювальних мотивів, музики, співів та поезії в рамках одного твору. Саме синкретичний характер дозволяє жанру балади вміщувати в собі елементи усіх родів літератури – епосу, лірики і драми. На

нашу думку, основні властивості, які фольклорна англійська балада успадкувала з синкретичної творчості, збереглися і в фольклорному, і в літературному варіантах англійської балади; їх виявлення і є метою дослідження. Питання трансформації жанрових форм є одним із найбільш актуальних у сучасному літературознавстві, а численні аспекти онтології балади та її зв'язку з найбільш ранніми формами поетичної творчості є не досить чітко визначеними, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Теорія синкретизму поетичних форм була запропонована О.М. Веселовським, який висунув гіпотезу про те, що розвиток усіх поетичних жанрів відбувається за певною схемою і що всі вони походять зі спільного джерела – синкретичної давньої творчості. Синкретизм, за О.М. Веселовським, – це «сполучення ритму, синхронованих рухів з піснею-музикою та елементами наративу» [1, с. 94]. Вчений виділив чотири етапи розвитку синкретичної гри. На першому етапі в первісному суспільстві з'являється пісня без слів, у якій є лише вигуки, підпорядковані певному ритму, – основа поезії. Ця пісня виконувалася під час окремих обрядів, пов'язаних із діяльністю примітивного суспільства, в яких брали участь одна або декілька груп осіб. При виконанні обряду одні його учасники вигукували слова, інші – плескали в долоні − так з'явився ритм. На другому рівні синкретичної гри з розвитком мовлення в первісній пісні з'являються елементи діалогу: глядачі, присутні під час виконання ритуалу, відповідними вигуками виражають своє ставлення до того, що відбувається. Третій рівень синкретизму поетичних форм – музичний супровід, що з'являється з появою інструментів у пісні, і на четвертому рівні окремі вигуки переходять у послідовний змістовний оповідний елемент, що розкриває призначення обряду, під час якого пісня виконується.

Більшість науковців у визначенні онтології баладного жанру сходяться на думці про те, що паростки балади зародилися в ті часи, коли в людей ще не було писемності, а музика, танці та первісна поезія були невіддільні одне від одного, бо використовувалися переважно під час виконання традиційних ритуальних обрядів. «Походження балади губиться в глибокій неписемній давнині, тому всі теорії про неї можна назвати припущеннями. Баладний синкретизм змушує думати, що вона є прямим відлунням давньої єдності колективного життя, породженням обряду та хорового виконання», − вважає В.О. Пронін [5, с. 25]. Н.Д. Тамарченко з цього приводу зазначає наступне: «Типологічна архаїчність балади пояснюється тим, що вона належить до синкретичних ліроепічних пісень періоду, що передує відокремленню поетичних родів, давність цього жанру усвідомлювалась уже в епоху чуттєвості» [8, с. 330]. Американський фольклорист Ф. Гум'єр, якому належать одні з найбільш ранніх досліджень жанровості балади, відзначав невід'ємність давньої балади від танцю: «Балада – пісенний жанр, який споконвіку був пов'язаний з танцем, саме в танці бачимо корені її спорідненості з синкретикою» [13, с. 72]. Згідно з гіпотезою Ф. Гум'єра, спочатку виникли певні ритмічні рухи, коли здатність людини до зв'язного мовлення була ще не досить високою, пізніше до них додавалась музика (або співи), з розвитком мовленнєвих здібностей людини з'явилися елементи

наративу. В цілісності цих елементів таке первісне поетичне утворення є прабатьком балади у її класичному вигляді. Л. Паунд у книзі “Poetic Origins and the Ballad” висловлює думку, що для дослідження характеристик ранньої балади треба звернутися до племінної творчості індіанців: «Пісні американських індіанських племен та інших первісних людей віддзеркалюють численні ознаки того, що зараз ми називаємо баладою, навіть кожного певного її різновиду у визначеному місці» [14, с. 2]. Більш сучасні досягнення в галузі літературознавства та фольклористики продовжують класичні традиції. Скажімо, англійський літературознавець Д. Аткінсон у своїй новій книзі “The Anglo-Scottish Ballad and its Imaginary Contexts” доводить, що, незважаючи на те, що балада у різні часи та у різних країнах світу позначала не один і той самий вид поетичної творчості, у багатьох культурах серед фольклорних пісень можна знайти зразки, що мають схожу структуру та мотиви. Це слугує доказом зародження баладних традицій народів світу у синкретичній первісній культурі: «Наявність пісень одного композиційного типу та спільної тематики у французькому, німецькому, англійському фольклорі свідчить про загальний корінь баладного жанру у психологічному моменті розвитку людства, що Карл Юнг відносить до свого “колективного несвідомого”, і який зараз ми називаємо давнім синкретичним мистецтвом» [10, с. 73]. На спорідненість балади та первісної поезії також вказує наявність у баладі елементів трьох основних літературних родів (епічного, ліричного та драматичного), які у давній творчості були ще невіддільні одне від одного. Як зазначає Т.І. Воронцова, «поєднання в баладі рис лірики та епосу засноване на естетиці тотожності, що спирається на стереотипи давньої свідомості» [2, с. 10].

Основною особливістю, успадкованою баладою з давнього мистецтва, є ритмічна організація, яка зумовлює наявність великої кількості повторів, алітерацій та рефрену (приспіву): «Балади завжди були невіддільні від співу і завжди мали приспів» [13, с. 74]; «Використання алітерації та повторення (repetition) в баладах зумовлене залишками синкретизму мови середньо- та новоанглійського періодів» [9, с. 11]. Адресатом середньовічної балади, як і первісної пісні, є не окрема людина, а декілька осіб, натовп, тому повтори однієї й тієї ж частини задля більшої емфатики перейшли до традиції жанру: «Середньовічні балади у своїй більшості створювались для усного виконання та прослуховування, цим визначена їхня специфічна ритмічна організація та наявність рефренів» [6, с. 4]. Але, як зазначає Л. Паунд, у баладі приспів грає дещо іншу роль, ніж у первісній творчості: «Якщо англійські та шотландські балади мають приспів (рефрен), він використовується в них з позицій мистецтва, а не фольклору. Приспів у баладі призначений для акцентування уваги, а у первісних піснях він використовується в ритуальних цілях» [14, с. 77]. У синкретичній поезії рефрен представлений елементами численних повторів однієї фрази, яка підпорядковувалася обряду: це особлива фраза, знайома всім учасникам дійства, яка виражала ефективність виконання ритуалу. У фольклорній традиції ця особливість служить для зосередження уваги слухача на кульмінаційних моментах оповіді. Іноді в літературній обробці навіть вказувалася мелодія для виконання балади, найчастіше це був

відомий народний мотив. Музичність та мелодійність баладного жанру Д. Аткінсон вважає найважливішим аспектом її поетики: «Питання: коли балада не є баладою? Відповідь: якщо вона не має мелодії» [10, с. 42].

Другий аспект англійської балади, що сягає коренями до давньої поезії, – це авторський ракурс та взаємини автора з аудиторією й героями баладного сюжету. «Емпірично англійська балада являє собою жанр оповідного вірша в поєднанні з мелодією, найчастіше анонімного авторства» [10, с. 18]. Найбільш ранні форми поезії є набутком колективної творчості, це основна характеристика фольклору. Поетичні твори синкретичного характеру складалися та виконувалися у натовпі, і майже неможливо було знайти автора первинного варіанту пісні. В англійській фольклорній баладі ця особливість виявляється через безособовість оповідання: «Досить байдуже та відсторонене ставлення до зображуваних подій було правилом для тих, хто складав балади. Оповідь велася заради оповіді, особиста думка і ставлення автора зберігалися поза розповіддю» [12, с. 8]. Це виділяється деякими дослідниками як одна з основних особливостей англійської балади: «На відміну від Франції, англійська балада (користуючись сучасною термінологією) – ледь не найбільш безособовий жанр поезії. Спонтанність та простота баладної мови та відстороненість оповідача – спадок первісної синкретики» [7, с. 14] У англо-шотландському фольклорному поетичному дискурсі важко знайти приклади балад або пісень, в яких є постать автора чи наявність особових займенників у оповіданні: «Дуже рідкісним для англо-шотландських балад є використання особового “I” (хоча існують винятки, але такий прийом використовується автором для того, щоб наблизитися до аудиторії, слухачів балади)» [10, с. 19]. Окрім цього, наслідками спорідненості з первісною поезією є здатність балади до варіацій: «Балада є твором колективного характеру, належить до народної творчості і тому, як правило, не має суттєвих ознак індивідульного авторства. Завдяки усній передачі цей жанр, починаючи з найбільш ранньої своєї форми, неодноразово перероблюється та набуває варіативності» [7, с. 17].

Наголос на найбільш важливих та цікавих подіях, драматизм їх викладу, використання діалогів також споріднює баладу з поетикою синкретизму. Динамічність оповіді походить із культових ритуальних обрядів. У них проголошувалася важливість події, якій присвячене певне дійство, зі заздалегідь визначеним сценарієм та певною кількістю учасників, кожен з яких мав свою роль. Весь зміст ритуалу передавався у словесній формі. Події, про які йдеться в цих обрядових піснях, – драматичні, містичні, кровавi, або ті, що зображують найважливіші події побутового життя, – пізніше складуть основу різноманіття сюжетів середньовічних англо-шотландських балад, які, у свою чергу, перейдуть до балади літературної. Окрім цього балада, як і первісна поезія, є досить обмеженою в розмірі, що дозволяє сконцентрувати увагу лише на найбільш яскравих моментах оповіді. «Балада коротка, ця стисліть розповсюджується не лише на розмір твору, але й на темп та побудову внутрішньої форми, для котрої головне – компактність оповіді, що є наслідком онтологічного кореню жанру у примітивному мистецтві» [4, с. 6]. У такій формі поезії вже мало місце чітке розмежування між співцем-виконавцем та

аудиторією, що спостерігала або брала участь у ритуалі. З'явилися форми діалогу (слухачі виражали своє схвалення або несхвалення видовища), який є майже невід'ємним елементом балади, особливо – фольклорної: «Драматичними діалогами багата народна англійська балада, що зберегла зв'язок із давньою синкретичною творчістю. В літературній баладі діалоги скорочуються та спрощуються, іноді зовсім зникають» [3, с. 118].

Таким чином, застосувавши теорію синкретизму у розвитку поетичних форм до жанру балади, ми виявили стійкий зв'язок англійської балади із первісними обрядовими та ритуальними піснями. Кожен з рівнів еволюції поетичних форм, за О.М. Веселовським, містить у собі певні особливості синкретичної творчості, що перейшли пізніше до фольклорної англійської балади. Найголовнішою з цих особливостей є ритмічна організація балади, її підпорядкованість певному темпу та мелодії, що є характерною для англійських балад середньовіччя, а також наявність повторів та рефренів. Окрім цього, баладному жанру властивий безособовий характер, наявність діалогів, досить стисла форма та драматичність викладу подій, що також сягають коренями в найбільш зрілі зразки музично-пісенної творчості давнини. Виявлення цих характеристик створює перспективу для їх подальшого більш детального вивчення, визначення впливу окремих елементів синкретики на становлення баладного жанру в літературних традиціях інших країн, а також досліджень впливу синкретизму фольклорної балади на становлення та розвиток балади літературної.

Бібліографічні посилання

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский. – М.: РОССПЭН, 2006. – 685 с.
2. Воронцова Т. И. Картина мира в тексте английской баллады: когнитивная основа и языковая интерпретация : автореферат дис. на соискание научной степени доктора филологич. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Т. И. Воронцова. – Санкт-Петербург, 2003. – 25 с.
3. Налдеева О. И. Жанрово-стилевые особенности баллады в творчестве поэтов Мордовии. / О.И. Налдеева // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 17 (232). Филология. Искусствоведение. Вып. 55. – Челябинск, 2011. – С. 118–122.
4. Потемина М. С. Проблемы жанра и поэтики баллад И. В. Гете : автореферат дис. на соискание научной степени кандидата филологич. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / М. С. Потемина. – Калининград, 2001. – 24 с.
5. Пронин В. А. Теория литературных жанров : учеб. пособие / В. А. Пронин. – М. : Логос, 2003. – 232 с.
6. Родина Н. В. Авторский ракурс в средневековой англо-шотландской балладе : автореферат дис. на соискание научной степени кандидата филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Н. В. Родина. – М., 2005. – 21 с.
7. Сергеева В. С. Английская баллада 14-16 вв.: жанровое своеобразие и поэтика : автореферат дис. на соискание научной степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература стран зарубежья». − М., 2008. – 27 с.
8. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. − Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. –368 с.
9. Томберг О. В. Грамматика и поэтика английской народной баллады: историческое развитие и проблемы перевода : автореферат дис. на соискание научной степени кандидата филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». – Екатеринбург, 2003. – 22 с.
10. Atkinson D. The Anglo-Scottish Ballad and its Imaginary Contexts / David Atkinson. – Cambridge : Open Book Publishers, 2014. – 228 p.

11. Buchan D. The ballad and the Folk / David Buchan. − London : Routledge & Kegan Paul. 1972. – 326 p.
12. Gerould G. H. The Ballad of Tradition / Gordon Hall Gerould. – New York : Oxford University Press, 1977. – 329 p.
13. Gummiere F. The Popular Ballad / Francis Gummiere. – New York : Houghton Mifflin Company, 1907. – 391 p.
14. Pound L. Poetic Origins and the Ballad / Louise Pound. – New York : The Macmillan Company, 1981. – 255 p.

Надійшла до редколегії 18 березня 2015 р.

УДК 821.161 – Семенов. 09

Д. А. Голубь

«ШТИРЛИЦИАНА» Ю. СЕМЕНОВА: ПОЭТОЛОГИЯ КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ МОТИВА «ОТ ВОЙНЫ ДО ВОЙНЫ»

В статье анализируются романы «штирлицианы» («Испанский вариант», «Альтернатива», «Семнадцать мгновений весны»), в которых представлена конспирологическая проблематика: заговора, объединяющего причины Первой и Второй мировых войн, что осмысливается как ключевой лейтмотив, в основе которого, предположительно,, заложена мысль Н. Бердяева о «духовном продолжении» Первой мировой. В романе «Испанский вариант» раскрывается заговорщический смысл войны в Испании как арены, на которой разрабатывались стратегии Второй мировой, с возвращением к историческому прошлому и историческим фигурам предыдущей войны. Лейтмотив от «войны до войны» рассматривается в связи с ролью Гитлера, Геринга, Канариса, образы которых созданы в аспекте киноэкспрессионистической поэтики и введены в «Испанский вариант» мотивом мировоззренческого содержания немецкого экспрессионизма, восходящего к понятию «Weltanschauung» («состояние мира»). Особое внимание сосредоточено на анализе конспирологического, поэтологического приемов Ю. Семенова – «информации к размышлению», беллетризации документов и фактов, ассоциативные связи которых являются синтезом исторической и культурной памяти, создавая тем самым объемный и продолжающийся во времени образ заговора «от войны до войны».

***Ключевые слова**: «штирлициана», Первая мировая война, Вторая мировая война, лейтмотив, конспирология, беллетризация, «информация к размышлению», поэтология, немецкий экспрессионизм.*

У статті аналізуються романи «штірліціани» («Іспанський варіант», «Альтернатива», «Сімнадцять миттєвостей весни»), в яких представлена конспірологічна проблематика: змови, поєднуючої причини Першої та Другої світових війн, що осмислюється як ключовий лейтмотив, у основі якого, імовірно, закладена думка М. Бердяєва про «духовне продовження» Першої світової. В романі «Іспанський варіант» розкривається змовницьке значення війни в Іспанії як арени, на якій розроблялись стратегії Другої світової, з поверненням до історичного минулого та історичним фігурам попередньої війни. Лейтмотив «від війни до війни» розглядається у зв'язку з роллю Гітлера, Геринга, Канариса, образи яких створені в аспекті кіноекспресіоністичної поетики і введені в «Іспанський варіант» мотивом світоглядного змісту німецького експресіонізму, що бере початок з поняття «Weltanschauung» («стан світу»). Особлива увага зосереджена на аналізі конспірологічного, поетологічного прийомів Ю. Семенова – «інформація до роздумів», белетризація документів і фактів, асоціативні зв'язки яких є синтезом історичної і культурної пам'яті, створюючи тим самим об'ємний образ змови «від війни до війни», який тягнеться у часі.

© Д. А. Голубь, 2015

***Ключові слова**: «штірліціана», Перша світова війна, Друга світова війна, лейтмотив, конспірологія, белетризація, «інформація до роздуму», поетологія, німецький експресіонізм.*

The article represents the analysis of Yu. Semyonov's novels from the cycle "Political chronicles" ("schtirlitziana") such as "Spanish variant", "Alternative", "Seventeen moments of spring" in the aspect of their key leitmotif formation, i.e. World War I instigating the beginning of World War II on the basis of philosophical interpretation of the essence of the bygones aftermath having its "spiritual continuation" (N. Berdyaev). The diversity of philosopher's thought unfolds in the system of novel motives united by the fate of the main hero Isaev-Schtirlitz who tries to uncover the chain of conspiracy tracing back to World War I. The novel "Spanish variant" reveals the conspiratorial essence of the war in Spain as a theatre where the strategies of World War II were developed with their retrospect and historical figures from the previous war. The writer produces a certain image of complot and its key figures in the person of Hitler, Herring being introduced through their soldierly lance-corporal past, and Kanaris as a Chief of Intelligence and Investigation during World War I. Materials about the complot are artistically implemented through the kind of poetological device as "thought-provoking information" and also its novelization in the text of novels. The image of Hitler and his encirclement (Kanaris, Herring) are introduced in "Spanish variant" with the help of the motif including the content vision of German expressionism applying to the concept of «Weltanschauung» ("state of the world").The motif of moving from war to war is implemented with the expressionistic pumping of different tints of brown on the imaginary map of Europe (novel "Alternative") emphasizing the traumatic aftermath of World War I. The depth and consistency of the motif of complot synchronism is achieved with the help of "vocalization" emerging as a result of association with the genuine musical expressionism manifested in anthem representations, march rhythm, echoed by the sounding of Hitler and his encirclement's "voices". The analysis of "schtirlitziana" denotes the fact that the genre teetering on the brink of political chronicle and conspiracy detective novel appears as a total semi-novelized information field associative links of which represent a synthesis of historical and cultural memory keeping one of the most ominous enigma, i.e. conspiratorial connection between World War I and World War II implemented by the same key figures (from Hitler, Herring, Kanaris to Dulles), creating thereby a deep and protensive image of complot "from war to war".

***Key words**: "schtirlitziana", World War I, World War II, leitmotif, conspiracy, novelization of documents, artistic device "thought-provoking information", poetology of German expressionism.*

Исследователи объемного и многогранного творческого наследия Юлиана Семенова среди одной из наиболее выразительных особенностей его поэтологии выделяли информационную насыщенность романов документами, фактами, неожиданный ракурс связи времен, сопряженность событий, исторических и политических фигур, продуцирующих создание образно обновленной картины мира. Долгое время в маргиналиях оставался вопрос об образе войны в ней, в особенности того, что касалось взаимодействия тайных конспирологических сцеплений Первой и Второй мировой. В обновившемся научном контексте особую значимость обретают размышления Н. Бердяева о войне, которую он воспринимал амбивалентно: «страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете» [2, с. 11]. Именно поэтому философ рассматривал Первую мировую не только как катастрофу. По его убеждению, «война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная» [2, с. 81]. В этом утверждении исходным представляется толкование духа в аспекте немецкой философской мысли как имеющего свои закономерности, которые нельзя ни объяснить, ни понять с позиции психологии; дух автономен и не имеет познавательных границ, а трансинтеллигибельная граница лишь «оставляет каждому личному духу другую сферу для его развития» [5, с. 146]. Предположительно, именно эти

философские предпосылки продуцировали мысль Н. Бердяева не только о духовном подъеме человеческой общности как о явлении «всемирно-историческом», визуализирующем духовный смысл войны, но обладающим казуальностью, с акцентом на содержании «post hoc» («после этого»), но не как временного явления: «человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны» [2, с. 44]. Такой ракурс открывает возможность для эстетического вчувствования, т. е. перенесения мыслей и чувств на само явление, как будто это его внутренняя особенность. Война стала травматическим опытом для европейцев, предполагающим необходимость более глубокого ее осмысления в художественно-эстетическом аспекте. Участники Первой мировой войны, получившие определение «потерянного поколения», смогли раскрыть талантливо и впечатляюще именно этот ее травматический результат, который стал лейтмотивом прозы Э. Хемингуэя, Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона, Ф.С. Фитцджеральда, И. Шоу, О. Мандельштама, Ш. Андерсона, Дж. Дос Пассоса. Русская и украинская литература в сравнении с мировым опытом в этом смысле весьма ограничена. Поэтому так ценны и значимы художественные наработки современных писателей, в том числе и Ю. Семенова, писателя и ученого, непревзойденного мастера и популяризатора политического детектива, литературного отца легендарного разведчика Исаева-Штирлица в романах из цикла «Политические хроники», получивших название «штирлициана», заслужившие особое внимание и читателей, и критиков. По изначальному замыслу писателя, литературная биография его героя исключала его принадлежность к «потерянному поколению», (хотя, возможно, это предполагалось, ведь он был ровесником прошедших Первую мировую войну), поскольку «его» / автора «выбор» – служение Отечеству в широком историко-культурном понимании, без ограничения советскими смыслами. Это «выбор» был унаследован героем от отца – представителя русской интеллигенции, его стиля жизни, предполагающего высокую, прежде всего внутреннюю образованность, в меру корректно скрытую интеллектуальность носителей и хранителей высокой культуры. Вопреки всему «базисные понятия» «интеллигентского дискурса» – «Духовность, Революционность, Космополитизм» [7] – были усвоены как традиция мировоззрения героем-разведчиком Ю. Семенова, воспринимаемая читателем как часть его духовной биографии. Эти контексты и стали художественным обоснованием судьбы Исаева-Штирлица – разведчика нового типа, интеллигента, интеллектуала, что давало возможность реализовать ему свои человеческие и профессиональные качества, разобраться в хитросплетениях мировой политики. Выполнение очередного задания Исаева-Штирлица активизировало его аналитическое мышление, способность с особой тщательностью анализировать происходящее, соединять исторический опыт с существующим положением вещей, чтобы наиболее точно предугадать возможные линии развития тех или иных событий. Каждый роман цикла – «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Пароль не нужен», повесть «Нежность», «Испанский вариант», «Альтернатива», «Третья карта», «Майор Вихрь», «Семнадцать мгновений весны», «Приказано выжить», «Экспансия –

I», «Экспансия – II», «Экспансия – III», «Отчаяние», «Бомба для председателя», характеризуется культурно-исторической наполненностью – событиями, документами, фактами, судьбами политических деятелей и т. д. Их присутствие в романах, обозначенное преимущественно своеобразным художественным приемом «информация к размышлению», представленной как открытия и находки автора, «отданные» своему герою, реализовались писателем в мотивах сюжета, в аналитических, с оттенком обыденности, раздумьях разведчика, привлекающих приемом о самом таинственном говорить тихо, про себя, иногда с ворчанием в адрес Центра, а то и с нотками сочувствия к своей судьбе быть убитым своими же за миг до окончания войны; а в легендарном телефильме «Семнадцать мгновений весны» многие тайны открывал «голос» Ефима Копеляна, не пафосный, а разговорный (более характерный для документалистики 1970-х), а потому вызывающий доверие, поскольку давал ощущение приближения к истине.

К таким экскурсам относятся и события Первой мировой войны не как таковые (фронты, сражения, победы, поражения, кровопролития, страдания фронта, тыла и т. д.), а как документы, в которых представлена «закрытая» для массового сознания информация о тайных договоренностях, граничащих с заговором, скрытых пружинах военной политики, личностных взаимоотношениях между лидерами стран – союзников и противников, дипломатические игры и пр. Строго дозированная публикация таких документов не только подтверждала наличие сил, заинтересованных в сохранении тайн и в наше время, но и поисков их адекватного истолкования. Ни один из романов «Политических хроник» Ю. Семенова не посвящен непосредственно теме Первой мировой войны, но художественно-проблемное ее осмысление выстраивается в определенном порядке, связывая их воедино не только судьбой разведчика / шпиона, но и линией войны. При этом Ю. Семенов – один из немногих писателей, кто сосредоточился на внутреннем смысле движения от войны до войны.

Весьма интересным представляется аспект ее художественного воплощения – детективного. Как интеллектуал, свободно ориентирующийся в мировых тенденциях развития детективной прозы, Ю. Семенов тонко ощущал формирование новых эстетических запросов массового читателя, постепенно теряющего интерес к сугубо шпионскому детективу, герой которого, «являясь продолжателем линии черного детектива, проявляет физическую силу, являясь отрицательным персонажем для той социополитической группы, для которой работает» [1, с. 73]. Ко времени была востребованность конспирологического детектива как «репрезентации идеи заговора в контексте детектива» [1, с. 31]. Литературное обживание мировых детективных новаций реализовалось у Ю. Семенова в текстообразовании, в котором сопряжены жанровые особенности как шпионского, так и конспирологического детектива, обозначенных автором «Политические хроники». От романа к роману писатель словно идет «по следу» публикуемых документов или, как он отмечал в своих записях, «просто шел по канве исторических событий» [9, с. 159]. И хотя эта запись касалась непосредственно создания сюжета романа

«Пароль не нужен», который, по признанию автора, он «не выдумывал», но, по сути, беллетризировал исторические документы, и это с течением времени обрело статус выразительного художественного приема в поэтологии Ю. Семенова. Писатель признавался: «…когда детектив базируется на факте, на скрупулезном изучении эпохи, предмета, конкретики, именно тогда появляются “Тихий американец”, “Наш человек в Гаване”, “В одном немецком городке”, “Сожженная карта”. Я убежден, что чем дальше, тем больше детективов будет переходить в жанр документальной прозы, – этим прочно утвердит свое место в “серьезной» литературе”» [9, с. 159]. Значительный вклад в этот процесс внес Ю. Семенов, качественно обновив жанровую детективную специфику, что дало основания говорить о его романистике как о «высокой» массовой литературе, дополним, – конспирологической [9, с. 186]. Она отличается в детективной среде своей сюжетной увлекательностью в единстве с оригинальностью образных решений1. Тем интересней проследить беллетризацию фактов, исторических документов в сопряженности с общей тенденцией семеновской художественности как весьма сложного сочетания качеств, продуцирующих направленность к «созданию произведения как органического единства (соответствия, гармонии) формы и содержания» [8, с. 1178]. При этом Ю. Семенов, вводя в романы факты и документы, склонен к гегелевскому приему сохранения «видимости случайности» исторического характера, обозначенного «непринужденным, непредвзятым сочленениям элементов» [8, с. 1179]. Факты, документы представлены через детективный прием, именуемый «информацией к размышлению», создающий ретроспективный план романов, который в новых исторических условиях вызывает к жизни и новые смысловые оттенки события. Эта информация как бы теряет свою самодостаточность и воспринимается только во взаимодействии с текстом как художественной целостностью. Такое «взаимодействие приема и материала» (Б. Гаспаров) [3, с. 277] выходит за рамки сугубо «информации», постепенно обретая качества устойчивого мотива Первой мировой с очевидной художественной эволюцией от романа к роману, следовательно, уже лейтмотива.

Нарушая хронологию создания и публикации очередных томов «штирлицианы», Ю. Семенов лишь в третьем романе («Испанский вариант») вводит мотив Первой мировой, казалось бы, несколько неожиданно, в связи с началом войны в Испании. Штирлиц уже в чине штурмбаннфюрера «закордонной разведки Гейдриха» был командирован в Испанию с заданием – «собрать по крупицам информацию для составления ясной картины взаимоотношений Франко и Гитлера, фалангистов и национал-социалистов» [10, с. 20]. Необходимость иметь такие сведения была обусловлена нарушением Гитлером Версальского договора и введением войск в Рейнскую

---

[1] Прим.: В романе «Семнадцать мгновений весны» конспирологический сюжет вытесняет шпионский: ни зрителя, ни читателя изначально не интересуют ни связи Штирлица с Центром, ни судьбы его радистов. Даже сюжетная линия радистки Кэт (Кати Козловой), спасение ее и детей обретает особый смысл в контексте раскрытого Штирлицем заговора – в сопряженности судеб детей – русских разведчиков и немецкого солдата.

область, той растерянностью от случившегося и возможного развития событий, которые переживал и мир, и Германия, поскольку Гитлер, «вкусив пьянящую сладость первой внешнеполитической победы, подкрепленной силой оружия, закусил удила» [10, с. 20]. Как разведчик в разведке – советский в немецкой, к тому же успешно и стремительно продвигающийся по служебной лестнице в имперском управлении безопасности, поближе к кабинету рейхсфюрера, следовательно, «от ощущения к знанию» [10, с. 20], Штирлиц получал из Москвы все более сложные задания: «Центр, получив его шифровку о командировке в Испанию, вменил ему в обязанность заниматься изучением фигуры сеньора Гулиермо» – под таким именем вместе с Франко работал начальник абвера рейха адмирал Канарис, руководивший агентурной цепью в Испании еще в годы Первой мировой войны» [10, с. 20]. Таким образом, в сюжет романа об испанской войне напластовывается осознание миром близкого начала Второй мировой, ее причин и ключевых фигур, которые брали на себя ответственность за новый военный передел мира, ввергающего его в катастрофическое состояние, тем самым засвидетельствовав появление милитаризованных индивидов, претендующих на то, чтобы быть новыми «богами жизни», вытесняя «богов духа» (А. Шеллер). Далее писатель художественно эксплицирует свою мысль введением в повествование о новых военных событиях исторических экспликат, выраженных сопряженностью времен в образе Гитлера- рейхсканцлера, который видел свою цель в том, чтобы «снова завоевать политическое могущество» [10, с. 37]. В небольшой по объему, но емкой по смыслу фразе слово «снова» объединяет времена: с одной стороны, возвращая к Первой мировой, к ефрейторскому бытию Гитлера, к амбициям, уязвленным наличием Версальского договора, борьба против которого воспринималась как первоочередная задача, с другой – явленность в художественно-экстенсивном изложении его новой программы, направленной на переустройство мира сообразно своему курсу молодого национал-социалиста. При этом текст «политического романа» взрывается известными фразами Гитлера о целях на завоевание «жизненного пространства» для немецкого народа якобы в виду его исключительности [10, с. 37]. Меморандум Гитлера введен в текст романа не в качестве цитаты, а как один из мотивов сюжета, в котором последовательность событий, линейность времени и цельность пространства не нарушается, а наполняется возвращением к историческому прошлому, историческим фигурам Первой мировой. Подготовка ко Второй мировой войне, переданная через меморандум, осознается в романе как неотвратимое событие, уже не зависимое от того, кто и как из персонажей, в том числе и автор, его видит, переживает, что об этом говорит. Но именно через исторические материалы, их сопряженность с новым временем Первая мировая становится темой «штирлицианы», пронизывая повествование фактами, именами, а в «Испанском варианте» – предвещая новую войну. Это ощущение воплощено в образе карты Европы, явленной в цветовой политической символике, – насыщенности коричневого цвета: «Коричневое пятно Германии властвовало в Европе. Территории Польши, Чехословакии, Австрии, Дании, Норвегии,

Бельгии, Голландии, Франции были заштрихованы резкими коричневыми линиями; Венгрия, Румыния и Болгария, как страны, присоединившиеся к “антикоминтерновскому пакту”, были окрашены в светло-коричневые цвета. Резкие черно-коричневые пятна уродовали территории Албании и Греции – там вела войну Италия <…> Россия представлялась белым, бездорожным пространством с маленькой точкой посредине – Москвой» [10, с. 116]. Коричневое с разными оттенками пятно, расползающееся по Европе, представляет собою нечто антропоморфное, ассоциирующееся с цветом рубашек штурмовиков германского рейха. Таким образом, нагнетание разных оттенков коричневого имеет историко-культурный смысл, в результате чего воспринимается не как таковой, а в своей выразительно-смысловой функции. Воздействие коричневого цвета сопряжено с ассоциативными и эмоциональными факторами восприятия его как политического символа. Вербальная карта Европы представлена своеобразной многоплановой композицией, обусловленной повышенным интересом к цвету, с его культурным восприятием пространства. Одно и то же цветовое коричневое пятно имеет разные символико-выразительные значения, которые зависят от глубины проникновения нацистских идей, создавая тем самым визуальный образ милитаристского преобразования европейского пространства, в чем-то воссоздавая трансформированный античный мотив «похищения Европы». В меморандуме Гитлера такая судьба предсказана, но со смещением акцентов угрозы, исходящей от большевизма [10, с. 52].

В художественном осмыслении этого документа акценты смещаются на особенность конфигурации смыслов, меняющихся со временем, «предполагающего присутствие онтологического аспекта». Но если воображаемого предмета нет в действительности, в которой «пребывает воображающее его телесное существо», то предмет «пребывает в своей действительности, в ней происходит событие его существования и событие его восприятия, совершаемого созерцателем» [11, с. 42]. Так, воображаемая и вместе с тем реальная карта имеет в романе цветовой эквивалент, интуитивно продлевая германское экспрессионистическое колористическое движение, создателями и участниками которого были художники, воевавшие на фронтах Первой мировой, (Пауль Клее, Оскар Кокошка, Франц Марк, Макс Бекман и многие другие), следовательно, психологически травмированные, что нашло отражение уже в угасающих принципах экспрессионизма, в приглушенной колористике с преобладанием коричневого цвета, «крайне нервной, лихорадочной линии, представляющей собой плод чистой фантазии», как, например, у Пауля Клее [6, с. 81]. Композиция художника под названием «Абстракция: цветные круги, соединенные цветными лентами» (1914) передает его понимание языка цвета. Композиция выстроена на основе «цветовых масс» как открытия художника; различные оттенки и нюансы коричневого цвета, его насыщенность создают ритмически выразительную комбинацию. Круги, колористика, вкупе с ломаной линией соотносимы с воображаемой / реальной картой Европы с несколько деформирующим взглядом на нее и автора, и героя. Именно ее приглушенный колорит

свидетельствует о тяжелом переживании воображаемого. Поэтому карта является большей частью реальностью внутреннего мира автора / героя, с использованием коричневого цвета, символизирующего духовную смерть, деградацию, и вместе с тем связующего звена с травматическими последствиями Первой мировой.

Образ Гитлера и его окружения (Канарис, Геринг) в «штирлициане» связаны обретенным в результате Первой мировой опытом обесценивания человеческой жизни, идеи реванша не только путем насильственного возвращения отторгнутых в пользу Франции и Польши земель по Версальскому договору, но и распространения нацистских взглядов на превосходство немецкой нации на почве солдатско-ефрейторской солидарности. Тем не менее обозначенные фигуры введены в роман мотивом мировоззренческого содержания, но не только с философским или политическим смыслом, а эстетическим, точнее их синтезом с превалирующим содержанием ключевого для немецкого экспрессионизма понятия «Weltanschauung» (мировоззрение), переводимого как «состояние мира», в данном случае отражающего созревание нового военного заговора, тревог европейцев. Они (Гитлер, Канарис, Геринг, Франко) проговаривали, прописывали, обсуждали в переписке, в кабинетах на тайных сборищах свои скрытые стремления, желания, а в конечном итоге – заговор. Особенный смысл в нем придается переписке, обретающей статус исторического документа, подтверждающего наличие заговора. Об этом свидетельствует судьба письма Франко, немедленно переправленного фюреру. При этом участники заговора в романе не портретизированы, поданы без психологических характеристик, а обозначены киноэкспрессионистическим приемом «ожившего рисунка», точнее их фотоизображений (возникающих аллюзивно) времен Первой мировой, но как бы бестелесных, явленных только в своем речевом поведении с разновременной фузией смыслов (как известно, именно в этот период Гитлер осваивал ораторские приемы, театральность жестов, мимики, магического подавления толпы).

Разворачивая действие романа, Ю. Семенов естественно вплетает в канву событий исторические факты, тем самым создавая атмосферу тотальности информационности, которая подается подчеркнуто мелким шрифтом, создавая имитацию таинственности документа, с одной стороны, с другой – придает смысловую нагрузку разговорной речи. Так, определяя «цель всей политики», Гитлер намеревался «снова завоевать политическое могущество», подчинив тому «все государственное руководство…», а «кто не изменит своих взглядов, тот должен быть смят» [10, с. 36]. «Высказывание» о цели политики Германии, по Гитлеру, произнесены в приватной беседе, на квартире, в локальном пространстве, что придает ему статус таинственности, заговора, как бы случайно ставшего известным с такими очевидными ассоциативными связями с событиями и последствиями Первой мировой.

В последующих романах «штирлицианы» Ю. Семенов развивает мотив исторической связи времен, раскрывая тайные пружины Первой мировой войны, провоцирующие начало Второй мировой, явленной чертами несколько

ломанной сюжетной и композиционной конструкции, переводя тем самым акценты / мотивы Первой мировой на внутреннюю напряженность романов. Эти два приема у Ю. Семенова соединяются, раскрывая нити заговоров через подчеркнутую информационность, сдержанность в ее осмыслении, что придает всему художественную выразительность. К таким относились мировоззренческие аспекты, специфика формирования идеологии нацизма. В роман «Альтернатива» автор вводит речь югославского писателя Августа Цесареца, произнесенную перед студентами университета, где эта тревога особенно ощутима. Ее истоки А. Цесарец видел в учении Фихте, «который предвосхитил рождение национальной идеологии в Германии, который во время становления нации, то есть размежевания с наиболее близкими, угадал будущее, угадал тенденцию германского духа, приспособленную к экономическому развитию середины прошлого века». По мнению Цесареца, «он первым ощутил неприятие германской нацией романского мира, то есть самого ближнего, наиболее могущественного, и предвосхитил гимн того времени, “Вахта на Рейне”» [10, с. 209], воспринятого как торжественная песня, превозносящая Германию, при Бисмарке «родился гимн: “Германия — превыше всего!”» [10, с. 210] Фалерстайна, принятого как символ государственного единства, воспевающего торжество националистической идеологии. Музыкальный мотив германских гимнов представлен изначально в истоках своих, в движении от музыкального романтизма к экспрессионистической выразительности, между которыми воображаемый крик, мятежность, указывали на те импульсы, которые обусловили их появление. Гимны в романе не «озвучены», не представлены историческими картинами массового их исполнения. Но уже одно только название их вызывает ассоциации с кино и фотодокументалистикой 1930–1970-х как преломления приема «информации к размышлению» на читателя, например, с известными фото, представленными и прокомментированными в серии «The Hulton Getty Picture Collection 1930's (Decades of the 20th Century)». В ней помпезно устрашающе продемонстрированы и ритм военщины, и торжество гимна на фотографии, изображающей Гитлера, штурмовые отряды, нацистские парады и пр. Мировоззренческий порыв выражен во взрывной силе гимнов с очевидным отрицанием традиционных законов гармонии с приоритетностью милитаристских ритмов. Их музыкальное звучание, поданное как крик / ритм, соотносимо со словом, произносимым и самим Гитлером, и его окружением, создающим атмосферу тотального крика, крайнего напряжения, слушающей / поющей толпы, охваченной магией музыкальных диссонансов, мелодической агрессивностью, взрывающей пространство. «Неозвученность» гимнов в романах Ю. Семенова – прием, активизирующий мыслительную деятельность читателя, его воображение, направленное на поиск истины не только «телесными глазами», но и «духовным оком» (Платон). Возникающие ассоциации с подлинным музыкальным экспрессионизмом насыщены и звуками «гимнопения» и маршировкой, и «голосами»: Гитлера в представленном меморандуме, в документе о тайной встрече с генералом на квартире, «Джозефа Геббельса, который, как и Розенберг, был ярым

антисемитом и мастером выступлений на массовых митингах» [12, с. 111], «Альфреда Розенберга на немецкой улице» [12, 110] и даже красноречиво молчащего «Германа Геринга с убитым лосем в Восточной Пруссии, 1930 год» [12, с. 109]. Милитаризованность ощутима и в экспрессии текстов / документов, озвученных в романах, возникающих в ответ как взаимодействие криков / ритмов толпы, воплощающих борьбу враждебных сил против человека, переходящих в ассоциацию с разухабистой анархистской песенкой немецкой солдатни, движущейся на Восток с уверенностью в легкой победе, а «сараевский выстрел оказался “божьим знамением” для Берлина в его последовательном пути к мировому владычеству через владычество европейское» [10, с. 211], отзвуки которого ощутили в «трагедийной прелюдии» [10, с. 211], «перед лицом нацистской угрозы» [10, с. 214].

Факт знакомства Ю. Семенова со множеством документов сам по себе не подлежит сомнению, поскольку тот относился к числу наиболее целеустремленных писателей, преуспевающих на поприще поисков сохранившихся документов и пребывающих в здравии военных преступников Второй мировой (известны его встречи с Карлом Вольфом, Альбертом Шпеером, Отто Скорцени, поездки в Чили, Парагвай, Аргентину), представленных в художественном осмыслении через композиционные приемы фрагментарности или имитацию случайно попавшего в руки документа, хотя, по рассказам самого писателя, именно так чаще всего и происходило. Но в качестве художественного приема это всегда выглядело убедительней, как и восстановление цепочки поисков источника документа с озвучиванием известных исторических фигур, к тому причастных, что создает не только эффект привязки к реальным историческим событиям, но и занимательные конспирологические сюжеты в каждом романе «штирлицианы», связанные с Версальской проблемой. Формируя ее как мотив, Ю. Семенов беллетризирует публицистичность высказываний, охватывающих массовое сознание, которые можно также охарактеризовать как крик / призыв, но со смыслом противостоять захватническим замыслам нацистов, связанных с ниспровержением Версальских договоренностей. Материал, якобы подготовленный для публикации в прессе (роман «Альтернатива»), представляет собой синтез позиции автора, героя и массового сознания, ощущающего время нового «заката Европы» и переоценки ценностей. Ю. Семенов раскрыл, как разворачивалась ситуация, когда вместо объединения против «расовой устремленности гитлеризма, открыто провозгласившего примат германской расы», Европа 1934 года противостояла «социальным идеям Москвы», что во многом предопределило масштабность потерь Второй мировой войны [10, с. 323]. Экспрессионистический крик протеста против «наци» подавлялся их экстазом, ложной и враждебной миру патетикой, анархистско-вихревым движением стремительно организовывающихся militärisch. Такое сочетание всего со всем несколько выходит за пределы собственно стилистического приема, а создает юлиановско-семеновский жанр, балансирующий на грани политической хроники и конспирологического детектива.

Расширяя мотивную структуру «штирлицианы», Ю. Семенов вводит в роман, наверное, одну из наиболее «жгучих тайн» XX века, поддерживаемую третьими могущественными силами: заговорщическую связь между обеими мировыми войнами, к тому же осуществляемую одними и теми же историческими фигурами. Именно наличие в XX веке «длинных волн» не только в культуре, но и в истории и политике, обусловило в «штирлициане» расширение смысла лейтмотива Первой мировой в аспекте проблемы «власть и история», с очевидными кантовскими подтекстами трактовки властолюбия как непременного зла, присущего человеку, которому противостоит «нормативно-нравственное начало», составляющее суть культурного развития [4, с. 377]. В романе «Семнадцать мгновений весны» идея властолюбия раскрывается в глубинном заговорщическом мотиве, явленном не в конкретном тексте, а в соотнесенности представленных фактов, документов и событий, смысл которых постепенно расшифровывается, а в одной из «информаций к размышлению» возникает фигура Аллена Даллеса как синтез портрета, биографии, максимально приближенной к жизненно-исторической подлинности, и аналитической модели заговорщика, о чем свидетельствует раскрытая в романе биографическая эмпирика. Это информация не только к размышлению – в ней раскрываются конспирологические качества одной из наиболее зловещих фигур XX века в разведывательной среде, образ его «злого гения», который в 1945 году, вступив в тайный сговор с Карлом Вольфом и стоящими за ним заправилами рейха, пытался разрушить Ялтинские договоренности и тем самым завершить нить своего заговора, начатого в 1918 году. Информация о скрываемой судьбоносности фигуры Даллеса обретает черты мирового заговора. На этой трагической ноте Ю. Семенов не завершает мотивную линию Первой мировой в «штирлициане», а в контексте бердяевской мысли предчувствует ее продолжение, о чем засвидетельствовал роман «Отчаяние», воспринимаемый как воссоздание пережитого состояния автора / героя перед вновь открывшимися обстоятельствами «от войны до войны».

И на этом фоне судьба героя Ю. Семенова Исаева-Штирлица представлена как «драма состояний» с большей или меньшей выразительностью экспрессионистического смысла, т. е. как «драмы с остановками». Романистика Ю. Семенова дает ее своеобразную трактовку. На своем пути становления как разведчика Исаев-Штирлиц проходит определенные фазы, раскрывая для себя мир, окутанный сетью заговоров, сталкиваясь и даже «сотрудничая» с их создателями, сторонниками и противниками (по должности, занимаемой в разведке), формируя не только личную точку зрения на события, но и вступая в борьбу с преступными силами иногда на пределе человеческих возможностей, демонстрируя свое виртуозное мастерство раскрывать и срывать заговоры всегда с превосходством кантовского «морально должного».

Библиографические ссылки

1. Амирян Т.Н. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой / Тигран Амирян. – М.: Фаланстер, 2013. – 352 с.

2. Бердяев Н.А. Футуризм на войне (Публицистика времен Первой мировой войны) / Н.А. Бердяев. – М.: Канон, 2004. – 384 с.
3. Гаспаров Б. Структура текста и культурный контекст / Б. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
4. Губман Б.Л. Власть и культура / Б.Л. Губман // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Ред. С. Левит. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 376–380.
5. Дух // Философский словарь: Основан Г. Шмидтом / Под. ред. Г. Шишкоффа. – М. : Республика, 2003. – С. 145 – 147.
6. Клее П. // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачев: Пер. с фр. – М. : Республика, 2003. – С. 79–82.
7. Кондаков И.В. Интеллигенция / И.В. Кондаков // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Ред. С. Я. Левит. – М. : "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2007. – С. 779 – 786.
8. Роднянская И. Художественность / И. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А.Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1174–1180.
9. Семенова О. Юлиан Семенов / Ольга Семенова. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 592 с.
10. Семенов Ю. Испанский вариант. Альтернатива / Юлиан Семенов / Собр. соч. : В 12 т. Т. 2. – М.: Терра, 2009. – 512 с.
11. Федоров В.В. Оправдание филологии / В.В. Федоров. – Донецк : НОРД-Пресс, 2005. – 92с.
12. Yapp N. The Hulton Getty Picture Collection 1930's (Decades of the 20th Century) / Nick Yapp. – Barnes and Noble, 2000. – 398 p.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 82.035

І. В. Григор'єва

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У РОМАНІ ДЖЕЙН ОСТІН «ЕММА»

Аналізуються жіночі образи роману Джейн Остін «Емма», а саме аналізу образу головної героїні Емми Вудхаус та її найближчого оточення – образів Джейн Ферфакс, Гарріет Сміт, місіс Елтон, міс Тейлор (місіс Уестон), місіс Черчил, міс Бейтс, ідей, котрі передаються автором через персонажів і дозволяють нам свідчити про менталітет суспільства, сучасного Джейн Остін. В статті розкриваються основні характеристики як головних жіночих персонажів, так і другорядних, їх роль в оповіді. Також наведені критичні реакції на роман близького оточення Джейн Остін та інших письменників. Особлива увага приділяється відгуку «батька історичного роману» Вальтера Скотта, що високо цінив як творчість Джейн Остін у цілому, так і роман «Емма» зокрема. В його рецензії підкреслюється реалістичність роману та його відмінність від попередніх творів Джейн Остін, де герої носили яскраво виражений позитивний чи негативний характер. Стаття наголошує, що заслуга письменниці полягає не тільки в продуманому сюжеті та яскравих образах, але й у формі, в якій основні думки роману донесені до читача.

***Ключові слова**: роман, реалізм, жіночій образ.*

Анализируются женские образы романа Джейн Остин «Эмма», а именно анализу образа главной героини Эммы Вудхаус и ее ближайшего окружения – образов Джейн Фэйрфакс, Гарриет Смит, миссис Элтон, мисс Тейлор (миссис Уэстон), миссис Черчилл, мисс Бейтс. Рассматриваются идеи, которые передаются автором через персонажей и позволяют читателям судить о менталитете общества, современного Джейн Остин. В статье раскрываются основные характеристики как главных женских персонажей, так и второстепенных, их роль в повествовании. Также приведены критические отзывы на роман близкого окружения Джейн Остин и других писателей. Особенное внимание уделяется отзыву «отца исторического романа» Вальтера Скотта, высоко ценившего как творчество Джейн Остин в целом, так и роман «Эмма» в частности. В его рецензии подчеркивается реалистичность романа и его отличие от предыдущих

© І. В. Григор'єва, 2015

произведений Джейн Остин, где в характерах героев зачастую наблюдалось четкое разграничение на положительных и отрицательных. В статье подчеркивается, что заслуга писательницы заключается не только в создании продуманного сюжета и ярких образов, но и в форме, в которой основные идеи романа донесены до читателя.

***Ключевые слова**: роман, реалізм, женский образ.*

The article is dedicated to the analysis of female characters of the novel "Emma" by Jane Austen, particularly, to the analysis of the main character Emma Woodhouse and her close circle of communication – the characters of Jane Fairfax, Harriet Smith, Mrs Elton, Mrs Weston (Ms Taylor), Mrs Churchill, Miss Bates. There are also considered the ideas, encoded in the images, which allow the readers to judge about the mentality of Victorian Britain, where Jane Austen lived. The article reveals the main features of both main and minor characters, their function in the narration. Also the critical reviews of Jane Austen`s close relatives and other writers are presented. The main accent is made on the review by Walter Scott, the father of historical novel, who appreciated the works by Jane Austen very much and, particularly, was of high opinion about her novel "Emma". His review emphasizes the realism of the novel, apart from Jane Austen`s previous works, where one often could see clear distinction between positive and negative characters. The article highlights that the achievement of the author is not only in the creation of well-organized plot and prominent characters, but also in the form, in which the fundamental ideas of the novel are presented to the readers.

***Keywords**: novel, realism, female character.*

Творчість Джейн Остін займає унікальне місце в історії англійської та світової літератури. Незважаючи на те, що письменниця залишила порівняно невелику літературну спадщину, її творчість досі є актуальною як серед дослідників, так і серед читачів. У творчості Остін можна виділити два періоди: 1795–1798 рр., коли були створені ранні романи, і 1811–1816 рр., дуже насичений період вправної майстерності, коли були підготовлені до видання два найвидатніші романи «Почуття і чуттєвість» та «Гордість та упередження» і написані три останні романи – «Менсфілд-Парк», «Емма» та «Доводи розуму» [1, с. 3]. Слід зазначити, що творчість Джейн Остін не завжди сприймалася позитивно. Як зазначає В.В. Івашева, «Гордість та упередження», найвідоміший роман Джейн Остін, був розкритикований видавцем як «нудний і незначний». «Діккенс не підозрював про існування Джейн Остін. Шарлотта Бронте висловилася про неї вельми принизливо: “Точне відтворення звичайних осіб. Жодного яскравого образу. Можливо, вона розумна, реалістична <...> але видатною її ніяк не назвеш”. Теккерей згадує про Джейн Остін лише мимохіть» [2, с. 5]. Проте й у XIX ст. були шанувальники таланту Джейн Остін, зокрема Вальтер Скот. Він називав Джейн Остін «засновницею сучасного роману, події якого зосереджені навколо повсякденного людського життя і стану сучасного суспільства» [3, с. 302]. Слід згадати, що саме Вальтер Скот визнавався батьком сучасного історичного роману, отже, його оцінка має важливе значення.

Метою нашої статті є аналіз специфіки жіночих образів у творчості Джейн Остін на прикладі одного з найбільш знакових її романів – «Емма». Це один з найвідоміших романів Джейн Остін не тільки завдяки цікавому сюжету та яскравим образам, але й тому, що письменниця писала його довше за всі інші. Цей роман відноситься до пізнього періоду її творчості. Багато читачів відзначили більш об’ємні характери, несподівані повороти сюжету, що, безумовно, свідчить про прогрес самої письменниці. Цікаво й те, що одразу після публікації він сприймався не так оптимістично: родині Джейн не подобалася головна героїня – Емма, вони вважали, що роману не вистачає

дійсно благородних образів та активних дій. Перші професійні рецензії наголошували на тому ж самому [3, с. 302]. Ситуація змінилася, коли в пресі з'явилася рецензія Вальтера Скотта. Оскільки він навіть тоді вважався однією з центральних фігур в літературі, його відгук значив багато. Він писав, що «Емма» відображає глибоке знання людської натури. Також він позитивно оцінив перехід Джейн Остін від романтизму до реалізму. Насправді, Емма зі своїми перевагами та вадами набагато ближча до реальної жінки, ніж, наприклад, Фанні Прайс, ідеальна головна героїня роману «Менсфілд-парк», котра не робить жодної помилки протягом всієї дії роману. Вальтер Скотт дуже цінував уміння Джейн Остін бути вірною своєму стилю – талановитому відображенню звичайних повсякденних подій. Саме В. Скотту належить судження про новий тип реалізму, який запровадила Джейн [3, с. 302].

Дії роману розгортаються в Англії, в багатій та знатній родині Вудхаус. Головна героїня Емма – нетипова жінка для тогочасного суспільства. Вона не бажає виходити заміж, а хоче до кінця життя піклуватися про свого доброзичливого, але часами занадто тривожного батька. Наряду з тим Емма все ж таки не до кінця вільна від стереотипів того часу. Наприклад, вона радить своєї подрузі Гарріет шукати тільки багатого, знатного чоловіка, тому що тільки вони мають право називатися істинними джентльменами. Але наприкінці роману героїня змінює свою думку завдяки розумному впливу свого майбутнього чоловіка містера Найтлі. Цікаво й те, що Емма не схожа на ідеал жінки вікторіанської епохи: вона активна, сміливa, має добре почуття гумору та зовсім не боїться заперечувати чоловікові. Між тим вона має велику повагу до свого батька, настільки велику, що ладна принести в жертву свою реалізацію як жінки задля його спокою. Існує думка, що Джейн Остін ототожнювала себе з цією героїнею. Вони обидві почувалися інтелектуально самотніми в суспільстві. Джейн, на відміну від своєї героїні, так ніколи і не вийшла заміж. Але при цьому вона залишалася жінкою з активною життєвою позицією та залишила багатий творчий спадок.

Другорядні героїні не менш цікаві. Найближча подруга Емми міс Тейлор (протягом роману – місіс Уестон) поєднує в собі розум, любов до сім'ї та педагогічну майстерність. Вона є авторитетом для Емми і протягом усього роману відіграє роль її наставника, до якого дівчина прислухається. Міс Тейлор є яскравим прикладом жінки в класичному розумінні цього слова: вона досконало володіє мистецтвом створювати домашній затишок. З перших же сторінок роману зрозуміло, як не вистачає Еммі та її батькові цієї жінки: «Саме в день шлюбу своєї улюбленої подруги Емма вперше сіла і невесело замислилася над тим, що буде далі. Коли весілля закінчилось і гості розійшлися, вона з батьком лишилися вечеряти удвох, уже не тішачи себе надіями, що хтось третій складе їм товариство і розважить цього нескінченного вечора. Після вечері батько, як завжди, тихенько задрімав, і їй нічого не лишилося, як сидіти та розмірковувати про свою втрату» [4, с. 1–2]. Інша подруга Емми, Гарріет Сміт, – наївна, доброзичлива і не дуже розумна. У свою чергу, вона вважає авторитетом Емму. ЇЇ повага до неї настільки глибока, що вона не звинувачує Емму, коли остання два рази стає предметом кохання чоловіків, що

подобалися Гарріет. Вона легко піддається впливу. Від природи скромна та невибаглива, вона слухає настанови Емми і починає вважати, що гідна чогось більшого в житті. Врешті-решт ми бачимо, що така зміна пріоритетів негативно позначається на неї. Джейн Ферфакс спочатку не користується великим успіхом. Звикши ототожнювати власні почуття з почуттями головної героїні, він поділяє роздратування Емми. Джейн постійно хвалять, однак знайомство особисто з нею трапляється набагато пізніше, і одразу не зрозуміло, за що її так кохають тітка та бабуся. Джейн – рішуча, замкнута, стримана, але має палке й добре серце. ЇЇ не можна назвати «душею компанії», але вона є привабливою жінкою. Джейн надзвичайно терпляча зі своїми родичами, які підчас дратують надмірним піклуванням та балакучістю. Ця героїня цікава ще й тим, що вона не є суцільно позитивною: скажімо, робить велику для того часу помилку – погоджується на таємні заручини. Ця таємниця робить її занадто стриманою та зовнішнє холодною, коли насправді вона нервово перенапружена. Саме тому вона час від часу здається сумною, а наприкінці роману починає хворіти під вантажем страхів та сорому. Тітка Джейн Ферфакс, міс Бейтс, є яскравим прикладом людини-оптиміста. Незважаючи на тяжке життя (читачі усвідомлюють, як тяжко було жити незаміжній жінці в ті часи), вона була доброзичливою та вдячною за будь-яке добро. Але справедливим буде зауважити, що іноді її вирази вдячності були занадто багатослівними.

Єдиним негативним образом жінки, що детально розкривається в романі, є образ місіс Елтон, дружини вікарія. Вона не дотримується жодних норм такту, вважає себе центром всесвіту і не соромиться пускати плітки та бентежити оточуючих. Місіс Елтон є ідеальною парою своєму чоловікові: така ж марнославна, капризна і недалекоглядна. Навіть коли вона хоче допомогти (прикладом є клопотання про посаду гувернантки для Джейн Ферфакс), це робиться настільки нав’язливо, що люди неохоче приймають таку допомогу. Вони більше змушені її приймати задля норм етикету. Образ місіс Черчил неодноразово фігурує в романі, але прямого знайомства з цим персонажем не трапляється. Читачі дізнаються, що місіс Черчил є капризною, владною дамою, якій підкоряються чоловік і онук. Вона не виносить непокори. Тільки після її смерті шлюб її онука з Джейн Ферфакс стає можливим.

Як бачимо, роман насичений різноманітними жіночими образами, які поєднують у собі позитивні та негативні риси, що робить їх перспективними об’єктами для аналізу. Не менш цікавою є форма, в котрій автор втілила своє ставлення до персонажів. Роман насичений діалогами, тонкою іронією, що вимагає від читача роботи думки під час прочитання твору. Наряду з тим іронічний стиль оповідання вказує на прогресивне мислення Джейн Остін, високий рівень її інтелектуального та духовного розвитку. Тож, досліджуючи образи жінок в романі Джейн Остін «Емма», можна зробити наступні висновки:

- Джейн Остін дійсно зробила вибір на користь реалізму. ЇЇ персонажі роблять помилки, виправляють їх, страждають за них і тому еволюціонують.

- У романі зображені різні типи жінок з різноманітних шарів суспільства, які дають змогу дізнатися про тогочасний менталітет англійців. Вони діють у різних обставинах, самостійно приймають рішення, їм дозволяється свобода в почуттях та викладі думок.

Таким чином, зрозуміло, чому Вальтер Скотт вважав цей роман Джейн Остін найбільш реалістичним її твором. В «Еммі» поєднуються щирі почуття, різнобічні характери та різноманітні ситуації, в яких ці характери проявляють себе.

Бібліографічні посилання

1. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: проблемы естетики / Н.Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 209 с.
2. Ивашева В. В. Век нынешний и век минувший: Английский роман XIX века в его современном звучании / В. В. Ивашева. – М.: Худож. Лит., 1990. – 479 с.
3. Остин Дж. Эмма / Дж. Остин. – М.: Ермак: АСТ, 2005. – 308 с.
4. Остін Дж. Емма / Дж. Остін. – Харків: Фоліо, 2004. – 305 с.

Надійшла до редолегії 19 березня 2015 р.

УДК 82.09

В. А. Гусев

ОСОБЕННОСТИ СООТНОШЕНИЯ БЕЛЛЕТРИСТИКИ С ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ И МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

У нашій статті йтиметься про белетристику, або мідл-літературу. Ми спробуємо уточнити змістовну сутність цих дефініцій, висвітити деякі сторони проблеми, і насамперед питання про співвідношення «серединної» літератури з високою, експериментальною та низовою, масовою. Ми вважаємо, що ці терміни позначають те саме соціокультурне явище, що перебуває між масовою літературою, де тексти побудовані відповідно до стійких жанрових формул (детектив, жіночий роман, фентезі і т. ін.), і високою, експериментальною словесністю, яка завжди перебуває в пошуках нового змісту й відповідної йому форми. Белетристика, як і масова література, звертається до питань злободенних, але, на відміну від неї, ставить ці питання серйозніше й розв'язки знаходить не завжди поверхневі, тобто вона небанальна за своїм змістом. Три основні складові: висока (експериментальна), масова література й белетристика – присутні в сучасній літературі. Як видно, вони будуть співіснувати, взаємодіяти й конкурувати як різні фрагменти літературного процесу, і така складна багатомірність відповідає існуючим читацьким очікуванням, перевагам різних сегментів читацької аудиторії, не враховуючи які, література не може успішно розвиватися.

***Ключові слова**: елітарна література, масова література, мідл-література, белетристика, класика, діалогічність, читач.*

В нашей статье речь пойдет о беллетристике, или миддл-литературе. Мы попытаемся уточнить содержательную сущность этих дефиниций, осветить некоторые стороны проблемы, и прежде всего вопрос о соотношении «серединной» литературы с высокой, экспериментальной и низовой, массовой. Мы полагаем, что эти термины обозначают, в общем-то, одно и то же социокультурное явление, находящееся между массовой литературой, где тексты построены в соответствии с устойчивыми жанровыми формулами (детектив, женский роман, фэнтези и т.п.), и высокой, экспериментальной словесностью, которая всегда находится в поисках нового содержания и соответствующей ему формы. Беллетристика, как и массовая литература, обращается к вопросам злободневным, но, в отличие от нее, ставит эти вопросы серьезнее и решения находит не всегда поверхностные, т. е. она небанальна по своему содержанию. Три основные составляющие: высокая (экспериментальная), массовая литература и беллетристика – присутствуют в современной литературе. По всей видимости, они будут сосуществовать, взаимодействовать и конкурировать как различные фрагменты литературного процесса, и такая

© В. А. Гусев, 2015

сложная многомерность отвечает существующим читательским ожиданиям, предпочтениям различных сегментов читательской аудитории, не учитывая которые, литература не может успешно развиваться.

***Ключевые слова**: элитарная литература, массовая литература, миддл-литература, беллетристика, классика, диалогичность, читатель.*

A literary process has always been to any extent complicated, multilayered and multileveled although its movement has always been determined by some constant coordinates. In any case, the literature since the Modern Age has developed within the two poles – a high, elite literature and a low, democratic one which is addressed to the wide circle of readers. As for the contemporary cultural situation its literature is characterized by an obvious division into elite, experimental and mass literature, mimetic and symbolic one. It would seem that these are opposite, polar literary phenomena, discontiguous artistic worlds… However it may not be like this: both elite and mass literatures complement each other, and conceptually, figuratively, stylistically enrich each other. Targeted at different readers' groups they function in a single cultural body though, and in between there is a "middle" literature – belles-lettres, which exists as an embodiment of their interaction in specific literary texts. Our article focuses on the belles-lettres, or the middle literature. An attempt is made to specify the content entity of these definitions, highlight certain sides of the problem, and, first and foremost, clarify the question of correlation of the "middle" literature with a high, experimental, and a low, mass one. We believe that these terms define mostly the same social and cultural phenomenon which is situated between the mass literature where texts are organized in keeping with some fixed genre formulas (a detective, a women's novel, a fantasy etc.) and the high, experimental one which is always in search of a new subject-matter and a corresponding form. The belles-lettres as well as the mass literature turns to the topical issues, however, unlike the mass literature it poses more serious questions, and the solutions it finds are not always shallow, it is not commonplace in its subject matter. In the contemporary literature there are three major component parts: a high (experimental) literature, a mass literature and a belles-lettres. Apparently they will co-exist, interact and engage in competition as various fragments of the literary process. This complicated multidimensionality is consistent with the readers' expectations, with preferences of various readers' segments not taking which into account the literature cannot successfully develop.

***Key words:** elite literature, mass literature, middle literature, belles-lettres, classics, dialogueness, the reader.*

Литературный процесс в той или иной мере всегда был сложным, многослойным, многоуровневым, но его движение определялось несколькими устойчивыми координатами. Во всяком случае, литература, начиная с Нового времени, развивалась между двумя полюсами – высокой, элитарной литературой и низовой, демократической, адресованной относительно широкому кругу читателей. И для современной культурной ситуации характерно то, что литература отчетливо делится на элитарную, экспериментальную и массовую, миметическую, формульную. В конце прошлого века Дж. Фаулз отмечал, что возникли два типа художников: «…те, кто ждет, чтобы публика пришла к ним из чувства долга по отношению к их "чистому" и "искреннему" искусству; другой – это художник, эксплуатирующий желание публики, чтобы за ней ухаживали, забавляли её и развлекали. В такой ситуации нет ничего нового. Но эти два лагеря никогда ещё не были так чётко разграничены и столь антагонистичны» [14, с. 296]. Казалось бы, это противоположные, полярные социокультурные явления несоприкасающиеся художественные миры… Но это вовсе не так: и элитарная, и массовая литературы взаимно дополняют, обогащают друг друга концептуально, образно, стилистически. Ориентированные на разные группы читателей, они, однако, функционируют в едином «теле» культуры, а между ними, как материализация их взаимодействия в конкретных художественных текстах, существует «серединная», миддл-литература – беллетристика. В

нашей статье и пойдет речь о беллетристике, или миддл-литературе. Мы попытаемся уточнить содержательную сущность этих дефиниций, осветить некоторые стороны проблемы, и прежде всего вопрос о соотношении «серединной» литературы с высокой, экспериментальной и низовой, массовой. А анализ особенностей читательской рецепции может стать инструментом, способствующим решению этой задачи.

Выделение трех основных составляющих литературного процесса уже стало общим местом, которое повторяется в вузовских учебниках: «К концу XIX века в литературном процессе складывается триада: авангардная литература – сориентированная на “классическую” литературу беллетристика – массовая литература. Эта “разметка” поля литературы продолжает существовать по сей день» [12, с. 13]. Современная литература словно бы разделена на ниши, занятые тремя ее различными типами. Но что характеризует эти социокультурные феномены? В последнее время немало сделано для прояснения представления о массовой литературе, но каково смысловое наполнение термина «беллетристика»? Беллетристикой исследователи часто называют литературные тексты, адресованные широкому читателю. К примеру, словарь Брокгауза и Ефрона дает следующее (очень лаконичное) определение: «Беллетристика (от *фр*. belles-lettres – изящная словесность), худож. литература; в узком смысле – худож. проза, в отличие от поэзии и драматургии; произведения для легкого чтения, в противоположность высокого искусства» [8, с. 95].

«Литературная энциклопедия терминов и понятий» толкует понятие «беллетристика» несколько шире: «Беллетристика <…> – термин, иногда употребляемый для характеристики прозаических произведений невысокого художественного уровня. В.Г. Белинский понимал под Б. “легкое чтение”, противопоставляя ее серьезной литературе. В то же время русские писатели, в частности Ф.М. Достоевский отмечали необходимость для народа “приятного и занимательного чтения”. <…> Как “серединная” сфера литературного творчества Б. соприкасается и с “верхом”, и с “низом” массовой литературы. Это относится к жанрам авантюрного романа, детектива, научной фантастики» [10, с. 79], т. е. беллетристика – это легкое, занимательное чтение.

С. Чупринин считает, что этот термин устарел и страдает оценочно-вкусовой неопределенностью. Он приводит определение беллетристики, близкое к тому, что дается в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», но по-своему дополняет его, отмечая, что в более узком смысле беллетристикой называют «литературу занимательную, отличающуюся динамичным сюжетом – в противовес литературе “высоколобой” и/или скучной (так Вальтер Скотт и Александр Дюма-отец противостоят в читательском сознании Лоренсу Стерну и Томасу Манну). И наконец, беллетристика воспринимается либо как синоним доступной литературы, либо как обозначение той группы художественных явлений, которая занимает иерархически промежуточное положение между высокой, качественной и низкопробной, массовой литературой» [18, с. 69–70]. С. Чупринин полагает, что, исходя из такого рода расплывчатых определений, к беллетристике можно

причислить и Шекспира, и Льва Толстого, и В. Маканина, и Л. Улицкую. Поэтому профессиональные литераторы либо не используют этот термин, «либо пользуются им безответственно, исходя из собственного читательского опыта и личных вкусовых предпочтений» [18, с. 70]. Возможно, такое суждение о судьбе термина излишне резко, однако смысла оно не лишено. Термин «беллетристика» действительно отличается размытостью, нечеткостью. Скажем, И. Гурвич замечает, что под беллетристикой следует понимать «не только книги для “легкого чтения”, для развлечения, а весь книжный массив, лежащий за чертой высокого искусства, – все, что создается второстепенными авторами и к чему при всем том приложимы критерии качества (“ниже” этого – литературный ширпотреб)» [6, с. 122]. Это определение беллетристики страдает некоей размытостью. Чтобы определить книжный массив, лежащий за гранью высокого искусства, необходимо определить, какое искусство мы будем называть высоким. Надо уточнить, по какому принципу делятся авторы на разряды. Был ли второразрядным писателем Диккенс? Относится ли к этому разряду Б. Акунин? Какие «критерии качества» мы будем прилагать к литературе? Что характерно для «литературного ширпотреба»? Дать сколько-нибудь удовлетворительное определение беллетристики невозможно, не соотнося ее с другими явлениями литературного процесса.

С. Чупринин предлагает выделять качественную (актуальную), массовую и миддл-литературу, располагающуюся между «высокой», элитарной и массовой, развлекательной литературами; рожденная их динамичным взаимодействием, она, в сущности, снимает извечную оппозицию между ними. «К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как “облегченные” варианты высокой литературы (“серьезность light”, – по остроумному наблюдению Михаила Ратгауза), усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику. Сам этот термин, в смысловой ауре которого сошлись и отсылки к пресловутой золотой середине, и сегодняшние апелляции к еще более пресловутому среднему классу, вводится впервые» [17, с. 152]. Такой взгляд на литературу, который предложил С. Чупринин, был поддержан рядом критиков. В частности, Г. Циплаков так характеризует миддл-литературу: «она находится посередине разных духовных сфер – высокой и коммерческой, фольклорной и профессиональной, для элиты и для небогатых <…>, “middle” означает скорее “центральная”, “находящаяся посредине”, чем “средняя”» [15, с. 221–222], т. е. происходит некая «усредненность» литературы, ориентированной на достаточно широкий круг образованных читателей.

Представители этого направления не стремятся выразить художественные озарения, обращенные к вечности, и решают прежде всего коммуникативные задачи, стремясь, как правило, не к приданию текстам философской глубины и художественной экспериментальности, а к собственно сообщению. Самыми важными становится сюжетная и композиционная

изобретательность, проявленная автором при передаче этого сообщения. Тексты такого рода должны легко восприниматься, поэтому создатели миддл-литературы отказываются от «так называемого языка художественной литературы (с его установкой на стилистическую изощренность и опознаваемую авторскую идентичность)…» [17, с. 155]. Задача, конечно, не из простых – найти золотую середину и сочетать некую содержательную глубину с ясной, четкой, простой формой, не предполагающей интерпретационных ухищрений. По традиции эту литературу можно называть беллетристикой. Учитывая ее «серединное» положение, ее невозможно охарактеризовать, не сопоставляя его с крайними явлениями литературного развития – высокой и массовой литературой. К тому же, рассматривая функционирование «серединной» литературы, необходимо ввести еще одну часто употребляемую, но также трудноопределимую дефиницию «классика», которая вовсе не так хорошо прояснена, как может показаться. Признаки классической литературы описаны плохо и имеют нечеткие границы. Классическая литература, как правило, сопоставляется и противопоставляется современной. Но где же проходит граница между ними? «За пределами ста лет – абсолютные ценности классики, в пределах ста лет – спорные ценности современности» [5, с. 13–14], – заметил М. Гаспаров. Получается, что классикой является то, что продолжает читаться, а скорее почитаться, пройдя столетний «фильтр» времени, т. е. то, что укоренилось в культуре.

Исторически сложилось так, что на протяжении многих десятилетий классическая литература представлялась как безусловная ценность хотя бы уже потому, что способствовала консолидации общества, с её помощью осуществлялась преемственность – важнейшая функция всякой культуры. Соответственно, отношение к писателю-классику было и остается до этого времени чем-то более значимым, чем просто признанием художественных достижений известного и успешного автора. Определение классической литературы в литературоведческих словарях встречается нечасто. Нет его, скажем, и в «Літературознавчому словнику-довіднику», второе издание которого вышло в 2006 г. Но есть в нем небольшая статья «классик»: «**Класик** *(лат. Classicus – зразковий)* – автор визначних, всесвітньо визнаних творів, чия творчість стала надбанням не лише національної, а й світової літератури...» [9, с. 344]. В связи с этим определением возникает вопрос: так что же, скажем, Виктор Пелевин, Юрий Андрухович, Мишель Уэльбек – классики? Ведь почти все их произведения переведены на основные европейские языки, но стали ли они достоянием мировой культуры? Войдут ли их тексты в ряд классических? И когда это можно будет утверждать? Вероятно, тогда, когда они пройдут самую сложную и объективную проверку временем и останутся актуальными.

Таким образом, классическими являются художественные произведения, которые прошли испытание временем и вошли, как принято говорить, в сокровищницу мировой литературы. Но что еще их характеризует? Ю. Борев дает классике следующее определение: «…от лат. classicus – образцовый; scriptor classicus – пишущий для высших классов, в отличие от scriptor proletarius – пишущий для низших. Позже термин стал характеризовать

произведения, достойные сохранения и изучения и обладающие высокими художественными достоинствами: гармонией, целостностью, единством, мерой, внутренней сдержанностью…» [3, с. 184]. Исследователь отмечает высокие художественные достоинства, присущие классике, которые делают необходимым ее сохранение и изучение. Но как убедиться, что этим высоким требованиям отвечает то или иное произведение современного искусства? Всегда ли внутренняя сдержанность и гармоничность присущи произведениям высокого, экспериментального искусства? В этой связи У. Эко утверждает: «…несмотря на оригинальные решения и временные нарушения правил предугадывания, “классическое” искусство, по существу, стремится утвердить принятые структуры обыденного восприятия, противостоя установленным законам избыточности только для того, чтобы вновь утвердить их, пусть даже каким-то оригинальным образом. Современное же искусство, напротив, стремится к нарушению «законов вероятности, управляющих обыденной речью, и для этого оно ввергает в кризис традиционные предпосылки в тот самый момент, когда пользуется ими, чтобы исказить» [22, с. 182]. Авторы высокой, экспериментальной литературы, заимствуя традиционные формы, «взрывают» их изнутри. Они не остаются в рамках общепринятого и общепризнанного. Стало быть, классику, которую отличает единство, мера, внутренняя сдержанность, и высокое, экспериментальное искусство, которое гармонической классикой еще не стало, надо различать. Возможно, современное экспериментальное искусство выйдет к новой гармонии, найдет оригинальные решения, обеспечивающие художественную выразительность и целостность, но своего рода классикой могут стать и произведения, которые современники относили к низовому, развлекательному искусству (скажем, детективы Конан Дойла и Г. Честертона). Сами представления о гармоническом соотношении частей и целого, высокого и низкого как критерии художественности со временем меняются. Если обратиться к истории литературы, то можно заметить, что целый ряд произведений, которые сегодня признаны литературным каноном, в свое время адресовались самой широкой аудитории и были ею приняты (например, «Декамерон» Боккаччо, «Дон Кихот» Сервантеса, «Приключения Тома Джонса, найденыша» Филдинга, ранние произведения Чехова). До сих пор они остаются привлекательными для разного типа читателей.

Как известно, художественному тексту изначально присуща диалогичность. При всей его сложной многомерности, в нем всегда есть объективное смысловое ядро, заданное автором и рассчитанное на определенный тип читательского восприятия. Но эта диалогичность может иметь разные формы и предполагает разные типы письма и соответственно читательского восприятия. Так, скажем, О. Мандельштам полагал, что прозаик и поэт по-разному выстраивают свои отношения с читателем: «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. <…>. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником <…>. Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление такого антагонизма

между поэтом и конкретным слушателем…» [11, с. 52]. Много позже, отвечая на вопрос об отношении поэта к конкретному слушателю, И. Бродский сказал: «Прозаик задумывается о подобных вещах, поэт никогда... Разница между людьми, занимающимися изящной словесностью, и теми, кто занимается прозой, чрезвычайно велика... Поэтому поэт чрезвычайно редко задумывается – кто же на самом деле составляет его аудиторию» [4, с. 31]. Вероятно, действительно редко, хотя бы уже потому, что поэзия, «изящная словесность», как определил её Бродский, всегда была адресована в основном элитарному читателю, с которым поэт говорил как с равным. В отличие от высокой словесности, беллетристика обращена к самому широкому кругу читателей, куда входят как элитарные, так и менее взыскательные и квалифицированные читатели. Писатель, даже если он совершенно искренне говорит о том, что во время работы над своим произведением он о читателе не задумывается, не может не учитывать разные формы восприятия текста, разные типы чтения, которые, в конечном счете, будут в различной мере определять особенности его письма. В умении выйти на «горизонт ожидания читателя» – залог успеха и писателя, и издателя. В этой связи Р. Уэбстер, автор книги «Как написать бестселлер», дает совет начинающему автору: «От вашего выбора воображаемого читателя будет зависеть весь процесс написания книги. Будете ли вы писать в разговорной манере? Или выберете более авторитетный стиль? Ваша точка зрения, подбор вами слов и даже длина отдельных предложений, абзацев и глав будет зависеть от уровня образования вашего воображаемого читателя» [13, с. 24]. Действительно, писатель так или иначе должен ориентироваться на определенный тип читательской рецепции, о чем говорилось не раз. В частности, в конце 60-х гг. Р. Барт в статье «Удовольствие от текста» выделял два типа чтения. Первый ведет читателя «через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка» [2, с. 469–470]. Именно так воспринимаются тексты большинством читателей. Жанровые модели массовой литературы предполагают, что сюжет ведет к предсказуемому счастливому финалу, и читатель устремляется к нему через «кульминационные моменты интриги».

Авторы массовой литературы стремятся учитывать естественную потребность читателя в релаксации, эскапизме, стараются развлечь читателя и предложить ему вариант осуществления мечты о справедливости, возможности осуществления идеала… Как заметил Б. Шкловский, «читатель покупает вместе с книгой какое-то мнимое благополучие» [19, с. 205], он – как ребенок, который «держится за платье матери, а она утешает его, так держится за страницы книг и рукописи читатель» [19, с. 205]. Здесь речь идет о Диккенсе, и в этой связи надо еще раз отметить, что судьба книги, попавшей в круг актуального чтения, своеобразно преломляется в среде каждой категории читающей публики. Так же как и Диккенс, современные писатели стремятся утешить и поддержать читателя, другое дело, что это удается им не всегда. На свой лад делают это представители и массовой литературы и беллетристики, причем они не только развлекают и ободряют, но и транслируют базовые

культурные ценности, адаптируя их к восприятию неискушенного читателя. Эту вполне почтенную задачу ставит перед собой и беллетристика. Решает она ее несколько иначе, чем массовая литература, но функции их сходны.

Есть, однако, и иная категория читателей, которой отдавал предпочтение Р. Барт. Ей присущ иной способ чтения, когда читатель пленяется «уже не объектом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта, означения (signifiance)...» [2, с. 470]. То есть читатель может найти удовлетворение в самом акте высказывания, более того, «чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен – стать *аристократическими* читателями» [2, с. 470]. Перспектива заманчивая, однако социологи вполне обоснованно считают, что элитарные или, если воспользоваться определением Барта, аристократические читатели составляют 3-5% читающей публики. Писатель, разумеется, ищет выход к самому широкому читателю – широкому настолько, чтобы он включал и эти несколько процентов. На практике же перед пишущим возникает выбор: ориентироваться на массового или элитарного читателя.

Постмодернисты попытались найти третий путь: удовлетворить потребности всякого читателя, сняв противоречия между высокой и массовой литературой. Массовая литература рассчитывает на то, что читатель охотно примет расхожий сюжет в новой обработке. Но и в этом случае при разработке «вечных сюжетов», скажем о Красной Шапочке или Золушке, возможно движение к качественной беллетристики. У. Эко в «Заметках на полях “Имени розы”» отмечает, что «идеальный роман» должен оказаться над схваткой «чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной – с массовой <...> По моим понятиям, здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо» [21, с. 462]. При таком виртуозном повторном воплощении формул массовой литературы в «идеальный роман» они оживают, наполняются новым смыслом и могут привлечь внимание как массового, так и элитарного, искушенного читателя. На рубеже XX–XXI вв. были созданы произведения с двойным кодированием, предполагающие возможность интеграции разных типов чтения. В них, как правило, сочетается занимательный, напряженный сюжет, за развитием которого и будет следить неискушенный читатель, и отсылки к культурным традициям, ряд аллюзий, которые обнаружит читатель квалифицированный. Можно назвать в этой связи романы Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере, в которых можно найти отсылки к Диккенсу, Льюису, Толкиену. Два уровня кодирования присущи и романам Б. Акунина, при чтении которых у квалифицированного читателя возникает длинный ряд аллюзий, и если начать перечислять их источники в алфавитном порядке, то надо будет назвать Гиляровского, Достоевского и закончить Чеховым. Это миддл-литература, некая середина между массовой, развлекательной и экспериментальной, элитарной литературой, представляющая собой занимательное чтение. Ее читатель, не прилагая

особых духовных и интеллектуальных усилий, может получить удовольствие от сюжетной и композиционной изобретательности автора, найти новую, интересную для него информацию, точнее обнаружить новое в старом и привычном. В сфере досуговой литературы возникают своего рода произведения-тренды, к примеру, «Как я съел собаку» Е. Гришковца, «Духless» С. Минаева, «Любовница» Я. Вишневского, «Трохи пітьми» Л. Дереша и др.

И массовая литература, и беллетристика функционируют на основе продолжения фольклорной и литературной традиции. Беллетристика (миддл-литература) наследует традиции классической литературы, поскольку ее авторы используют приемы и средства, сложившиеся в области классики, но для воплощения уже не эстетических, а других, чаще всего информационных и развлекательных задач. Беллетристика актуальна, она имеет стабильно высокий спрос, обращена не столько к вечному, сколько к быстротечному, что и отражается на имманентных свойствах беллетристического текста.

Г. Черняк, отмечая интертекстуальность как одно из главных качеств текстов литературы XX века, замечает, что в упрощенном виде она может быть выявлена и в массовой литературе. «Маркеры интертекстуальности могут быть подготовлены автором массовой литературы в виде прямого указания на источник в сносках или словах кого-нибудь из персонажей или в эпиграфах, они в какой-то степени помогают “наивному” читателю атрибутировать текст» [16, с. 145]. Она указывает на подобные маркеры в детективных романах Д. Донцовой «Инстинкт Бабы Яги» и «Три мешка хитростей». Похожие примеры можно найти и в других произведениях этого популярного автора, который не надеется на достаточную образованность своего читателя, поэтому в романах Д. Донцовой, если и упоминаются персонажи, скажем, российской классики, то в сноске объясняется, откуда они взялись. например: «Он вообще человек “исторический”, как Ноздрёв, все время попадает в истории» (сноска: «Ноздрёв – один из героев произведения Н.В. Гоголя “Мёртвые души”») [7, с. 233]. Детективы Д. Донцовой выходят в серии «Иронический детектив», однако не случайно объектом авторских шуток, пусть и порой утрировано, становится знание (а скорее – незнание) классической литературы, которая покоится в библиотечной пыли, представляя собой «архив культуры». В миддл-литературе формы интертекстуальности более сложные.

К примеру, произведения Д. Донцовой и Б. Акунина рассчитаны на читателей с разным уровнем если не интеллекта, то уж, во всяком случае, эрудиции. Акунинский читатель (в отличие от читателя нехитрых детективов Д. Донцовой) по обыкновению улавливает (или угадывает) реминисценции, которыми насыщены романы Б. Акунина, и ему не надо объяснять, откуда заимствуется тот или иной эпизод или герой; в таком тексте явные маркеры интертекстуальности в виде прямых ссылок, как правило, не выставляются, хотя возможны и они. Читатель определенного уровня просто не замечает интертекстуальных включений, восхищенный детективной интригой; читатель же более квалифицированный в прямых отсылках к первоисточнику

потребности не имеет: в этом случае срабатывает принцип двойной адресации, которая последовательно воплощается авторами беллетристики.

Использование «архива» классической литературы позволяет писателям-беллетристам погрузить читателя в нужный контекст, увеличить объем информации, содержащейся в тексте, но все это возможно только в том случае, если интертекстуальные включения могут актуализировать образы и представления, связанные с культурным опытом читателя. Заимствования из знаковых классических произведений воспринимаются читателями как межкультурный и межвременной «коллективный код». С какой же из разновидностей высокой литературы, классической или экспериментальной, взаимодействует беллетристика? Избегая конфликта с читательскими стереотипами, беллетрист будет продолжать традиции высокой классики, которая, по определению Ю. Борева, отличается «единством, мерой, внутренней сдержанностью» [3, с. 184]. Использование вариантов известных фольклорных и литературных сюжетов вызывает у читателя ощущения комфорта узнавания, угадывания, но здесь необходимо точно выйти на уровень читательского ожидания, найти знакомые читателю персонажные структуры, использовать привычные повествовательные приемы. Это удалось, скажем, Б. Акунину. К примеру, в рассказе «Нефритовые четки» описание убийства напоминает известный рассказ Э. По «Похищенное письмо», намек же на претекст находим в самом рассказе: «Убийца явно не ч-читал Эдгара Поэ», – замечает Фандорин [1, с. 129]. Ведь искомый предмет был спрятан в лучшем тайнике – таком, который находится всегда на виду. Об этой психологической уловке у Э. По подробно рассказывает Дюпен. Здесь Б. Акунин удачно использует прецедентный текст, обыгрывая его основные сюжетные мотивы. Этим его проза отличается от детектива массовой литературы, где сохраняется схематичность основных сюжетных ходов, примитивно тиражируются повествовательные приемы и пр., хотя Б. Акунин и отсылает своего читателя к одному из самых известных рассказов Эдгара По. Да, беллетристика – «серединная» литература. Но, чтобы пройти между двумя «крайностями», писатель должен обладать талантом и незаурядным поэтическим мастерством, и вряд ли стоит зачислять всякого беллетриста по разряду второстепенных писателей. Как известно, Чехов причислял себя к «артели восьмидесятников». «В те времена, когда жил Чехов, люди читали не только Чехова, но и Потапенко, Боборыкина, Баранцевича, Скитальца и многих других средних авторов, – писал И. Эренбург. – Конечно, лучшая часть читателей понимала, что нельзя сравнивать Потапенко с Чеховым или Скитальца с молодым Горьким; но в целом литература соответствовала запросам общества» [23, с. 2]. Отвечать на запросы общества – это та непростая задача, которую успешно решает «серединная» литература, а ее создают «средние авторы»-беллетристы.

Беллетристика ориентирована на широкий круг читателей, функционально она близка к массовой литературе, и, следовательно, при ее анализе будут работать принципы, используемые при изучении последней, скажем, выделение устойчивых жанровых доминант, привычных сюжетных

решений и повествовательных приемов. Известное высказывание В. Шкловского – «старая форма не пружинит» [20, с. 28] – не о беллетристике. Здесь может «спружинить» узнавание читателем базовых повествовательных схем, та игра с ними, которую предлагает ему автор. В беллетристике широко используются разработанные в высокой классике изобразительные приемы, обыгрываются и до известной степени редактируются традиционные повествовательные схемы и жанровые формы. Осторожная полемика с классикой и отличает беллетристику от массовой литературы, которая не ведет ее никогда.

Подводя итоги, мы попытаемся охарактеризовать соотношение трех основных типов современной литературы и обозначить некоторые самые важные черты, характеризующие беллетристику, или миддл-литературу. Мы полагаем, что эти термины обозначают, в общем-то, одно и то же социокультурное явление, которое находится между массовой литературой, где тексты построены в соответствии с устойчивыми жанровыми формулами (детектив, триллер, женский роман, фэнтези и т. п.), и высокой, экспериментальной словесностью, которая всегда находится в поисках нового содержания и соответствующей ему формы. Беллетристика, как и массовая литература, обращается к вопросам злободневным, но, в отличие от нее, ставит эти вопросы серьезнее и решения находит не всегда поверхностные, т. е. она небанальна по своему содержанию. Разграничение между ними определяется степенью инновации, соблюдением или нарушением жанровых канонов и литературных конвенций, но очевидно, что эта граница не может быть абсолютной и неподвижной. Могут быть выделены следующие признаки элитарности/массовости в современной литературе. Во-первых, для современной элитарной литературы характерна «жанровая игра» – жанровое изобретательство, гибридизация жанров, активное использование форматов и языкового облика нехудожественных текстов, в то время как произведение массовой литературы маркировано как художественное и стремится максимально отвечать устойчивой жанровой характеристике и использовать усредненный литературный язык. В массовой литературе ценится в основном напряженная сюжетность и не допускается ни размывание сюжетной линии средствами лиризации, ни замедление динамики в результате увеличения доли описательных композиционных блоков (таких как портрет, пейзаж, интерьер и др.).

Массовая литература последовательно миметична, она создает эффект «узнавания реальности», хотя ее современность и актуальность поверхностны. Однако, в конечном счете, авторы популярной литературы стремятся включить повседневный опыт читателя в макрокосм символических ценностей культуры, пусть и на уровне прописных нравственных истин. И если современная экспериментальная литература склонна к демонстративному разрушению существующих норм, размыванию привычных границ, то массовая, напротив, стремится утвердить традиционные нравственные ценности, которые сомнению никогда не подвергаются, т. е. она по-своему моралистична. Ее положительные герои укрепляют пошатнувшиеся устои

бытия: злодей – повержен и наказан, добродетель – вознаграждена и торжествует, добро и зло абсолютны и совершенно определенны. Развиваясь, высокая, инновационная литература утверждает и нарушает свои собственные границы и традиции. Массовая литература предполагает более определенную и устойчивую конвенцию между читателем и писателем. Ее авторы обычно не пытаются проверить, что же произойдет, если они попытаются писать по-новому. Раз читатель полагает, что «морозы» должны рифмоваться с «розами», он эту «розу» должен получить, и экспериментирование здесь ни к чему, и шутить по этому поводу, как позволил себе А.С. Пушкин, не стоит; себе дороже: книги перестанут покупать. Писатели массовой литературы не ставят перед собой задачу постижения новых смыслов и поисков форм их выражения, довольствуются уже найденным, поэтому испытание временем выдерживают редкие триллеры, детективные и «розовые» романы; их покупают и читают сегодня, но забывают уже завтра.

Рассматривая особенности функционирования литературы в современной социокультурной ситуации, нельзя упускать из виду различные отношения между автором и читателем, различные формы читательского сотворчества при восприятии текста. Можно выделить, конечно очень схематично, три основных типа диалогических отношений между читателем и писателем, сложившихся в современной литературе. Автор массовой литературы принимает все условия читателей, не нарушает общепринятую конвенцию, использует традиционные повествовательные формы. Он оптимистичен и культивирует в читателе веру в маленькое чудо, невероятные счастливые совпадения. Между авторами массовой литературы и их невзыскательными, но по-своему требовательными читателями установилась прочная связь. Читатель покупает книги тех авторов, которые ему нравятся, писатель же, «эксплуатируя желание публики» (Дж. Фаулс), в свою очередь, пытается ей угодить, а издательство издает его, пока не иссякнет читательский спрос. В этой связи на традиционный вопрос школьной учительницы литературы, что хотел сказать писатель, возникает ответ: то, что желает услышать читатель. С одной стороны, автор популярной литературы всецело зависит от читателя, стремясь всегда и во всем соответствовать его «горизонту ожидания». С другой – читатель массовой литературы подчинен автору, который не требует от него высокой степени сотворчества и ведет уверенной рукой через лабиринты приключенческого сюжета к заранее известному счастливому финалу: преступник изобличен, героиня обретает возлюбленного, а нередко заодно и состояние… Такого типа читатель выбирает «жанровую» литературу с динамичным сюжетом и прощает писателю и языковые огрехи, и сюжетные несоответствия, ведь он, если использовать выражение Р. Барта, стремительно движется через «кульминацию сюжетных моментов интриги», не замечая однообразия и банальности изобразительно-выразительных средств.

Писатели-беллетристы тоже принимают условия читателя, но вместе с тем предлагают ему и свои, правда, лишь в том случае, если они не предполагают резкого нарушения конвенции. Свободы игры с жанровыми

стереотипами здесь все же ограничена. В беллетристике (миддл-литературе) не разрушаются жанровые формулы, но они могут варьироваться и частично редуцироваться. Это проза, для которой характерна постановка актуальных проблем, вызывающих читательский интерес, увлекательная фабула, простота и ясность повествования, облегчающие восприятие текста. Сюжетная и композиционная изобретательность здесь важна не меньше, чем в массовой литературе. Все-таки беллетристика – это легкое и увлекательное чтение. Можно отметить целый ряд точек соприкосновения, сближения массовой литературы и беллетристики. Последняя иронически переосмысливает тематику массовой культуры, используя структурные элементы жанровой литературы и рекламы, но границы между ними существуют, и ориентация на разные типы читательского сотворчества все же сохраняется. Беллетристика («миддл-литература»), несомненно, занимает в современном культурном поле свою нишу, хотя говорить о широкомасштабном течении – мейнстриме, – пожалуй, преждевременно. Речь скорее может идти о тенденции к созданию доступной, увлекательной и в то же время качественной прозы, к стиранию резко очерченной границы между высокой и популярной литературой, но она сохраняется, и своеобразным пограничным «столбом» является творческий эксперимент, нарушающий привычную конвенцию между автором и читателем.

И наконец, писатели-экспериментаторы менее всего ориентируются на традиционные требования читателей. Они устанавливают свои законы, предлагают новую парадигму, утверждают непривычные, неожиданные способы художественного постижения мира. Эта литература предназначена для читателя, квалификация которого предполагает определенный эстетический опыт, предопределяющий способность к рефлексии над языковыми и литературными фактами. Глубинные культурные слои текста, его субъективную перспективу может увидеть только такой читатель. Он примет и замедленную сюжетную динамику, и развернутые описания, и отсылки к другим текстам, смещение пространственно-временных планов и точек зрения, отказ от привычной литературности, экспериментирование с языком.

Три основные составляющие: высокая (экспериментальная), массовая литература и беллетристика – присутствуют в современной литературе. По всей видимости, они будут сосуществовать, взаимодействовать и конкурировать как различные художественные системы, и такая сложная многомерность отвечает существующим читательским ожиданиям, эстетическим предпочтениям различных сегментов читательской аудитории. Поиск новых форм диалога с читателем, включающий ревизию традиционных стереотипов чтения, наряду с продолжением классической традиции, является одной из важнейших практических задач литературы нынешнего века, и развитие «серединной» литературы, качественной беллетристики – одно из возможных решений этой непростой задачи.

Библиографические ссылки

1. Акунин Б. Нефритовые четки / Б. Акунин. – М.: ЗАХАРОВ, 2007. – 704 с.
2. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Барт Р. Избр. работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462–518.

3. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Борев. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
4. Бродский И. Нью-Йорк: Пейзаж поэта / И. Бродский // Часть речи: Альманах литературы и искусства. – Нью-Йорк, – 1980. – № 1. – С. 27–36.
5. Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности: / М.Л. Гаспаров // НЛО. – № 62. – 4’2003. – С. 12–16.
6. Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции / И. Гурвич // Вопросы литературы. – 1990. – № 5 (май). – С. 113–142.
7. Донцова Д. 13 несчастий Геракла / Д. Донцова. – М.: Изд-во Эксмо, 2007. – 337 с.
8. Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. – М.: Эксмо, 2008. – 960 с.: ил.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром’яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ Академія, 2006. – 752 с.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стлб.
11. Мандельштам О. Э. О собеседнике / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 48–54.
12. Массовая литература сегодня: учеб. пособие / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 424 с.
13. Уэбстер Р. Как написать бестселлер / Ричард Уэбстер; пер. с англ. Е.В. Степановой. – М.: астрель: АСТ, 2005. – 191, [1] с.
14. Фаулз Д. Аристос / Джон Фаулз; пер. с англ. И. Бессмертной. – М.: АСТ: МОСКВА, 2008. – 347 с.
15. Циплаков Г. При чём тут маркетинг? // Знамя. – 2006. – № 4. – С. 179–191.
16. Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века / М.А. Черняк. – СПб.: Изд-во: РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
17. Чупринин С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 147–159.
18. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
19. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1984. – 384 с.
20. Шкловский В.Б. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
21. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Эко У. Имя розы: Детектив. Вып. 2. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 427–482.
22. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
23. Эренбург И. Необходимое объяснение / И. Эренбург // Литературная газета. – 1957. – 12 февраля. – С. 2–4.

Надійшла до редколегії 25 березня 2015 р.

УДК 821.111.09:1

Н. Н. Долгая

ГЕРОЙ ДЖ. КОНРАДА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ «ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ»

У статті піддається аналізу тип неоромантичного героя у новелістиці Дж. Конрада. Неоромантизм трактується автором статті як художнє явище, характерне для літератури перехідного часу. Сучасні дослідники літератури вважають мистецтво кінця XIX – початку XX століть особливою «перехідною» добою, що підтверджує актуальність заявленої теми. В такі періоди відсутність стабільності, жанрове експериментаторство та багатовекторний пошук героя літератури стають ознаками часу. Розуміючи неоромантизм як пошукову форму художньої свідомості, автор статті наголошує на тому, що герої неоромантичної літератури матимуть багато спільного, але при цьому кожен з письменників запропонує свій варіант літературного

© Н. Н. Долгая, 2015

героя. В підтвердження цього у статті представлена порівняльна характеристика героїв малої прози Р.Л. Стівенсона, Р. Кіплінга та Дж. Конрада. У статті також представлена класифікація героїв малої прози Дж. Конрада з позицій літератури перехідного часу.

***Ключові слова**: неоромантичний герой, неоромантизм, література перехідного часу.*

В статье анализируется тип неоромантического героя в новеллистике Дж. Конрада. Неоромантизм трактуется автором статьи как художественное явление, характерное для литературы переходного времени. Современные литературоведы считают искусство рубежа XIX–XX вв. особой «переходной» эпохой, что подтверждает актуальность заявленной темы. В такие периоды отсутствие стабильности, жанровое экспериментаторство и многовекторный поиск героя литературы становятся признаками времени. Понимая неоромантизм как поисковую форму художественного сознания, автор настаивает на том, что герои в литературе новых романтиков будут иметь много общего, но будут и очень разными. В подтверждение этого аргумента в статье дана сравнительная характеристика героев произведений малой прозы Р.Л. Стивенсона, Р. Киплинга и Дж. Конрада. *В статье также представлена классификация героев малой прозы Дж. Конрада с позиций литературы переходного времени.*

***Ключевые слова**: неоромантический герой, неоромантизм, литература переходного времени.*

The article is dedicated to the type of the neoromantic character in J. Conrad's short stories. Neoromanticism is interpreted by the author of the article as an artistic phenomenon, specific for the literature of the transitional time. Modern literary critics consider the art of the turn of centuries the special "transitional" era, so it confirms relevance of the declared subject. At such periods the lack of stability, genre experiments and multi-vector searching of the literary character become the features of the time. Understanding neoromanticism as a searching form of artistic conscience the author argues that the characters will have much in common but also will be different. Generally, "the new romanticism" of R.L. Stephenson, J. Conrad, R. Kipling embodied moral credo of people full of debt and self-discipline which are harmoniously combining strength of mind and physical power. Literary characters of these "new romantics" are purposeful, ready to risk and full of thirst of wanderings. Naturally, each of writers offered the option of the character. According to this argument the comparative characteristics of Stevenson's, Kipling's and Conrad's literary characters is given. The article also presents the classification of the characters of J. Conrad's short fiction from the positions of the literature of the transitional time.

***Key words**: neoromantic character, neoromanticism, literature of the transitional time.*

В современном литературоведении широкого обсуждается проблема «переходных периодов» как таковых и искусства подобных периодов. Как оказалось, творчество Дж. Конрада укладывается в систему «переходности» и может быть прочитано в несколько ином, нетрадиционном ракурсе.

Несколько слов о морфологии явления. Понятие «переходность» в литературе, связанное с ощущением кризиса, хаоса, множественных экспериментов выживания и переориентирования, демонстрирует себя периодически; другое дело, что систематизация признаков искусства переходного времени остается проблемой, далекой от своего разрешения.

Уже очевидно, что картина мира в искусстве «неспокойного» (переходного) времени демонстрирует свою неустойчивость и нестабильность. Такие периоды, как правило, характеризуются противоречивостью и активными инновационными поисками, которые, пусть многовекторно, но формируют перспективу дальнейшего развития. Если учесть, что многие современные литературоведы склонны считать искусство XX века литературной эпохой «особого, а именно *переходного* типа» [3; 7; 8; 10], то важность заявленной темы представляется безусловной. Одним из показателей переходности в литературе можно считать синтез – в наибольшей степени он проявлялся в смешении родовых литературных признаков. Но мог – и в смешении и переосмыслении признаков различных художественных течений и

направлений. К таковым отнесем неоромантизм конца XIX – начала XX вв. Он сублимирует традиционные признаки романтизма XIX в. с элементами развивающихся художественных систем, в том числе модернизма. Творчество Дж. Конрада укладывается в систему неоромантизма. Размышляя над природой этого явления как «промежуточного феномена», М. Урнов писал: «...известные романтики, Роберт Луис Стивенсон и Джозеф Конрад обращались к экзотике, выбирая авантюрно-приключенческие сюжеты, выражали потребность в жизненной целостности, соотнося героическое, моральное и эстетическое. Тоска по *красоте* прорывается сквозь их романтические фантазии» [11, с. 273].

Литература переходного времени корректирует понятие «герой». Им чаще всего становится человек «растерянный» и «заплутавший», но присутствует и поиск «примера для подражания». Важнейшей чертой такого «примерного» персонажа видится его детерминированность общечеловеческими ценностями и осознание ценности своей индивидуальности. Он стремится сохранить в себе комплекс природной гармонии и осознает статус высокой духовности, который невозможно реализовать в конкретном времени всеобщей неустойчивости. Вполне закономерным в подобной ситуации является оформление нового варианта романтизма, призванного оторвать человека от серых будней безыдейного времени и подарить ему мечту о дальних странах и возможности личностного самоутверждения.

Английские неоромантики, их герой в меняющемся мире. Понимая неоромантизм как поисковую форму художественного сознания, отметим, что и герои английских неоромантиков должны быть очень разными. На эту закономерность когда-то обратил внимание Ю. Ковалев, сказав, что в английской литературе начала XX века возросла «напряженность поисков» и проблема «человек и общество» реализовалась в каких-то новых аспектах [4]. Обратившись к статьям Р.Л. Стивенсона «О романтике» (1882) и «Смиренное возражение» (1884), мы пришли к пониманию того, что этот новый герой действует не в тепличной среде и не претендует на идеальность. Участвуя в занимательных и приключенческих сюжетах, он умеет противостоять обстоятельствам, требующим напряжения всех сил энергичных действий. Он жаждет быть свободным, достойным уважения и готов за это бороться. И если герои-романтики начала XIX века (Дж. Байрона, С. Кольриджа, У. Вордсворта) являли собой образы идеальных людей, рвущих связи с обществом, то персонажи Р.Л. Стивенсона, Дж. Конрада, Р. Киплинга предпочитают оставаться людьми общественными и не претендуют на исключительность. Напомним, что М. Урнов видел особенность классического романтизма в схематическом изображения героев как «лучших из людей», оторвавшихся от общества и поэтому ставших его жертвами [11]. А вот герои неоромантиков смогли вырваться из этих границ – они, похожие на «всех», демонстрировали миру благородство и достоинство, которыми следовало восхищаться. В общем, «новый романтизм» Р.Л. Стивенсона, Дж. Конрада, Р. Киплинга воплощал моральное кредо людей, преисполненных чувства долга и самодисциплины, гармонично сочетающих в себе силу духа и физическую силу. Герои этих

«новых романтиков» целеустремленны, готовы к риску, полны жажды странствий. Естественно, при всей общности черт героя английских неоромантиков, каждый из писателей предложил свой вариант персонажа.

Так, в прозе Р.Л. Стивенсона сложился образ «рыцаря» как героя, способного на поступок не ради славы и наград, а ради выполнения долга перед отечеством. Его тезис «мужественного оптимизма» служил утверждению незыблемой державности Великобритании. Героев этого писателя (Френк Кассилис из «Дома на дюнах», Чарли из «Веселых молодцев») бросает от побед к поражениям, от богатства к нищете. Но Р.Л. Стивенсон считает это нормальным для людей, бросивших вызов рутинному существованию. Исследователь Е. Себежко сравнивал произведения неоромантика Стивенсона с произведениями Д. Дефо [9]. Мы отметим следующее: если сюжет Д. Дефо составляла авантюра со множеством приключений, определяющих судьбу героя, то смысл большинства приключенческих произведений Р.Л. Стивенсона сводится к изучению характера человека в экстремальных условиях и к «поэтизации неведомого», формирующего характер нового персонажа.

Литературный мир Р. Киплинга изначально экзотичен. Большую часть детства, юности и зрелости проведя в Индии, он знал эту страну и ввел ее колорит в свое повествование. Экзотика Индии под пером Р. Киплинга воспринимается как мир древнего народа, который изменяется под воздействием процессов цивилизации, но должен быть изучен и понят. Р. Киплинга называли неоромантиком и одним из авторов «литературы действия». Он, «железный Редьярд», сделал основой своего творчества принцип, озвученный Р.Л. Стивенсоном: «Быть верным факту и трактовать его с добрым намерением». Его герои (молодой англичанин из рассказа «Лиспет»; Джон Хольден из новеллы «Без благословения церкви»; солдаты Малвени, Ортерис и Лиройд – все они респектабельному англичанину должны были казаться провинциалами, но здесь, в Индии, вырванные из своего окружения, они очень заметны и значимы на фоне другой культуры.

Конрадовский вариант героя переходного времени. Теодор Юзеф Коженевский вошел в английскую литературу как автор психологических приключенческих произведений, действие которых связано с морем и разворачивается в далеких странах. Основой для написания стал материал из жизни Конрада-мореплавателя. Говорят, будто этот чужестранец был первым, кто заставил прирожденных мореплавателей-англичан по-новому взглянуть на море. Дж. Конрад любил и воспевал корабли. Судно для него было дорогим, живым и почитаемым существом, его родным домом и частью странствующей суши. Служба на флоте предоставила Конраду уникальную возможность не только в подробностях узнать жизнь моряков, но и увидеть, чем реально была Британская империя, которая, если воспользоваться названием одного из его рассказов, казалась англичанам «аванпостом цивилизации». Лучшие книги Дж. Конрада посвящены морю. События по большей части разворачиваются в плавании, в портовых городах, на далеких землях. И все же, хотя экзотический план произведений Дж. Конрада сближает его со Стивенсоном, главное,

конечно, не в том, что он был замечательным маринистом, и не в экзотике. Основная творческая заслуга Конрада – в умении вскрыть глубинные психологические пласты жизни человека, поставить нравственно-этические проблемы, которые напряженно решают его герои, а также в новаторстве художественных средств [2, с. 374].

Герои Дж. Конрада – люди разных национальностей, однако их объединяет одержимость делом, необходимость решить самые важные нравственные вопросы бытия. Его герои одиноки, покинуты, но горды. Таков лорд Джим, центральный персонаж романа, ставшего вехой в литературе рубежа веков. Рассказывая о драматической судьбе молодого моряка, автор в первую очередь занят психологическим анализом его поведения в чрезвычайных обстоятельствах. Натуры страстные, презирающие быт и серую реальность, герои Дж. Конрада постоянно обнаруживают свое несоответствие времени. Они не принимают «буржуазности», что особенно видно в рассказе «Аванпост прогресса», написанного на африканском материале и осуждающего колониализм. Примером апелляции к политическому контексту Британской империи могут служить следующие строки: «Пресса обсуждала то, что ей хотелось возвышенно называть: "Наша колониальная экспансия" <...> много говорилось о правах и обязанностях носителей цивилизации, о святости просветительской работы <...> Карлье и Кайер прочитали, удивились и начали лучше думать о себе» [5, с. 31]. Как видим, этот фрагмент текста напоминает официальную реляцию, но абсолютно не соответствует реальности, которую увидели герои рассказа. Иронизируя, один из них замечает: «Через сто лет здесь, возможно, будет город. Набережные, составы, казармы и... и... бильярдные. Цивилизация, мой мальчик, и благотворительность, и все тому подобное...» [5, с. 32]. Углубляет содержание рассказа и то, что повествование о служении империи разворачивается на фоне болезни и смерти, а поэтому лишается героического пафоса. Газеты твердили, что экспансию осуществляют необычайные герои, а оказалось – ограниченные, малокультурные люди. Именно потому, что герои Дж. Конрада действуют в условиях буржуазной действительности, их одиночество приобретает несколько иной оттенок, нежели, например, одиночество классических романтических героев. В персонаже этого писателя вроде бы отсутствует синдром исключительности и нет жажды протеста, но это позиция человека, который осознал, что порядочность и честность – единственное, что ему осталось. Общество не поддерживает человека? – Что ж, герой рассказа «Завтра» покидает отчий дом: «Вот я и ушел. Иногда мне кажется, что я у них родился по ошибке, – в <...> кроличьей клетке» [6, с. 284]. На вопрос о том, где бы желал родиться Гарри Хэгберд, он отвечает: «на просторе, на морском берегу, в ветреную ночь» [6, с. 284]. Одиночество конрадовских героев приводит их не к бунту, а к стоицизму. Единственное, что их заботит, – это достойное поведение в ответственный момент. Это демонстрируют многие персонажи Дж. Конрада, например капитан Мак-Вир в повести «Тайфун», который отчаянно борется со стихией. Лишь на первый взгляд может показаться, что для автора важен событийный момент повествования – нет, его интересует борьба и человек,

который способен выстоять в испытаниях и сохранить достоинство. В сущности, Дж. Конрад и его любимые герои знают только одно поражение – нравственное. Исходя из сказанного, можно утверждать, что в своем творчестве Дж. Конрад приблизился к экзистенциальной литературе, предпочитавшей «пограничные» ситуации. Своим учителем считал Дж. Конрада и Грэм Грин, для героев которого этический аспект бытия человека является решающим.

Одной из притягательных черт Конрада-писателя была его ностальгическая привязанность к прошлому, которое он, противопоставляя сегодняшнему буржуазному миру, откровенно героизировал. Отсюда романтизация «честного предпринимательства», бескорыстного авантюризма отважных мореплавателей, белокрылых парусников, которые давали морякам ощущение непосредственной связи с морской стихией. И в то же время он ясно видел, что прошлое необратимо: парусники сменились дымящими пароходами, мореплаватели – колонизаторами. Англо-бурская война окончательно разрушила его иллюзии.

Неоромантизм Дж. Конрада был связан с трагедийностью. Очень часто герой этого писателя принимает какое-либо решение, которое считает единственно возможным, но именно оно-то и приводит его и близких к гибели. Но и пассивность у него может обернуться таким же преступлением, как и действие. Если бы Джим не сдвинулся с места, наблюдая за дезертирами, он бы, в конечном счете, оказался героем. Если бы Джим решительно действовал против Брауна, он бы не оказался предателем по отношению к народу Патюзана. Каждый путь по-своему ошибочен, но проверить и доказать порочность данного пути можно только своей жизнью. Обычно конрадовского героя приводит к катастрофе ряд внешне не взаимосвязанных случайностей, но для стороннего наблюдателя, в частности Марлоу, эти случайности выстраиваются в роковую закономерность. Оставаясь верным лишь «правде собственного видения», он в разных произведениях и в разные периоды своего творчества поддавался то настроению глубокого пессимизма, то с надеждой заглядывал в далекое будущее, но всегда верил в духовные силы человека и сочувствовал его жизненной борьбе.

Персонажи Дж. Конрада – Мак-Вир, капитан парохода «Нянь-Шань» в повести «Тайфун»; капитан барки, спасающий разбитое судно, в романе «Лорд Джим»; моряки парусников и судов «Нарцисс», «Патна» «Тремолино» – все они были бы «странными» для викторианской Англии героями. Иногда они оказывались даже пьяницами, в большинстве случаев казались самыми обыкновенными «трудягами», но в тяжелых испытаниях, рискуя собственными жизнями, эти люди демонстрировали чудеса выдержки, спасая корабли и думая об успешном завершении рейса. Девизом писателя стали слова, которые неоднократно своей жизнью подтвердили и его герои: «Нашим лучшим надеждам не суждено осуществиться, но вся невероятная трагедия и вместе с тем великая привилегия человечества как раз и состоит в том, чтобы стремиться к невозможному» [5, с. 183].

Рассматривая образы героев Дж. Конрада в системе координат неоромантизма, их можно классифицировать следующим образом:

1. «Странный», «исключительный» для всех, но и понятный всем человек: «Ему не было дела до этих людей; он работал с ними плечо к плечу, но коснуться его они не могли: он дышал с ними одним воздухом, но он был иным человеком...» [5, с. 273];

2. Активный и очень практичный, знающий свое дело человек: «Он видел себя: то спасает он людей от тонущих судов, то в ураган срубает мачты, или с веревкой плывет по волнам прибоя... – всегда преданный своему долгу и непоколебимый, как герой из книжки» [5, с. 259].

3. «Человек противоречивый»: он знает окружающий его мир, но верит «в малоразличимое» [1, с. 152].

Обобщая, сделаем выводы. Картина мира Дж. Конрада отличается дробностью, неоднозначностью и многоаспектностью, что характерно для искусства переходного времени. Его героев отличает острое чувство несоответствия времени и стремление сохранить верность высоким нравственным принципам. Его неоромантик отличается от прежних романтиков: герой Дж. Конрада не отвлеченный мечтатель, а человек, призванный «делать дело» и реализовать себя в профессии (чаще всего мореплавателя). Это не исключительная личность, а обыкновенный человек, сумевший противопоставить свою действенную жизненную позицию серым будням прозябания. Его ориентирами становится завоевание новых миров и освоение экзотических пространств. Благодаря Дж. Конраду становится ясно, что «человек обыденный», но преодолевший в себе «раба обстоятельств», становится главным героем литературы рубежного времени XIX–XX вв. С помощью этого героя удается показать варианты выхода из идеологического тупика и многовекторность поисков и обретений. Действенная позиция, которую подобный персонаж демонстрирует в самых разных обстоятельствах, заставляла видеть в нем человека, несоотносимого с декадентствующими нигилистами. Нацеленность подобного героя на созидание позволяет воспринимать его как предпочтительное литературное явление нестабильного (переходного) времени.

Библиографические ссылки

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – М.: Азбука-классика, 2003. – 512 с.
2. Гениева Е.Ю. Литературная ситуация на рубеже веков: [Английская литература на рубеже XIX и XX веков] / История всемирной литературы: в 9 т./ Е.Ю. Гениева. – М.: Наука, 1983. – Т.8. – 1994. – 848 с.
3. Гусев В.А. Литература в ситуации переходности: Монография / В.А. Гусев. – Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
4. Ковалев Ю. В. Заметки об английской новелле / Ю.В. Ковалев // Английская новелла. – Л.: Лениздат, 1961. – С.498 – 525.
5. Конрад Дж. Избранные сочинения: в 2 т. / Дж. Конрад. – М.: Худож. лит., 1959. – Т.1. – 1959. – 590 с.
6. Конрад Дж. Избранные сочинения: в 2 т. / Дж. Конрад. – М.: Худож. лит., 1959. – Т.2. – 1959. – 678 с.
7. Кривцун О.А. Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблемы идентификации / О.А. Кривцун // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 17–39.
8. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи»: [Электронный ресурс] /

Н. Лейдерман // Вопросы литературы, 2002. – № 4. – Режим доступа к статье:
9. http: // magazines.russ.ru/voplit/2002/4/
10. Себежко Е.С. «Неслыханная простота» притчи. Этапы развития английской новеллы XIX–XX вв. / Е.С. Себежко. – Калуга, 2001. – 38 с.
11. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин: Монография / В.И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
12. Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX в.) / М.В. Урнов. – М.: Наука, 1970. – 432 с.

Надійшла до редакції 20 березня 2015 р.

УДК 82.0391.001.8’06

В. С. Доній

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ

У статті осмислюються теоретико-методологічні засади постколоніального дискурсу. Зроблено спробу проаналізувати основні концепти постколоніальної парадигми. Постімперський характер сучасної культурної дійсності вимагає нових літературознавчих поглядів у прочитанні та перепрочитанні текстів, крізь призму проблеми збереження національних концептів за умов світової глобалізації. Зокрема, українська постколоніальна критика ґрунтується на концепції національно-екзистенціальної методології. Ключовими концептами в постколоніальному дискурсі українського літературознавства стають поняття «національна ідентичність», «національна ідея», «національне мистецтво», «національне буття», «національна естетика», «національна культура», «національне відродження», «національна свідомість», «національна тотожність», «національна ментальність», «національна історія» тощо. За допомогою засобів деконструкції, демаскування та перекодування реінтерпретуються тексти в українському літературознавстві.

***Ключові слова**: постколоніалізм, імперіалізм, концепт, імператив, дискурс.*

В статье осмысливаются теоретико-методологические принципы постколониального дискурса. Сделано попытку проанализировать основные концепты постколониальной парадигмы. Постимперский характер современной культурной действительности требует новых литературоведческих взглядов в прочтении и перепрочтении текстов, сквозь призму проблемы сохранения национальных концептов в условиях мировой глобализации. В частности, украинская постколониальная критика основывается на концепции национально-экзистенциальной методологии. Ключевыми концептами в постколониальном дискурсе украинского литературоведения становятся понятия «национальная идентичность», «национальная идея», «национальное искусство», «национальное бытие», «национальная эстетика», «национальная культура», «национальное возрождение», «национальное сознание», «национальная тождественность», «национальная ментальность», «национальная история» и тому подобное. С помощью деконструкции, демаскировки и перекодирования реинтерпретируются тексты в украинском литературоведении.

***Ключевые слова**: постколониализм, империализм, концепт, императив, дискурс.*

The theoretic-methodological principles of Postcolonial discourse have been comprehended in the article. We attempt to analyse the basic concepts of postcolonial paradigm. The Postimperial character of modern cultural reality requires needs new study looks in reading and rereading texts through the problem of perpetuation of national concepts at the world globalization’s terms. Many different spheres of knowledges is actively attracted in the reprezentation of Postcolonial discourse. The main problems of postcolonial researches cause the scientific personal interest for many scientists. Edvard Said is theoretical foundator of this scientific direction. In general, the postcolonial direction in humanities studies are the aggregate of theories and looks in relation to in a civilized manner social domination of empires and position of the colonized states. In particular, Ukrainian postcolonial literary criticism is based on conception of national-existential methodology. Key concepts of postcolonial discourse of Ukrainian literary criticism are definitions «national identity», «national idea», «national art», «national life»,

© В. С. Доний, 2015

«national aesthetics», «national culture», «national revival», «national consciousness», «national mentality», «national history» and others. The texts are reinterpretented by deconstruction decamouflage and recode. The postcolonial projection is actively realized in Ukrainian literary criticism by the way of modern scientific approaches.

***Keywords**: postcolonialism, imperialism, concept, imperative, discourse.*

Новаторські трансформації, пошук нових підходів та методологій стають характерними рисами сучасних літературознавчих досліджень. Останнім часом особливо загострюється увага дослідників на проблемах постколоніалізму в царині культури, літератури, літературознавства. Адже постімперський характер сучасної культурної дійсності вимагає нових літературознавчих поглядів у прочитанні та перепрочитанні текстів, крізь призму проблеми збереження національних концептів за умов світової глобалізації. Проблематика постколоніальних студій викликає наукову зацікавленість у багатьох заруб іжних (Г. Бгабга, Г. Гріффітс, А. Мукгерджі, Е. Саїда, С. Слемон, Г. Тіффін, Є. Томпсон, Ф. Фанона та інших) та вітчизняних (В. Агеєвої, С. Андрусів, Т. Гундорової, П. Іванишина, С. Павличко, М. Павлишина, М. Рябчука, В. Чернецький, М. Шкандрія О. Юрчук) учених.

Метою цієї розвідки є спроба з’ясувати ключові засади та характеристики постколоніальних студій.

Відзначимо, постколоніалізм як ідейна течія, що займається вивченням ідентичності, культури та літератури, виник наприкінці 70-х рр. ХХ ст. в англомовному літературознавстві. Основоположником вважають американського вченого Едварда Саїда, праці якого «Орієнталізм», «Культура й імперіалізм» базуються на принципах деконструктивізму, нового історизму, психоаналізу, фемінізму, марксизму. Е. Саїд демонструє, що формотворчі зусилля колонізованих народів були систематичними та свідомими, але значна кількість різних сфер знань активно залучені у репрезентацію репресивних дискурсів. Дослідник прагне верифікувати зміни наративів під впливом колонізації, сконструювати способи сприйняття дійсності, проаналізувати створені образи в оповідях про Схід та його дослідженнях. Е. Саїд зауважує, що його метод полягає в максимальному зосередженні на конкретних творах, у прочитанні їх насамперед як шедеврів креативної та інтерпретаційної уяви, а далі – демонстрація того, що вони є частиною стосунків між культурою й імперією [8]. Демонстрація та доведення того, що східні вчені й письменники не лише досліджують, але й інтерпретують мови, історію, культуру, аналізують минуле і роблять проекції на майбутнє з європейських позицій, стали однією з головних цілей наукової праці. Результатом такого аналізу є висновки вченого про існування бінарної опозиції Ми – Вони, що заклала підвалини постколоніальної теорії. Для автора особливої актуальності набувають питання мови і літератури. Е. Саїд дотримується думки, що тексти можуть створювати не лише знання, а й реальність, а мова функціонує задля вираження інформації та її обміну, репрезентації дійсності, таким чином, наративи «стали методом, який колонізовані народи застосовували, обстоюючи власну ідентичність та історію» [8, с. 13].

Одним з відомих теоретиків постколоніалізму є індійський вчений Г. Бгабга. Його праці «Нація і нарація», «Розташування культури» мають «вплив складного деррідеансько-фукіанського комплексу текстуальності та полів дискурсу» [1, с. 234], осмислюючи постколоніалізм як сукупність політичних відносин і як знакову систему зі складними структурними відносинами з позицій реконструкції та постструктуралізму. Г. Бгабга робить спробу встановити взаємозв'язки між імперативами «людина» та «нація» як суб'єктами та об'єктами соціальних та літературних наративів. Вивчаючи націю через її розповідність, автор декодує елементи імперської наративної моделі. Дослідник акцентує увагу на тому, що нація як наративна модель є більш унікальною завдяки власній різнорідності й гібридності, вказує на співіснування протилежностей, ілюструючи це «обличчям Януса у побудові дволикого дискурсу нації» [10, с. 559]. У пошуках маргінесу автор має на меті «спростувати твердження про культурну вищість, чи це походить від "старих" постімперіалістичних націй, чи від імені "нових" незалежних націй периферії» [10, с. 560].

Характеризуючи постколоніальну критику, західні дослідники С. Слемон та Г. Тіффін, акцентують увагу «на конструктивній суті усього теоретичного дискурсу» і вважають «несподіваним те, що багато цікавих і визнаних дотеперішніх постструктуралістичних досліджень з проблем колоніалізму об'єктом своїх студій обирають не "літературні" тексти колонізованих чи постколоніальних народів, а радше шкідливі, самообманні тексти самої імперської культури» [10, с. 538]. На основі поєднання двох концепцій щодо позиції колонізованих народів автори подають визначення терміну «постколоніальний», що «означає учасовлення специфічної форми дискурсивної опірности колоніальній владі – опірности, що закорінена у досвіді і розпочинається у момент, коли колоніальна культура функціонує на тілі і просторі її інакшости» [10, с. 538].

Вагомими у розвитку постколоніальної теорії стали наукові погляди індійського літературознавця Аруна П. Мукгерджі, відображені, зокрема, у дослідженні «Чорні лиця, білі маски». Розглядаючи теоретичні конструкти постколоніалізму, А. Мукгерджі відчував проблематичним визначення терміну «постколоніальний», як такого, «що охоплює культуру, яка була уражена імперськими процесами від моменту і колонізації до теперішнього дня» [10, с. 563], що звужує суть поняття. Проте літературознавець стверджує, що постколоніальні літератури виникли з досвіду колонізації і стали своєрідним відображенням стану залежності від імперії з акцентуацією на своїх відмінностях від неї [10]. Тому вчений вважає, що «культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, окрім потреби постійного "пародіювання" імперіалістів» [10, с. 563].

Значним внеском у студіюванні постколоніальної теорії українського літературознавства стали праці представників діаспори – М. Павлишина та М. Шкандрія. Запропонувавши розуміти поняття «постколоніальне» з акцентом на хронологічному значенні, М. Павлишин намагається об'єднати під поняттям «постколоніальна культура» всі культурні явища, що постали під

впливом колонізації». На думку дослідника, необхідно трактувати вищезазначену дефініцію «аналогічно до понять “постмодернізм” і “пост структуралізм”, де префікс “пост” не виключає паралельного існування у часі і сигналізує не так заперечення, як діалектне злиття». Звідси «постколоніальне, не відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть в одному культурному явищі» [6, с. 532]. Розхитування опозиції, що містить у собі колоніальний й антиколоніальний дискурси є однією з провідних тенденцій постколоніальної критики, на думку М. Шкандрія. Літературознавець звертається до аналізу українсько-російських взаємин крізь призму постколоніальних теорій. Така візія дозволяє М. Шкандрію по-новому інтерпретувати відомі художні твори, роль і значення творчості багатьох митців, простежити процес формування й розвитку імперського дискурсу в творах російських класиків та контрдискурсу в українській літературі.

У цілому українська постколоніальна критика ґрунтується на концепції національно-екзистенціальної методології. Вагомими щодо цього є наукові доробки літературознавця, культуролога, публіциста П. Іванишина. Національний імператив, на думку вченого, є основним системотвірним чинником націоцентричного мислення. Характерною особливістю націоцентричного напряму є «врахування взаємопереплетеності долі народу та його літератури, що передбачало усвідомлення фатальних небезпек в часи колоніального минулого» [5, с. 32]. Концепти «національна ідентичність», «національна ідея», «національне мистецтво», «національне буття», «національна естетика», «національна культура», «національне відродження», «національна свідомість», «національна тотожність», «національна ментальність», «національна історія» тощо стають ключовими словами в дискурсі національної самобутності, що став стрижнем національно-екзистенціальної верифікації. Про «утримання національної традиції та її доцільність» говорить літературознавець і культуролог Т. Гундорова. Йдеться про опозицію «органічної» (яка асоціюється з національною традицією) та «неорганічної» (постмодерно орієнтованої) культур, що виникає на межі трансформації. Розглядаючи сучасні літературні напрями, авторка акцентує увагу на тому, що вони накладаються на посттоталітарний період розвитку української літератури, коли відбуваються зміни парадигми художнього мислення, що позначаються на характері сприйняття, формуванні та адаптації художньої системи на національному ґрунті [2]. Сучасна дослідниця О. Юрчук осмислює вітчизняну літературу, подаючи двовекторну реінтерпретацію, що виявляється в «деконструкції і конструюванні українського національного «обличчя». Авторка зазначає, що постколоніальна теорія робить акцент на «встановленні ідентичності через виокремлення значущості історичного до колоніального народу» [12, с. 21]. В українському контексті інтерпретація колоніального досвіду має орієнтування «імперія – колонія – імперія», де бракує простору для утвердження національного позаімперського дискурсу; формується уявлення про українську націю, що вибудувала свою ідентичність у контексті колоніальної парадигми або всупереч їй [12, с. 22].

Отже, постколоніальним напрямом в гуманітаристиці вважають сукупність теорій та поглядів щодо культурно-соціального панування імперій та становища колонізованих держав. Постколоніальна проекція активно реалізується в українському літературознавстві шляхом деконструкції, демаскування та перекодування структур культурного колоніалізму.

Бібліографічні посилання

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есе / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
4. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): монографія / П. Іванишин. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2005. – 308 с.
5. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду: монографія / П. Іванишин. – К.: ВЦ «Академія», 2014 – 190 с.
6. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті / М. Павлишин. – К.: Час, 1997. – 448 с.
7. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження / М. Рябчук. – К.: К.І.С., 2011. – С. 22.
8. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
9. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511с.
10. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.
11. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій. – К.: Факт, 2004. – 496 с.
12. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії / О. Юрчук. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – 221с.

Надійшла до редколегії 21 березня 2015 р.

УДК 821.161.1-31

А. П. Елисеенко

ЕВРЕЙСКАЯ КАББАЛА В РОМАНЕ Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ». К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Стаття присвячена вивченню впливу давньої кабалістичної книги Зоар в романі Б. Поплавського «Аполлон Безобразов». Особливу увагу приділено фрагменту книги, який став епіграфом до третьому розділі. Автор роману, як і багато його сучасників, захоплювався езотеричними вченнями і окультизмом, був членом Теософського товариства, про що свідчать численні згадки в щоденниках письменника. В корпус роману введений образ Адама Кадмона, Предвічної людини, через сон головної героїні Терези. Б. Поплавський вивчав філософію Я. Беме, Д. Мережковського, М. Бердяєва, В. Соловйова, що вплинуло на світогляд емігрантського письменника. Наприкінці двадцятих років Б. Поплавський відходить від теософського вчення і віддає перевагу гностичним наукам, вплив яких простежується в описі балу російських емігрантів, де згадується андрогін. Імовірно, опис андрогіна було запозичено Б. Поплавським у Я. Беме і Д. Мережковського.

Ключові слова: *Каббала, гностичні вчення, окультизм, теософія.*

Статья посвящена изучению влияния древней каббалистической книги Зоар в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов». Особое внимание уделено фрагменту книги, который стал эпиграфом к третьей главе. Автор романа, как и многие его современники, увлекался эзотерическими учениями и оккультизмом, был членом Теософского общества, о чем свидетельствуют многочисленные упоминания в дневниках писателя. В корпус романа введен образ Адама Кадмона, Предвечного человека, через сон главной героини Терезы. Б. Поплавский изучал

© А. П. Елисеенко, 2015

философию Я. Беме, Д. Мережковского, Н. Бердяева, Вл. Соловьева, что повлияло на мировоззрение эмигрантского писателя. В конце двадцатых годов Б. Поплавский отходит от теософского учения и отдает предпочтение гностическим наукам, влияние которых прослеживается в описании бала русских эмигрантов, где упоминается андрогин. Предположительно, описание андрогина было заимствовано Б. Поплавским у Я. Беме и Д. Мережковского.

Ключевые слова: *Каббала, гностическиские учения, оккультизм, теософия.*

The article is devoted to the influence of ancient cabbalistic book Zohar in the novel by B. Poplavsky "Apollon Bezobrazov". Particular attention is paid to the part of Zohar book, which became an epigraph to the third chapter of the novel. B. Poplavsky chose a quotation where Adam and his ancestors are mentioned. He was fond of history of religions and even thought of changing his sphere of interests from literature to history of religion which he studied at the university. The author of the novel, like many of his contemporaries, was fond of occult and esoteric teachings, was a member of the Theosophical Society, knew many famous members of this group that is evidently from numerous references in the diaries of the writer. The image of Adam Kadmon who was preeternal person is introduced in the novel through the dream of the protagonist Theresa, who turned out to be in the stomach od Adam Kadmon. His image is often associated with tree. Theresa saw an awful tree in her dream and only some minutes later she understood that she was inside and next to her were many other sinners. B. Poplavsky studied philosophy of Bohme, D. Merezhkovsky, Berdyaev, Vl. Solovyov that influenced the outlook of emigre writer. In the late twenties he leaves theosophical teachings and prefers Gnostic science, the influence of which can be traced in the description of the Ball of Russian immigrants where the androgen is mentioned. Presumably, the description of the androgen was borrowed by B. Poplavsky from Bohme and D. Merezhkovsky studies.

Keywords: *Cabbala, Gnostic doctrines, occultism, theosophy.*

Б. Поплавский – представитель первой волны русской эмиграции в Париже. В последние десятилетия его творческое наследие становится объектом многочисленных исследований. Изучением произведений писателя занимались такие литературоведы, как Л. Аллен, А. Богословский, А. Гибсон, В. Крейд, Э. Менегальдо А. Олкотт, И. Савельев и др. Б. Поплавский при жизни прославился 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 был опубликован только фрагментарно до 1993 года, когда впервые вышел сборник прозы писателя, подготовленный Луи Алленом. Четырнадцать из шестнадцати глав романа открываются эпиграфами из произведений французских писателей, древнегреческих мыслителей и т. д. Нашей основной целью является рассмотрение эпиграфа, который был взят из книги Зоар, а также определение интертекстуальных связей между фрагментом из еврейской Каббалы и романом «Аполлон Безобразов».

Третья глава романа открывается эпиграфом, источником которого является Зоар, – *«Эта любовь к разнообразию и была причиной смерти Адама и всех его потомков»* [6, с. 40]. Исходя из классификации Н.А. Кузьминой, мы считаем, что этот эпиграф выполняет диалогизирующую и информативную функции, так как, во-первых, в нем прослеживается связь с еврейской литературой, во-вторых – осуществляется передача содержательно-концептуальной информации. Книга Зоар – первое письменное изложение еврейской Каббалы. Религиовед, автор книги «Основные течения в еврейской мистике» (2004) Г. Шолем пишет о том, что Зоар в течение нескольких веков признавался каноническим писанием, стоящим в одном ряду с Библией и Талмудом [9]. По мнению исследователя, автором книги был Моше де Леон, который скрывал свое авторство и утверждал, что это была древняя книга,

написанная во II–III веке н. э. Шимоном бар Йохаем. Моше де Леон, как полагает исследователь, скрыл истину, для того чтобы придать этой книге уникальность и особую ценность. По свидетельству Д. Токарева, в библиотеке Сен-Женевьев в Париже, Б. Поплавский мог ознакомиться с двумя изданиями Зоара, которые подготовил Жан де Поли, – полным изданием в шести томах (1906–1911) и сокращенным изданием, вышедшим в 1925 году.

Е. Зорина в статье «Эзотеризм в России XX века: теоретические и этические параллели» (2001) отмечала, что эзотеризм не был новым явлением в русской культуре. Он связан прежде всего со всплеском интереса к масонству в конце XVIII века, а также с развитием теософии, антропософии на рубеже XIX–XX веков. Эзотерический способ миропонимания, по мнению исследователя, «носил название мистицизма и ассоциировался с закрытыми для непосвященных знаниями о древней нуминозной (ноуменальной, божественной) первооснове сущего и духовными практиками познания мира и влияния на него» [3, с. 20].

Из дневников и писем Б. Поплавского известно о его увлечении эзотерическими учениями. Он писал Ю. Иваску 10 ноября 1930 года: «В настоящее время погружен в изучение мистических наук, например каббалы и т. д. Учу в университете историю религий, думаю часто – не в этом ли мое призвание» [5, с. 242]. Однако Б. Поплавский заинтересовался эзотеризмом значительно раньше. Его мать София Валентиновна изучала антропософию и была дальней родственницей Е. Блаватской, одной из основателей Теософского общества. Э. Менегальдо в книге «Б. Поплавский. Неизданное: дневники, статьи, стихи, письма» (1996) пишет, что та атмосфера, в которой рос Б. Поплавский, способствовала его стремлению к внутренней жизни и духовным поискам. Именно это, по мнению исследователя, дает ключ к пониманию его увлечения оккультизмом и эзотерическими учениями [5, с. 27]. Есть также дневниковая запись писателя от 14 июля 1921 года, в которой он пишет о том, что его приняли в члены Теософского общества: «Дико зарыдал, затрясся от счастья, что они Анни Безант и Кришнамурти, здесь. Меня повели в сад, успокоили, приняли в члены, написали членский билет. Пел русский хор, чудно он говорил, долго. <…> Пошел, пожал ему руку. Он посмотрел мне в глаза. Сидел на улице и плакал» [5, с. 132]. Примечательно, что влияние Е. Блаватской прослеживается и в последующие годы. Так, 3 и 4 марта 1933 года Б. Поплавский вносит в свой дневник следующие записи: «Страшная, таинственная фотография Блаватской на столе. <…> Не смею даже смотреть в глаза этой картинке»; «После стольких молитв на полу, искоченев, слез [нрзб.] с истертым лицом и мокрыми волосами, заснул, отказавшись от гимнастики, положив под подушку “образ” Блаватской, который я поставил на стол, садясь писать, но так его боялся, что убрал прочь и опять поставил до муки» [7, с. 366]. В декабре 1932 года писатель вносит в свой дневник: «Как это ни странно, но я хотел бы врасти в Сефиру строгости в Адаме Кадмоне, а не в Сефиру снисхождения» [5, с. 194]. Необходимо отметить, что основой каббалистической антропологии является учение об Адаме Кадмоне – космическом Первочеловеке. Е. Торчинов в книге «Религии мира. Опыт

запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника» (1994) пишет, что «через образ космического человека древние восточные мифы задают парадигму человеческого тела как совершенной меры сущего, формируя представление о мире как едином теле и о теле человека как микрокосме» [8]. Человеческое тело, по словам исследователя, представляет собой древо сефирот, что относится не только к Адаму Кадмону, как образу Бога, но и к каждому человеку, который является отражением Адама Кадмона. Как мы уже отмечали, Б. Поплавский упоминает «Сефиру строгости» и «Сефиру снисхождения». По нашему мнению, речь идет о двух из десяти сфирот, которые отождествляются с правой и левой руками Божества, а именно с Правосудием и Милосердием. В кабалистике они названы Хэсед и Гвура. Б. Поплавский мог быть настолько хорошо осведомлен в мистических учениях из-за его увлечения гностическими идеями Я. Беме, который получил признание в эмигрантских кругах интеллигенции. Б. Поплавский читает его произведения, начиная с января 1921 года. Сначала учение философа дается писателю трудно, о чем свидетельствует следующая дневниковая запись: «Читал Я. Беме. Ничего не понял». Однако спустя некоторое время он отмечает: «Читал Я. Беме. Занимательная книга. Если ее понять, поймешь все» [5, с. 124]. Философия Я. Беме оказала значительное влияния на мировоззрение современников Б. Поплавского, прежде всего, на творчество Н. Бердяева, Д. Мережковского, Вл. Соловьева и многих других. Так, Н. Бердяев в статье «Новые книги о Якове Беме» (1926) писал, что тот заслуживает признания величайшего христианского теософа и гностического мистика. Он отмечал, что философии Я. Беме предшествовало ветхозаветное понимание Библии. Он сделал «попытку новозаветного понимания Библии, т.е. истолкование ее в духе Нового Адама» [1]. По мнению Н. Бердяева, особое внимание заслуживает учение философа о человеке, которое основано на христологии, а также учения об Андрогине и о Софии «как девственности души, как Деве, отлетевшей на небо после грехопадения» [2].

По нашему мнению, наиболее очевидная связь эпиграфа из Зоара, в котором упоминается Адам, прослеживается в описании сна Терезы. Девушке снится, что ее ведет по горной дороге ангел, в то время как перед ними появляется темно-желтая луна. Тереза чувствует, что ей нельзя оборачиваться, так как она увидит «нечто, что не следует видеть, нечто стыдно ужасное» [6, с. 194]. Повернувшись, она видит страшное дерево, ветки которого похожи на змей или на руки человека, погрязшего в песке [6, с. 195]. Девушка подходит к этому дереву, оно обвивается вокруг нее и сдавливает со всех сторон. И вдруг Тереза понимает, что это вовсе не дерево, а желудок Адама, в котором вместе с ней перевариваются другие люди. Тереза оказывается в желудке Адама Кадмона, Предвечного человека, части тела которого, по свидетельству Г. Шолема, соответствуют системе сфирот. Согласно учению каббалистов, одним из описаний сфирот является их сравнение с мистическим организмом в образе дерева или человека [9, с. 273]. Г. Шолем отмечает, что «сравнение сфирот с человеком встречается в Зогаре столь же часто, как и сравнение их с деревом» [9, с. 273].

В 1932 году Б. Поплавский делает в своем дневнике следующую запись, под заголовком «Страшное место»: «Было совершено два преступления (*и оба дерева были перевернуты*), и за них два наказания – как два дьявола грызут мир. Это есть сладострастие и жестокость» [5, с. 192]. Е. Менегальдо, которая совместно с А. Богословским опубликовали этот дневник, отмечает, что фрагмент, выделенный курсивом, в оригинале был зачеркнут. Мы обратили внимание на то, что Б. Поплавский использует прилагательное «страшный» четыре раза в описании сна Терезы. Вероятно, упоминание о перевернутых деревьях в дневнике писателя может быть косвенно связано со сном Терезы, в котором Адам Кадмон первоначально отождествляется с деревом, поглощающим Терезу.

Наше внимание также привлек еще один фрагмент в романе «Аполлон Безобразов», в котором упоминается андрогин, что свидетельствует о влиянии мистических учений прошлых веков на мировоззрение писателя. Б. Поплавский описывает бал русских эмигрантов после алкогольного опьянения «оккультной влагой» [6, с. 60]: «Древние страхи ослабевают, и всеобщее танцевально-телесное братство охватывает добродушных. <…> И достаточно музыке на мгновение прерваться, взволнованные голоса, как разбуженные наркоманы или неудачным движением разлученные любовники, наперебой требуют вернуть им телесно-музыкальное согласие их динамического андрогината» [6, с. 61]. Учение об андрогине неотъемлемо связано с учением об Адаме Кадмоне. Я. Беме писал, что Адам был мужчиной и женщиной одновременно, «пока из него не была выделена и обособлена Ева» [5, с. 438]. Н. Бердяев видел в учении философа об андрогине «особенную гениальность и озаренность» [2]. В 1930 году в журнале «Путь» он писал, что миф об андрогине «оправдывается и более углубленным, эзотерическим толкованием книги Бытия, хотя и не свойственен господствующим богословским учениям… Боятся учения об андрогине и отрицают его те богословские учения, которые вследствие своего эзотерического характера отрицают Небесного Человека, Адама Кадмона и учат лишь о земном, натуральном, эмпирическом человеке, т.е. признают лишь ветхозаветную антропологию, построенную ретроспективно с точки зрения греха» [2, с. 40]. Д. Мережковский в книге «Атлантида-Европа: Тайна Запада» также развивает идею божественного андрогина, ссылаясь на учение Платона: «“Некогда, – говорит Платон, – был третий пол, состоявший из двух, мужского и женского… Это существо называлось Андрогинном”. – “Когда же Зевс разделил его на два пола, мужской и женский, то каждая из двух половин начала искать ту, от которой была отделена, и, находя друг друга, обнимались они и соединялись в любви” . – “Вот почему мы естественно любим друг друга: любовь возвращает нас к первоначальной природе, делая все, чтобы соединить обе половины и восстановить их в древнем совершенстве… Ибо каждая из них – только половина человека, отделенная от целого… Желание вернуться в это первоначальное состояние и есть любовь, Эрос» [4, с. 269]. Именно этой книге Б. Поплавский посвятил статью «По поводу <…> Атлантиды-Европы», которая была опубликована в 1930 году в четвертом

номере «Чисел».«Динамический андрогинат», который упоминается в романе Б. Поплавского, по нашему мнению, имеет много общего с андрогином, описанным Д. Мережковским. У танцующих эмигрантов возникает временное чувство любви к окружающим. Под музыку граммофона они слышат «неведомый сигнал к отплытию» и отправляются «к Цитерину острову» [6, с. 66], в то время как «незнакомые целуются, клянясь в вечной дружбе. Женщины, танцуя, опускают прекрасные головы на близлежащие плечи. Волна братства и нежности, безнадежности и веселья проходит по сердцам» [6, с. 66]. Автор романа упоминает «Цитерин остров» не случайно. Речь идет об острове Кифера, который находится в Эгейском море и относится к Ионическим островам. Это один из культовых центров Афродиты, богини любви. По мнению Э. Менегальдо, Б. Поплавский использует фонетическую транскрипцию с французского языка, поэтому называет его «Цитерин остров», а не «остров Кифера» [6, с. 439]. Здесь также возможна аллюзия на произведение Г. Иванова «Отплытие на остров Цитеру».

Таким образом, мы можем сделать вывод, что обращение Б. Поплавского к древней каббалистической книге Зоар, из которой был взят эпиграф к третьей главе романа «Аполлон Безобразов», свидетельствует о том, что Б. Поплавский, как и многие его современники, увлекался эзотерическими учениями и оккультизмом. Интерес к ним возник у писателя в раннем возрасте, после вступления в члены Теософского общества и в результате близкого знакомства с Е. Блаватской, Кришнамурти, Анни Безант. В конце 20-х годов Б. Поплавский отходит от теософского учения и отдает предпочтение гностическим наукам. Вслед за Н. Бердяевым, Д. Мережковским, Вл. Соловьевым молодой писатель изучает философское наследие Я. Беме, который был признан прежде всего в кругу интеллигенции. Б. Поплавский вводит в корпус романа образ Адама Кадмона, Предвечного человека, через сон главной героини Терезы. Гностическое учение об андрогине неотделимо связано с учением об Адаме Кадмоне и раскрывается автором через детальное описание бала русских эмигрантов.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н. Новые книги о Я. Беме / Н. Бердяев // Путь. – Париж. – 1926. – № 5. – С. 119–122.
2. Бердяев Н. Из этюдов о Я. Беме. Этюд II: Учение о Софии и андрогине. Я. Беме и русские софиологические течения // Путь. – Париж. – 1930. – № 21. – С.40.
3. Зорина Е. В. Эзотеризм в России XX века: теоретические и этические параллели: Материалы Московской междисциплинарной научной конференции «Этика и наука будущего» (15-16 февраля 2001 г.) // Ежегодник. – Москва. 2001. – С. 20–22.
4. Мережковский Д. С. Атлантида – Европа: Тайна Запада / Д. С. Мережковский; [под ред. Л.В. Сидорова, вступ. ст. В. Д. Цыбина]. – М.: Русская книга, 1992. – 416 с.
5. Поплавский Б. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Б. Поплавский; [сост. и коммент. А. Богословского, Э. Менегальдо] – М.: Христианское издательство, 1996. – 512 с.
6. Поплавский Б. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Б. Поплавский [сост., коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо]. – М.: Согласие, 2000. – 464 с.
7. Поплавский Б. Собрание сочинений в 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Б. Поплавский; [сост., коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо] – М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – 624 с.

8. Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника [Электронный ресурс] / Е. А. Торчинов. – Режим доступа: http.://jnana.ru/science/torch.html
9. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике / Г. Шолем; [под ред. Ш. Пинеса, перевод Н. Бартмана]. – М.: Мосты культуры, 2004.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.111.09 (73)

О. В. Заїка

ТРАНСКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГЕРОЇВ В ОПОВІДАННІ Дж. ЛАГІРІ «НЕ ВАША СПРАВА»

У статті розглядається проблема транскультурності, яка витісняє усталені концепти гетерогенності, культурної інакшості, відмінності та маргінальності. Транскультура пов'язується зі зміною героєм попередньої ідентичності, що в кінцевому результаті призводить до відчуття втрати «свого» та існування на межі «свого» / «чужого» до того часу, коли на основі нового досвіду не сформується нова, не прив'язана до певного місця ідентичність. Мова йде про сучасну проблему транскультурності, точніше про транскультурні пошуки «іншого» в межах «свого». В умовах сучасної транскультурності всерйоз переосмислюються давно усталені стереотипи. Маються на увазі поняття «нація», «культура», «дім». Прикладом нової транскультурної ідентичності є образ Санг, героїні оповідання Дж. Лагірі «Не ваша справа» («Nobody`s business») зі збірки «Незвична земля» («Unaccustomed Earth», 2008). Незважаючи на своє бенгальське походження, героїня свідомо підкреслює риси набутої американськості: просить друзів і знайомих використовувати скорочену (зменшувальну) форму її імені Санг замість Сангіта (її офіційне ім'я можна помітити лише на конвертах, різного роду рахунках та квитанціях); руйнує батьківські стереотипи про заміжжя і у свої тридцять не замислюється про створення сім'ї; ходить на побачення ради забави або просто щоб «вбити» час. На прикладі оповідання помічаємо, що Дж. Лагірі пропонує нову транскультурну ідентичність, яка репрезентується на культурному перетині Заходу і Сходу. Письменниця відмовляється від усталених ідеологізованих конструктів, властивих духу глобалізації. Йдеться про корекцію / перегляд усталеної форми подвійності. Відтак, для художнього героя письменниці культура позбавлена дихотомії «свій» / «чужий», оскільки об'єднується в одне транскультурне ціле. Поряд з проблематикою вічних питань пошуку істини письменниця зображує сучасного азіато-американця, ідентичність якого осмислюється як «бренд». Семантико-поетологічний аналіз тексту дозволяє говорити про наявність ускладнених форм репрезентації проблеми «гібридності». Мова йде про свідомий художній синтез індійськості та американськості, без якого не існує нова транскультурна ідентичність.

Ключові слова: *транскультура, ідентичність, гібридність, маргінальність, «свій», «чужий», порубіжжя, асиміляція, імагологія.*

В статье рассматривается проблема транскультурности, которая вытесняет устоявшиеся концепты гетерогенности, культурной инаковости, отличия и маргинальности. Транскультура связана с изменением героем предыдущей идентичности, что в конечном итоге приводит к ощущению потери «своего» и существование на грани «своего» / «чужого» к тому моменту, когда на основе нового опыта не сформируется новая, не привязанная к определенному месту идентичность. Речь идет о современной проблеме транскультурности, точнее о транскультурных поисках «другого» в пределах «своего». В условиях современной транскультурности всерьез переосмысливаются давно устоявшиеся стереотипы. Имеются в виду понятия «нация», «культура», «дом». Примером новой транскультурной идентичности является образ Санг, героини рассказа Дж. Лагири «Не ваше дело» («Nobody`s business») из сборника «Непривычная земля» («Unaccustomed Earth», 2008). Несмотря на свое бенгальское происхождение, героиня сознательно культивирует черты приобретенной американскости: просит друзей и знакомых использовать сокращенную (уменьшительную) форму ее имени Санг вместо Сангита (ее официальное имя можно заметить только на конвертах, различного рода счетах и квитанциях); разрушает родительские стереотипы о замужестве и в свои тридцать не задумывается о

© О. В. Заїка, 2015

создании семьи; ходит на свидания ради развлечения или просто чтобы «убить» время. На примере рассказа замечаем, что Дж. Лагири предлагает новую транскультурную идентичность, которая возникает на культурном пересечении Запада и Востока. Писательница отказывается от устоявшихся идеологизированных конструктов, свойственных духу глобализации. Речь идет о коррекции / пересмотре устоявшейся формы двойственности. Следовательно, для художественного героя писательницы культура лишена дихотомии «свой» / «чужой», поскольку объединяется в одно транскультурное целое. Наряду с проблематикой вечных вопросов поиска истины, писательница изображает современного азиато-американца, идентичность которого осмысливается как «бренд». Семантико-поэтологический анализ текста позволяет говорить о наличии усложненных форм репрезентации проблемы «гибридности». Имеется в виду сознательный художественный синтез индийскости и американскости, без которого не существует новая транскультурная идентичность.

Ключевые слова: *транскультура, идентичность, гибридность, маргинальность, «свой», «чужой», пограничье, ассимиляция, имагология.*

The article deals with the transcultural problem which replaces established concepts of heterogeneity and cultural otherness, difference and marginality. Transculture is associated with character`s change of his previous identity, which ultimately leads to the feeling of loss of «our» and to the existence on the border of «our» / «other» until on the basis of new experience creates new, untied to particular place identity. We mean contemporary transculture problem, namely transcultural searches for «other» within «our». Due to today`s transculture long-established stereotypes are seriously interpreted. We mean the concept of «nation», «culture», «home». An example of new transcultural identity is the image of Sang, the character of Lahiri`s story «Nobody`s business» from the book «Unaccustomed Earth» (2008). Despite her Bengali origin, the character consciously emphasizes the traits of acquired Americanization: she asks her friends and acquaintances to use an abbreviated form of her name Sang instead of Sangita (her official name can be seen only on envelopes, various bills and receipts); breaks down parents' stereotypes about marriage and been thirty does not think about creating her own family; dates only for fun or just in order to «kill» time. Within the story`s example we notice that J. Lahiri offers new transcultural identity which represents on East / West cultural crossroads. The writer refuses from established ideological constructs which are typical for globalization. We mean correction / revision of duality`s established forms. Thus, for writer`s character culture is lacked «our» / «other» opposition because is combined into one transcultural unit. Within the problem of eternal search for truth, the writer portrays contemporary Asian-American, whose identity is interpreted as a «brand». Semantic and poetological text analysis suggests about the presence of complicated forms of representation of «hybridity» problem. We mean a conscious literary synthesis of Bengalization and Americanization, without which new transcultural identity does not exist.

Key words: *transculture, identity, hybridity, marginality, «our», «other», borderlands, assimilation, imagology.*

Початок третього тисячоліття безпосередньо пов’язується з проблемами реконцептуалізації етнічності та національно-культурної ідентичності в літературі США. Нова транскультурна етнічність витісняє усталені концепти гетерогенності, культурної інакшості, відмінності, маргінальності та гібридності, які чи не найкраще характеризували мінливу культурну природу та особливості формування національної ідентичності азіато-американця. В цьому плані Т. Надута зауважує про аспект «відпрацьованої» етнічної проблематики в контексті азійсько-американської літератури» [2, с. 101].

Сьогодні дедалі більше розвиваються міжкультурні контакти, змінюється погляд на людину та її ідентичність. Відповідно, не може не змінюватися наукова парадигма, навпаки, вона принципово переглядає попередні погляди і концепції. Мова йде про сучасну проблему транскультурності, точніше про транскультурні пошуки «іншого» в межах «свого». В умовах сучасної транскультурності докорінно переосмислюються давно усталені стереотипи. Маються на увазі поняття «нація», «культура»,

«дім». Попри наявності ґрунтовних теоретичних праць (Г. Анзальдуа [6], Н. Висоцька [1], В. Міньоло [8], О. Сидорова [4], Д. Соммер [9], М. Тлостанова [5] та ін.) проблема транскультурності залишається надзвичайно актуальною.

Транскультура пов'язується зі зміною героєм попередньої ідентичності, що в кінцевому результаті приводить до відчуття втрати «свого» та існування на межі «свого» / «чужого» до того часу, коли на основі нового досвіду не сформується нова, не прив'язана до певного місця ідентичність. Зауважимо, що в умовах сучасної глобалізації транскультура стає дещо складнішим явищем порівняно з проблемою «подвійної ідентичності». Складність виявляється насамперед в інтерпретації поетики «порубіжних» творів. Мова йде про творчість американської письменниці з індійським корінням Дж. Лагірі, чия ідентичність в літературі бачиться як усталений «імідж» індійськості.

Прикладом нової транскультурної ідентичності є образ Санг, героїні оповідання «Не ваша справа» («Nobody`s business») зі збірки «Незвична земля» («Unaccustomed Earth», 2008). Незважаючи на своє бенгальське походження, героїня свідомо підкреслює риси набутої американськості: просить друзів і знайомих використовувати скорочену (зменшувальну) форму її імені Санг замість Сангіта (її офіційне ім'я можна помітити лише на конвертах, різного роду рахунках та квитанціях); руйнує батьківські стереотипи про заміжжя і у свої тридцять не замислюється про створення сім'ї; ходить на побачення задля забави або просто, щоб «вбити» час. На думку героїні, справжнього кохання не існує, а чергові телефонні дзвінки своїх шанувальників бачить як знак про заздалегідь сплановане традиційне індійське заміжжя. «These men weren't really interested in her. They were interested in a mythical creature created by an intricate chain of gossip, a web of wishful Indian community»* [7, p. 123].

Санг не бачить нічого дивного в тому, що не витримує навчального навантаження і залишає навчання після другого курсу. Зауважимо, що проблема «батьки і діти» яскраво поєднується з «культурною» проблемою, адже батьки Санг ледве пережили цей сором: «After she dropped out of Harvard a year ago, her mother locked herself up in her bedroom for a week and her father refused to speak to her»* [7, p. 126]. Незважаючи на значну кількість шкільних грамот та перемог в олімпіадах, своє життя Санг проводить за касовим апаратом і розставляє книжки на вітрині.

Бенгальське коріння «заявляє» про себе на кухні, адже Санг часто вживає цибулю шалот, козячий сир, арахісове масло та рис із темно-червоним соусом, до якого входить лайм та червоний перець. В той же час улюбленими продуктами героїні залишаються овочевий салат, йогурт, печиво та біфштекси. Зауважимо, що саме на кухні відбувається «культурне змішування»: бенгальські страви героїня звикла їсти виделкою, а не пальцями правої руки,

---

* «Насправді ці чоловіки не були нею зацікавлені. Їх цікавила міфічна істота, створена зі складного ланцюга пліток, веб-самообман індійської спільноти» (тут і далі переклад наш – О.З.).

* «Після того як рік тому її вигнали з Гарвардського університету, її мати зачинилася у спальній кімнаті на цілий тиждень, а батько взагалі відмовився з нею розмовляти»

як це робить більшість бенгальців. Оскільки для бенгальців важливо відчувати їжу не лише на смак, але й тактильно, вони вживають їжу правою рукою. До речі, щось брати або передавати прийнято лише правою рукою, натомість ліва рука служить для щоденного побуту. «Культурний злам» помітний і тоді, коли Пол, з яким вони знімають квартиру, насипає в чайник заварку, заливає її кропом і залишає все це на п’ять хвилин, щоб вчасно вийняти листя. Героїня дещо дивується, адже, на її думку, набагато простіше скористатися чайним пакетиком, і все це займе вдвічі менше часу та зусиль.

Зовнішньо героїня не нагадує американку і при цьому бачить себе «іншою» на тлі оточуючих. Проте, окрім золотистого кольору шкіри, вона нічим не відрізняється від типової американки. Санг не соромиться своєї американської напівоголеності, коли Пол бачить її з розпущеним волоссям, в якому виблискують руді пасма, в коротких шортах, перероблених зі старих джинсів, та в майці-топіку з вузькими бретельками. Дещо іншою звикли бачити Санг «свої»: для бенгальців героїня назавжди залишилась зразковою дівчиною із пристойними манерами поведінки, яка танцює Бхарат-Натьям та має густе волосся. Помітно, що, незважаючи на зовнішню інакшість, героїня свідомо заперечує прояви «своєї» культури. Створюється неоднозначний художній образ: ставши американкою, вона не перестає бути індійкою. Т. Надута вважає, що «з точки зору імагології такий образ цікавий тим, що він не має встановленого “іншого”: і “своє”, і “чуже” в ньому нестабільне і може змінюватися на діаметрально протилежне» [2, с. 104]. В цьому плані образ Санг особливо виразний: з огляду на свою зовнішню «інакшість», героїня усвідомлює, що є «іншою» і по відношенню до «свого». На відміну від бенгальських жінок, які не уявляють свого гардеробу без сарі, Санг надає перевагу шарфам персикового кольору, що інколи пов’язує на шию, та кашеміровим светрам, які звикла замовляти через каталог. До речі, замовлення одягу через каталог або інтернет – звична справа для Санг. Героїня має цілковиту свободу і у плані особистого життя: незважаючи на численну кількість шанувальників, у Санг є постійний бойфренд Фарук, єгиптянин за походженням, який поїхав до Каїра провідати батьків. Санг не відчуває сорому, коли тримає Фарука за руку і цілує його прямо на вулиці. Героїня навіть годує його з виделки, коли одного разу запрошує до себе на обід. Вона дозволяє собі бути з Фаруком наодинці і повертатися додому після дванадцятої ночі, чого б ніколи не зробила звичайна бенгальська дівчина. Коли перед днем народження хлопця Санг цілий день «чаклує» над приготуванням страв, то нагадує бенгальську жінку. Особливо їй подобається нова роль тітки, адже її сестра, що мешкає в Лондоні, народжує хлопчика. Героїня із задоволенням купує племіннику подарунки і на зимові канікули від’їжджає до Лондону. Своїм друзям вона офіційно заявляє: «I'm going to be called Sang Mashi»* [7, p. 133], що бенгальською означає «тітка».

Сучасний герой транскультурної літератури характеризується особливою динамікою образу. Вводячи героя в культуру своїх пращурів, автор

* «Тепер мене будуть називати Санг-маші».

у такий спосіб готує його майбутню художню трансформацію: і індієць, і американець одночасно, герой не розуміє до кінця свого етнічного коріння і втрачає цілісність своєї досі мінливої ідентичності. Приміром, бенгальське слово «маші» дещо незвичне для героїні, як і незвична «своя» індійська культура, адже Санг рідко розмовляє бенгальською. Лише в розмові з батьками, які проживають у Мічигані, героїня інколи вставляє декілька бенгальських слів. Віддаленість по відношенню до своєї культури підтверджується і тим, що коли у Санг запитують, як сказати бенгальською «щасливої дороги», вона не знає. На відміну від своїх американських сусідів по домівці, в кімнаті Санг панує чистота, чому дивується Пол, який звик вважати, що навколо Санг панує хаос. Пол помічає, що кімната Санг виглядає прибраною і водночас суворою. Чистота американської кімнати доповнюється індійськими мініатюрами: «Men smoking hookahs and reclining on cushions, bare-bellied women dancing in a ring»* [7, p. 134].

З розвитком сюжету помічаємо, що героїня не «повертається» до своїх коренів, а продовжує жити «вільним» американським життям. Після візиту до Лондону вона підстригає волосся, як і раніше, носить рюкзак, святкує День подяки, знімає квартиру, дозволяє собі вживати алкоголь та не ночувати вдома протягом декількох днів. Санг не соромиться залишитися у свого хлопця на ніч, чого взагалі не схвалює індійська громада, як не схвалює і незаміжніх жінок, старших за двадцять років. Героїня не сприймається «своєю» культурою і постає антистереотипом бенгальської жінки, адже у свої тридцять живе під гаслом «кохання не існує» і, як результат, досі незаміжня.

Дж. Лагірі пропонує нову транскультурну ідентичність, яка репрезентується на культурному перетині Заходу і Сходу. Письменниця відмовляється від усталених ідеологізованих конструктів, властивих духу глобалізації. Мова йде про корекцію / перегляд усталеної форми подвійності. Відтак, для героя письменниці культура позбавлена дихотомії «свій» / «чужий», оскільки об’єднується в одне транскультурне ціле. Поряд з проблематикою вічних питань пошуку істини, Дж. Лагірі зображує сучасного азіато-американця, ідентичність якого осмислюється як «бренд». Твір розглядається як текстовий колаж, в центрі якого – етнічна проблематика. Семантико-поетологічний аналіз тексту дозволяє говорити про наявність ускладнених форм репрезентації проблеми «гібридності». Мова йде про свідомий художній синтез індійськості та американськості, без якого не існує нова транскультурна ідентичність.

Бібліографічні посилання

1. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця XX - початку XXI століть у контексті культурного плюралізму: [монографія] / Н.О. Висоцька. – К.: Вид.центр КНЛУ, 2010. – 456 с.
2. Надута Т.В. Репрезентація нової ідентичності на перетині культурних традицій Сходу і Заходу: роман Емі Тан «Сто потаємних почуттів» / Т.В. Надута // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – 2014. – № 40 (333). – С. 100–106.

* «Чоловіки лежать на подушках та палять кальян, і дівчата з оголеними животами танцюють в колі».

3. Селигей В.В. На перекрестке культур Востока и Запада: транскультурный феномен творчества Фрэнка Чина: монография / В.В. Селигей, В.И. Липина. – Днепропетровск: «Инновация», 2013. – 174 с.
4. Сидорова О.Г. Феномен транскультурации в современной литературе США / О.Г. Сидорова // Полит. лингвистика. – 2012. – № 1 (39). – С. 209–214.
5. Тлостанова М.В. Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации / М.В. Тлостанова // Вопросы социальной теории. – Т. 5, 2011. – С. 126–149.
6. Anzaldúa G. Borderlands / La Frontera: The New Mestiza / G. Anzaldua. – San Francisco: Aunt Lutte Books, 1999. – 203 p.
7. Lahiri J. Unaccustomed earth / J. Lahiri. – New York, Toronto: Manotosh Biswas, 2008. – 331 p.
8. Mignolo W. D., Tlostanova M. Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body- Politics of Knowledge // European Journal of Social Theory, 2006. – Vol. 9. – № 1. – P. 205–221.
9. Sommer D. Choose and Lose // Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature / Ed. Sollors W. – New York, London: New York University Press, 1998. – P. 297–309.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.161.2-31.09

Н. М. Змінчак

НОВАТОРСТВО ТРАКТУВАННЯ МІСЬКОЇ ТЕМАТИКИ В ПОВІСТЯРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО

Стаття присвячена аналізу варіантів інтерпретації впливу міського простору на особистість у повістярському доробку Валентина Тарнавського. На прикладі повістей «Міські мотиви», «Дисертація», «Нуль» досліджено динаміку розвитку урбаністичної проблематики в художній системі прозаїка, яка оприявнює екзистенційний, морально-етичний та соціально-психологічний виміри буття людини. Герої повістей Валентина Тарнавського, котрі вирішили прокладати життєвий шлях в урбаністичному просторі, опинились перед викликами сучасного міста і виявили свою мізерність перед його масштабом. Топос міста в літературі завжди пов'язаний з мотивом самотності. І відкриваючи неабиякі перспективи перед тими, хто прагне його підкорити, місто не приймає слабкодухих, безхарактерних і безвідповідальних, якими виявляються герої повістей. Воно вітає впевнених, амбітних людей. Проте часто це означає необхідність переступати через моральні принципи. У цій науковій розвідці подана спроба осмислити діалектику спокус і перспектив міського життя в художній інтерпретації Валентина Тарнавського.

Ключові слова: *покоління вісімдесятників, Валентин Тарнавський, тематологія, топос міста, урбаністичний хронотоп.*

Статья посвящена анализу вариантов интерпретации влияния городского пространства на личность в повестях Валентина Тарнавского. На примере произведений «Ноль», «Городские мотивы», «Диссертация» исследована динамика развития урбанистической проблематики в художественной системе прозаика, которая обнажает экзистенциальный, морально-этический и социально-психологический измерения бытия человека. Герои повестей Валентина Тарнавского, которые решили прокладывать жизненный путь в урбанистическом пространстве, оказались перед вызовами современного города и проявили свою ничтожность перед его масштабом. Топос города в литературе всегда связан с мотивом одиночества. И открывая серьезные перспективы перед теми, кто хочет его покорить, город не принимает слабых духом, бесхарактерных и безответственных людей, которыми оказываются герои повестей. Оно приветствует уверенных и амбициозных. Однако часто это означает необходимость переступать через моральные принципы. В этой научной статье представлена попытка осмыслить диалектику соблазнов и перспектив городской жизни в художественной интерпретации Валентина Тарнавского.

Ключевые слова: *поколение восьмидесятников, Валентин Тарнавский, тематология, топос города, урбанистический хронотоп.*

© Н. М. Змінчак, 2015

The article is devoted to the analysis of the influence of variations of interpretation of urban space in the personality in Valentin Tarnavskiy's novels. In case novels «Zero», «City motives», «Dissertation» the dynamics of urban issues in writer`s art system, which detects existential, moral and ethical, social and psychological dimensions of human existence. Heroes of novels of Valentin Tarnavskyi, who decided to lay life in the urban space, have been faced with a challenge of the modern city and found his nothingness before its scale.In literature topos of the city is always connected with the theme of loneliness. By opening the outstanding prospects for those who seek to conquer it, the city does not accept such faint of heart, spineless and irresponsible people like heroes of the story. It takes a confident, ambitious people. However, it often means the need to step over moral principles. An attempt to understand the dialectic of the temptations and perspectives of urban life in artistic interpretation by Valentin Tarnavskyi is presented in this research paper.

Keywords: *eightiers generation, Valentin Tarnavskiy, tematology, topos of the city, urban-space.*

Новий виток у розповсюдженні теми існування людини в міському просторі з'явився з приходом в українську літературу генерації вісімдесятників, що їх естетичні прикмети Володимир Даниленко визначив так: «…превалювання "Я" над "Ми", людини над суспільством; принцип поліфонії як багатоголосся світу, в якому мають правду і комашка, і нога, що її витоптує; іронічна відстороненість від світу» [2, с. 8–9]. Особливе місце серед них належить Валентинові Тарнавському, проза якого відбиває процеси психологічної адаптації молодиків у місті. Назву першій його книжці дала повість «Міські мотиви», яка і вказує читачеві на, власне, провідні мотиви збірки оповідань та повістей письменника. Уже перші дослідники й рецензенти творів Валентина Тарнавського серед магістральних тем, які мистецьки інтерпретує прозаїк, називають урбаністичну. Митець ілюструє рішучий розрив із тривалою одностайністю у трактуванні проблем, спричинених науково-технічним прогресом та процесами урбанізації, в текстах соцреалістичного зразка.

Сам письменник народився і зростав у невеликому містечку Заставні на Буковині, а по завершенні навчання у Київському державному університеті залишився працювати у столиці. Через те, очевидно, всі труднощі й переваги столичного життя він знав ізсередини. Створивши художню картину життя як молодих людей розумової праці (студентів, аспірантів, учених), так і робітників у місті, Валентин Тарнавський у своїх повістях охопив не лише соціальні проблеми, але й осмислив духовну сутність людини, глибоко проникнувши у психологічні особливості входження індивіда в чужорідний йому топос буття. Тематичний і проблематичний вектори творчості прозаїка визначаються перш за все біографічним досвідом життя в СРСР на зламі тисячоліть. Неефективна діяльність радянської політики у сфері економіки позначилась на сільському господарстві й спричинила його збитковість, що, у свою чергу, призвело до зростання міського населення [див.: 4, с. 663], тому урбаністична тематика була на вістрі сучасності (80-ті рр. XX ст.) і відбилась у цілісній художній картині творів В. Тарнавського.

Повістярський доробок прозаїка репрезентований всього трьома творами – «Міські мотиви», «Дисертація», що увійшли до дебютної збірки В. Тарнавського, і надрукована в журналі «Київ» (№ 3, 1985) повість «Нуль», в яких урбаністична тематика є наскрізною. В центрі сюжету кожної з повістей постає молода людина, котрій доводиться робити вибір між життям у місті й

селі; це Юрко Заброда, Хома Водянистий, Сергій. Конструктивним з цього погляду видається спостереження Дмитра Деркача, який наголосив, що «*герої збірки* [«Міські мотиви»] *утворюють певний художній світ, в якому вони цілком природно співіснують… інколи створюється враження, ніби перед тобою один твір, в якому живуть персонажі різні, але пов'язані між собою*» [3, с. 141] (Курсив наш. – *Н. З.*). Відточуючи свій стиль від твору до твору, Валентин Тарнавський нарощує нові смисли, акцентуючи чи то на морально-етичній, чи на особистісно-психологічній проблематиці, тому кожен з творів спільної тематики позначений самобутнім ідейним вирішенням.

Аналізуючи повість «Міські мотиви», передусім варто зазначити, що в центрі авторської уваги перебуває питання входження людини у світ міста – матеріальний, активний, жорсткий. Самовпевнений Юрко Заброда прийшов у цей світ з бажанням безтурботного, матеріально забезпеченого життя, бо вважав, що «генії народжуються в провінції, а вмирають у столиці» [5, с. 11]. Проте плани студента розбиваються об прозу життя: армія − втуп до інституту й виключення з нього – робота на заводі. Чергуючи часопросторові плани оповіді − студентське життя/заводська праця, – Валентин Тарнавський викладає читачеві художнє обґрунтування динаміки розвитку характеру героя, який по-різному формувався в обох локусах. У часи студентства Юрко опиняється в елітній компанії молоді, яка підсміюється й глузує з нього. Відчуваючи власну невідповідність світу «задзеркалля», юнак змушений одягатися, як вони, купуючи модні джинси на позичені гроші, і поводитись зверхньо, як вони. Втіленням спокус міського життя, що так вабили героя, постає красуня Інка. На наш погляд, Юрко не стільки закохався в дівчину, скільки захоплювався тим способом життя, який вона вела. Проте безтурботне й гордовите «задзеркалля» не прийняло запопадливого героя, а тільки залишило на ньому печать моральної деградації. Друга часопросторова лінія оповідає про заводське життя героя в компанії працьовитих і чесних, цілком позитивних, проте рельєфно виписаних персонажів. Художньо переконливо зображено поступове переродження Юрка. Самолюбство Забродиі не дає йому спокою, раз по раз постаючи в роздумах про те, що «він краще шкрябатиме свої недолугі "есе", страждатиме від зневіри, кпинів, насмішок над графоманством, але тут, на заводі, не залишиться» [5, с. 88–89]. Утім у новому колективі примари «задзеркалля» поступово полишають Юрка, який «забрів» у світ хитких цінностей та непевних ідеалів, а фінал твору дає промінь надії на абсолютне його очищення.

Інший ракурс міської тематики постає в повісті «Дисертація», в якій «автором зроблено помітний крок у майстерності змалювання героїв, ускладненні психології, мотивізації їх поведінки» [3, с. 141]. Прозаїк орієнтується на зображення внутрішнього розпаду людини через непристосованість, а подекуди й невідповідність «рустикальної» свідомості пульсуючому ритму міського життя. Художнє тлумачення цієї проблеми стосується насамперед царини духу, для якого зростання амбіцій, а відтак потреба «йти по головах» обертається зникненням моральних потреб, без яких індивід втрачає стимули до саморозвитку. Потрапивши до міста і почавши

пускати в ньому коріння, головний герой повісті, аспірант психологічного факультету Хома Водянистий носить у душі комплекс провінціала: «“Провінція”. Цей *дрібний будячок* з кожним кроком усе дужче уятрював аспіранта Водянистого. Хома й досі ходив по місту, наче босоніж, хоча вже давно взувся в черевики з рантами і *був цілком європеєць* у своєму твідовому костюмі-трійці та англійській білизні. Він раз на тиждень їздив у сауну з басейном, відтирав п’яти пемзою, нагрівався до температури кипіння води, але ніколи не скипав, шмагав себе віником, мив голову протеїновим шампунем, до знетями пив чеське пиво і вів культурні розмови. Але з лазні *виходив тим самим Хомою.* Його *вивіска* проступала, як написи з ятями на старому лабазі після дощу. Хоч сядь та й плач. Хома волів би народитися з пробірки, в інкубаторі, аби нічим таким не вирізнятись, не пахнути. Бути гомункулусом. Але *міським, стерильним, рафінованим*» [6, с. 4] (Курсив наш. – *Н. З.*). Зовнішня атрибуція не рятувала Водянистого від ненависного клейма, бо, одягшись у фасонистий костюм, він не перейняв манери та специфічну ментальність містян, через що ставав предметом насмішок своїх колег: «одна дуже дотепна дівчина витріщила очі і захоплено заверещала: “Дивіться, дивіться, він же креветки з панциром їсть”» [6, с. 51]. Невпевненість, боягузтво, прагнення всім догоджати, конформізм − ці риси стають домінуючими ознаками характеру героя, який влучно означується і його красномовним прізвищем – Водянистий. Хома не мав твердого стрижня, а відтак з легкістю прогинався під обставинами й ухилявся від голосу сумління. Вміння йти на компроміс із совістю художньо переконливо потрактовано у змалюванні стосунків Водянистого з матір’ю. Щоразу, коли та навідувалась до нього, він думав про те, як би скоріше спровадити її додому. Соромлячись свого походження, як і своєї матері, він похапцем жував лакітки, привезені з села: «був прищепою, тільки людською, бо пив соки з села, а культурні плоди хтів давати лишень у місті» [6, с. 50–51].

У зіставному описі малої батьківщини Хоми та міста, змальованого сполученням сучасної фактури та готичних атрибутів, оприявнюється чужорідність урбаністичного простору: «Світ металевих і алюмінієвих кутів, механічних вироків і холодних стосунків налаштувався проти Хоми. В селі все було низьке і кругле, а в місті *високе й гостре*» [6, с. 34] (Курсив наш. – *Н. З.*). «Асфальтовий казан міста» [6, с. 83], в якому вариться Хома, вганяє героя в стан екзистенційної кризи. Не в змозі гармонізувати всі боки свого життя, Водянистий починає гнатися за якимось одним виявом особистості і забуває про найпростіше. За навчанням Хома зовсім забув про рідну матір і «виправдовував себе при цьому, що старається для матері, аби пишалась вона вченим сином. Розум вчився, серце спало...» [6, с. 26]. В особі Хоми Водянистого втілені якості й пріоритети тогочасної студентської молоді. П’янке бажання правити бенкет на святі життя, відволікало їх від турбот у сфері духовності. А героєвє прагнення отримати науковий ступінь мотивоване лише підвищенням суспільного рангу, амбіції ж у науковій діяльності у Водянистого були відсутні. Рятівницею Водянистого у повісті постає жінка – фантастична мавка, яку той зустрів вночі на вулиці роздягненою. З одного

боку, вона надихала його на творчу роботу, а з іншого – створювала затишок у квартирі. З нею Хома відчув прилив сил, відчув себе чоловіком, але, тільки-но закінчивши роботу, він відмовився від незнайомки та зрікся дисертації, злякавшись відповідальності.

Герой повісті «Дисертація», як і повісті «Міські мотиви», – людина, що опинилася між містом і селом, але, відірвавшись від сільського середовища, так і не змогла повністю прижитись у міському. Місто залишилось для неї незатишним і ворожим. Полярний аспект урбаністичної проблематики явлений у повісті «Нуль». На відміну від Хоми Водянистого та Юрка Забороди, для Сергія малою батьківщиною було велике місто. Вивчаючи специфіку урбаністики в літературі, Віра Фоменко міркує так: «місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію» [Цит. за 7, с. 197]. Усі вказані дослідницею аспекти буття людини в міському просторі художньо втілені в повісті «Нуль». Так, живучи з матір'ю в убогій комуналці – «темній кімнатці з олеандром» [6, с. 136] – Сергій знав і протилежний бік міського існування, бо поверхом вище вирувало інше життя: вчувався «оксамитовий жіночий голос, старовинний романс, срібний перебір струн, потім – дзявкотіння ложечок у склянках, шипіння старого патефона…» [6, с. 136]. Однак цілковитим ідеалом Сергієві служила зразкова сім'я його однокласника музиканта Льоника, який жив у просторому будинку, пив чай з порцелянових чашечок, а головне, мав доступ до чималої бібліотеки. Вершиною прагнень героя було зібрати таку ж, бо він зрозумів, що «коли Бог не дав талантів, то треба працювати − розвивати розум» [6, с. 147], над чим і працював Сергій. Ці старання вилились у здобутті направлення в елітну міську школу. Перебуваючи у своєрідній точці біфуркації, якою є розподіл студентів по закінченні вишу, Сергій роздумував про те, що життя дається один раз і треба прожити його в столиці. Проте дивний порив змушує його віддати своє місце зарюмсаній однокурсниці, яку направили в невеличке містечко. І все ж Сергій сподівався, що цей нетиповий для того часу (як і для сучасності), але благородний вчинок не залишиться без нагороди. Та йшли роки його вчителювання, а винагороди не було.

Сергій опинився в монотонному містечковому топосі, де все «було в єдиному примірникові – один типовий універмаг, одна лікарня, один Центральний стадіон із перехняблеными воротьми, один крихітний маслозаводик, один кінотеатр, одна школа, де він працював» [6, с. 112]. Чи не єдиною приємністю була перспектива отримати новеньку квартиру, про яку вони з дружиною так мріяли. Та затьмарювало її те, що Сергієві доведеться поступитися моральними принципами і змовчати про крадіжку Погрібного-молодшого, та ще й вручити йому золоту медаль по закінченні школи. Його роздуми над тим, як вчинити, тягнуть прокрутити в пам'яті все його життя, що розгортається в ретроспективній манері викладу. Зі спогадами в сюжетну канву повісті вплітається мотив самотності у мегаполісі. Зустрівшись у

великому місті зі своєю майбутньою дружиною, «він шкірою відчув усе холодне зимове місто і що їх двоє в ньому, що вони однаково самотні й однаково нещасливі, що треба дати один одному хоч краплиночку розуміння, тепла…» [6, с. 225], не кохаючи, він побрався з нею і потягнув із собою в глухе містечко. І саме вона стала опорою для нього у важкі часи. Валентин Тарнавський характеризує Сергія так: «Сіра шкаралупа ховає його поки аморфний зміст» [6, с. 128]. Та колізія з Погрібним дала героєві, що завжди вважав себе нулем, який нічого не вирішує, змогу виявити свою людяність та моральний стрижень.

З аналізу повістярського доробку Валентина Тарнавського випливає, що письменник тонко відчув настрій студента, який стоїть на порозі переходу від студентського побутування до відповідального дорослого життя. І не дивно, що сьогодні повісті, які розкривають екзистенційний, соціально-психологічний та морально-етичний виміри урбаністичної тематики, читаються так само, як і 20 років тому. Авторська концепція міста поглиблює розуміння взаємозалежності міста і людини. Валентин Тарнавський намагається передусім привернути увагу до спектру морально-етичних питань, наповнюючи переконливу картину життя молодої людини в місті проблемами екзистенційного кшталту.

Бібліографічні посилання

1. Будний В. Тематичний рівень компаративістики // Порівняльне літературознавство: Підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 37–189.
2. Даниленко В. Історія одного ісходу / Володимир Даниленко // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п’ятнадцять років / Упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – С. 5–15.
3. Деркач Дмитро. Валентин Тарнавський. «Міські мотиви» / Дмитро Деркач // Дніпро. – 1984. – № 2. – С. 61–62.
4. Попович М. Нарис історії культури / Мирослав Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.
5. Тарнавський Валентин. Міські мотиви: повісті та оповідання / Валентин Тарнавський. – К.: Рад. письменник, 1943. – 456 с.
6. Тарнавський Валентин. Порцеляновий острів. Повісті, оповідання / Валентин Тарнавський. – К.: «Преса України», 2013. – 416 с.
7. Фоменко В.Г. Урбаністичний спосіб життя : соціально-психологічний вимір / В. Фоменко // Актуальні проблеми слов’янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Частина 3. – С. 192–202.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.111(73).09

О. В. Зозуля

НЕНОРМАТИВНЕ ТІЛО І ТІЛЕСНІСТЬ У ПАРОДІЙНИХ ВИМІРАХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ (на прикладі роману Д. Бартельма «Білосніжка»)

У статті аналізується проблема виявлення взаємозалежності таких понять сучасного літературознавства, як «пародія» та «тілесність». Наукові рефлексії з приводу етично-моральної природи «тіла» та критеріїв його оцінок в художньому тексті зберігають свою актуальність й по сьогодні. Тілесність розглядається в контексті її філософсько-культурологічних дефініцій. Тілесність або корпоральний концепт не оминули постмодерністський дискурс, в якому тілесно-

© О. В. Зозуля, 2015

маркована складова постмодерністських творів яскраво віддзеркалюється, але в дещо «переінакшеній» формі. Особливо слід наголосити на еволюції тілесного в контексті постмодерністської пародії. Пародійний вимір тілесної інвазії постмодерністського твору значно розширює межі інтерпретації тілесного компоненту в літературознавстві, оскільки наділяє його новими пародійно-модифікованими рисами, які, у свою чергу, досить складно відстежити та інтерпретувати у творі-пародії. Ця складність проявляється на рівні авторської гри з читачем, а також пояснюється характерною для постмодернізму переорієнтацією світоглядної позиції письменника. Взаємозв'язок цих понять («пародія» та «тілесність») представлений на основі дослідження твору-пародії «Білосніжка» американського письменника-постмодерніста Д. Бартельма. Пародійно-тілесна площина «Білосніжки» увиразнена різноманітними елементами, які значно розширюють семантику постмодерністських реалій авторського задуму.

Ключові слова: *тілесність, тіло, пародія, постмодернізм, гіперболізація, сміх.*

В статье анализируется проблема определения взаимозависимости таких понятий литературоведения, как «пародия» и «телесность». Научные рефлексии в вопросе морально-этической природы тела и критериев его оценок в художественном тексте до сих пор сохраняют свою актуальность. Телесность рассматривается в контексте ее философско-культурологических дефиниций. Телесность или корпоральный концепт не обошли стороной постмодернистский дискурс, в котором телесная составляющая постмодернистских произведений ярко выражена, но уже в видоизмененной форме. Особенно необходимо подчеркнуть эволюцию телесного в контексте постмодернистской пародии. Пародийное измерение телесной инвазии постмодернистского произведения значительно расширяет границы интерпретации телесного компонента в литературоведении, поскольку наделяет его новыми пародийно-модифицированными чертами, которые, в свою очередь, сложно отследить и интерпретировать в пародии. Эта сложность объясняется характерной для постмодернизма переориентацией мировоззренческой позиции писателя, а также авторской игрой с читателем. Взаимосвязь этих понятий («пародия» и «телесность») представлена в статье на примере исследования романа-пародии «Белоснежка» американского писателя-постмодерниста Д. Бартельма. Пародийно-телесная плоскость произведения насыщена разнородными элементами, которые значительно расширяют семантику постмодернистских реалий авторского замысла.

Ключевые слова: *телесность, тело, пародия, постмодернизм, гиперболизация, смех.*

The article highlights the specificity and interrelation of such postmodern literary concepts as "parody" and "corporeality". The scientific reflection upon the moral and ethic nature of the corporeal and the criteria of its evaluation in a literary text has been of current interest. Corporeality is reviewed in the context of its philosophical and cultural definitions. The corporal concept and its bodily component is clearly represented in postmodern literary works, but in a modified form. The scope of our research focuses on the evolution of the corporeal in the context of postmodern parody. The parodic dimension of corporeal invasion in postmodern works significantly expands the interpretation of the "body" component in literary studies, because it expands on this construct and marks it with new parodic and modified features, which in its turn are difficult to interpret within the parody. This complexity is intensified by specific postmodern reorientation of the writer's ideological position, and the author's play technique with the reader. The correlation of "parody" and "corporeal" is represented by the analysis of the novel of American postmodern writer D. Barthelme – "Snow White". Parodic and corporeal elements of the novel contribute to the semantics of the author's postmodern vision. Corporeality is regarded in the context of its philosophical and cultural definitions, and as a means of the author's representational technique.

Key words: *corporeality, body, parody, postmodernism, exaggeration, laughter.*

Від початку існування літератури як виду мистецтва завжди поставало питання про визнання етично припустимого рівня пристойності по відношенню до концепту «тіло», який дозволив би виступати йому достойним об'єктом зображення в літературному творі. «Тіло» формує нове семантичне поле навколо себе й набуває нових функціонально-маніпулятивних характеристик, у рамках яких воно виступає джерелом енергії, насолоди, відрази, захоплення або розчарування. Поняття *«тілесності»* часто ототожнюють з поняттям *«тіла»* як в літературі, так і в багатьох інших сферах культури та мистецтва (концепції М. Фуко, І. Биховскої, Б. Тернера, М. Бахтіна та ін.). Сучасна філософська енциклопедія включає два тлумачення

цього концепту. Перше представляє його як «поняття філософського дискурсу, що характеризує фізично обмежену частину речовинної матерії, стійкий комплекс якостей, сил та енергій». Друге – визначає його як «живий організм у його співвіднесеності з душею» [3, с. 25]. Ще з часів античності філософи мали різні погляди стосовно того, що є тілом і як тіло можна співвідносити з душею та навпаки. Душа також має тілесну оболонку, форму породження, й розглядалась у сукупності з п'ятьма видами відчуттів, мовленням та мисленням. Але найважливішим завжди було питання тілесності душі і фактичний зв'язок душі й тіла, а точніше – чи «поєднуються вони одне з одним, або вони співпадають, або ж душа є відділеною від тіла формою» [3, с. 27]. Еволюція філософії «тіла й тілесності» та пов'язані з ними дискусії стосовно того, чи можна взаємозаміняти ці поняття або відділити категорію духовного та стверджувати, що «душа – це відокремлена від тіла форма» [3, с. 26], ставить під сумнів вичерпність таких дефініцій.

Крім філософських концепцій, низка культурологічних розвідок включає в це поняття компонент соціокультурного впливу. Тобто соціум та культурні чинники формують особливий простір навколо тіла, в якому воно применшує або ж втрачає важливість своїх біологічних складників й набирає ваги як феномен з яскраво вираженою соціокультурною значимістю. В такому контексті з'являється «людина тілесна», що відчуває вплив зовнішніх факторів – від соціально-економічних, політичних до культурно-естетичних. Й наслідком такої поведінки є переорієнтація ціннісно-світоглядної позиції та переформатування самосвідомості, що культивує функціонування відповідної «тілесної поведінки» індивіда. Такий підхід породжує різноманітні модифікації тіла, представлені як «тіло природне», «тіло культурне» та «соціальне тіло» [2]. Про матеріально-тілесне, але вже в літературі, писав і М. Бахтін у книзі про творчість Франсуа Рабле. Бахтінська естетична парадигма тілесного полягає в ототожненні цього концепту з матеріально-біологічним началом, яке в літературі Ренесансу часто виступало центральним образом «тіла, їжі, пиття, випорожнень, статевого життя» [1, с. 28]. Згідно із твердженнями Бахтіна, тілесна образність такого типу домінувала в гіперболізованій формі в багатьох творах цього періоду. Але вчений розглядає тіло/тілесність у позитивно-стверджувальному вимірі, що підкреслює його «космічний та одночасно загальнонародний характер». Головним критерієм такої оцінки тілесності та її проявів у літературі Бахтін вважав не індивідуально-біологічний аспект, а відповідний «дух» народно-карнавального ставлення до світу: «Всі прояви матеріально-тілесного життя та всі речі віднесені <…> не до окремої та егоїстичної людини, – а нібито до народного, колективного, родового тіла. Надлишок та всенародність визначають й специфічний та святковий (а не побутовий) характер всіх образів матеріально-тілесного життя» [1, с. 29]. Філософія постмодерністських теорій завжди тримає у фокусі думку про «духовний параліч» сучасності та «деперсоналізацію суб'єкта», а отже, пріоритетним для письменників є деконструкція та негація попередніх традицій. Не виключенням у такому контексті знаходиться й категорія «тілесності», яка по суті є «афективною

стороною людського буття» або засобом оприявлення «психологічної травми». Зрушення, що відбулись між категоріями «зовнішнього» (відкритого в людині та речах) та «внутрішнього» (невидиме, потойбічне), а також зміна орієнтиру в бік тілесності та сексуальності, яка відбулась у другій половині XX сторіччя, вплинула й на пародійний модус літературної творчості. Культурно-історичний досвід обумовлює взаємозалежність тілесного та пародійного, у свою чергу, така залежність проектується в текстову площину твору у вигляді «нової» літературної форми, якою в нашому випадку є пародія. Оскільки поняття «тілесності» має широкий контекст вживаності у науковому дискурсі (погляди Е. Гусерля, Ж.П. Сартра, М. Понті, М. Фуко, Ж. Дерріда), й належить у першу чергу до кола філософських категорій, ми розглядаємо це явище перш за все в площині філософсько-естетичних інтенцій письменника-пародиста. З одного боку, *«тіло»* виступає як локус з певним прихованим смислом, який, у свою чергу, слугує авторові своєрідним символом візуально-завуальованого вираження різноманітних мотивів стосовно реалій тієї чи іншої епохи, що знаходять свій кінцевий відбиток в оповідній манері письменника. Тілесність, будучи об'єктом постійного інтересу автора, має різну рецептивну функцію в контексті образотворення, оскільки градус сприйняття/несприйняття такого продукту критикою та читацьким колом завжди вимірюється шкалою нечіткої визначеності та полемічності. Але, з іншого боку, актуальною є низка питань, які до сьогодні не мають остаточних відповідей та висновків: наскільки дозволеною чи регламентованою має бути тілесність у творі? які суб'єктивно-моральні критерії мають «вирішувати» ступінь припустимості цього концепту, особливо в сучасній літературі? Окрім зазначених аспектів, у фокусі нашого дослідження – завдання визначити зв'язок «тіла» й пародії як основних чинників текстобудови в постмодерністській літературі.

Враховуючи вищезазначені аспекти, вважаємо за необхідне наголосити, що тілесність знайшла особливо посилену інтенсивність зображення в численних творах постмодерністської літератури США. Американський континент подарував світові імена таких митців постмодернізму, як Т. Пінчон, Дж. Барт, К. Воннегут, Д. Бартельм, Д.К. Оутс, К. Кізі, С. Зонтаг, Н. Мейлер, Дж. Керуак та інших. Художні новації цих письменників були різними, проте їх вагомий внесок у світову літературу постмодернізму важко переоцінити. Техніка постмодерністського текстотворення представлених письменників не є предметом дослідження цієї статті, тому ми зосередимо увагу на тому, наскільки концепт тілесності є важливим показником поетикальних і пародійних характеристик творів американських постмодерністів на прикладі творчості Дональда Бартельма.

Письменник здобув славу завдяки центральному роману-пародії «Білосніжка», який було надруковано в 1967 році. Цей твір не був дебютом письменника – майстра короткої оповіді, але увійшов в історію американської літератури як неперевершений приклад пародії, заснованої на відомому казковому сюжеті та мультиплікаційному фільмі В. Діснея з аналогічною назвою. Бартельм використав відомий казковий сюжет, але пародійно переінакшив його та наповнив новим змістом й персонажами.

Літературознавці (Т. Денисова, Дж. Клінковіц, Д. Затонський, О. Звєрєв) неодноразово звертали увагу на те, наскільки важливою для Бартельма є «мова тіла». Детальний аналіз «Білосніжки» підтверджує відомий постулат про характерне постмодернізму «використання "тіла" як принципу унікалізації та маргіналізації» [3, с. 28]. У «Білосніжці» Бартельм конструює «тілесність» у вигляді багатовимірної інформаційної системи, що додає особливої знаковості пародії, а крім того, й вчинкам головної героїні та її чоловікам-співмешканцям. Білосніжка використовує тіло як власну проекцію на зовнішній світ та своє оточення, у такий спосіб вона намагається відшукати сенс свого буття. Для неї власне розуміння екзистенції є надто обтяжливим постійними пошуками принца-чоловіка або ж можливістю поніжитись на пляжах Сен-Тропе.

Етико-пародійні засади роману відзначаються надмірною увагою до тілесності, яка реалізується в текстовому просторі з самого початку: *"She is a tall dark beauty containing a great many beauty spots: one above the breast, one above the belly, one above the knee, one above the ankle, one above the buttock, one on the back of the neck. All of these are on the left side, more or less in a row, as you go up and down: *** *** *** *** *** The hair is black as ebony, the skin white as snow"[4, p. 9] («Вона висока приваблива брюнетка, на ній дуже багато гарних родимок – одна вище грудей, одна вище живота, одна вище коліна, одна вище щиколотки, одна вище сідниці, одна на потилиці. Всі перераховані родимки розміщені зліва, більш-менш в один ряд, якщо йти вгору або вниз: ****** Її волосся чорніше ночі, шкіра біла як сніг»)*[*] . Д. Бартельм намагається створити своєрідний візуально-графічний пародійний портрет головної героїні роману, остання ж залишається «вмонтованою» в уяву читача настільки, наскільки дозволяють її рамки. На мить образ дівчини викликає відчуття того, що Білосніжка – повний збіг із її прототипом, але така реакція є недовготривалою провокацією, – гра автора настільки перекручує передчуття казковості сюжету, що в процесі прочитання роману відбувається свідоме руйнування колективного уявлення, що призводить до розчарування від несподіваного зачину сюжетної дії. Окрім Білосніжки, гіперболізовано-кумедними представлені читачеві і її співмешканці. Вони виявляються не гномами, а справжніми чоловіками з чудернацькою роботою з виготовлення китайського дитячого харчування та прибиранням будинків. Це виявляється для них своєрідною розвагою, оскільки згори вони можуть розглядати дівчат: *"Clean buildings fill your heart with sunlight, and your heart with the idea that man is perfectible. Also they are good places to look at girls from, those high, swaying wooden platforms: you get a rare view, gazing at the tops of their red and gold and plum-colored heads"[4, p.14] («Чисті будівлі наповнюють душу сонячним світлом, а серце – усвідомленням того, що людська натура піддається удосконаленню. Крім того, з цих піднесених дерев'яних платформ, що гойдаються, добре спостерігати за дівчатами: ти отримуєш неповторний краєвид на верхівки їхніх рудих, золотистих та кольору сливи голів»).* Дівчата для них – це цілі, в які вони хочуть метати свої «стріли», натякаючи читачеві,

[*] Тут і далі – переклад автора статті.

що той має їх зрозуміти, про що саме йдеться. Стислий опис зовнішності Білосніжки порушується фактичним визнанням того, що її краса набридла навіть їхньому вожаку Білу. Біл почав уникати дотиків Білосніжки, тому, на думку інших персонажів, він умисно відсторонюється від оточуючих його людей. Друзі Біла вдаються до філософських рефлексій з приводу причин такого самоусунення: *"We speculate that he doesn't want to be involved in human situations any more. A withdrawal. Withdrawal is one of the four modes of dealing with anxiety. We speculate that his reluctance to be touched springs from that. <…> Dan speculates that Bill's reluctance to be touched is a physical manifestation of a metaphysical condition that is not anxiety" [4, p. 10] («Ми підозрюємо, що він більше не бажає втягувати себе в міжособистісні відносини. Відхід. Відхід – це одна із чотирьох форм боротьби з неспокоєм. Вважаємо, що саме це є причиною його небажання того, щоб його торкались. Ден вважає, що небажання Біла стосовно доторкань є фізичним проявом метафізичного стану, яким не є неспокій»).* Небажання йти на фізичний контакт з Білосніжкою й іншими персонажами породжена «фізичними маніфестаціями метафізичного стану, який не є стурбованістю» – суворий вердикт для Біла. Такими епізодами, в яких автор маніпулює «корпоральними» *(corporeal)* думками, підсилюється закономірний ефект комізму й абсурдності в романі.

Письменник використовує техніку діалогу з читачем, а імітація ефекту присутності автора-оповідача зазнає раптової руйнації через постійні запитання, які залишають читача сам-на-сам з думками про образні асоціації, що йому нав'язує автор. Автор конструює нову тілесність в рамках постмодерністського світобачення – читач стає свідком метаморфоз, яких зазнає тіло, і, як результат, воно постає в новому гіперболізовано-гротескному вигляді. Незважаючи на загострення візуалізальних прийомів стосовно прототипу героїні, «монструозність» Білосніжки є уявною – інтертекстуальна гра автора визначає загальну комічно-пародійну тональність твору. Так, в епізоді, де Пол приймає ванну (тут Бартельм порушує норми англійської мови, називаючи ванну словом *baff*) й паралельно пише палінодію, він спекулює щодо того, що йому подобається відмовлятись, вбирати або прибирати що-небудь. Причому смисл слова *retraction* не має принципового значення, як не має значення й об'єкт, навколо якого обертається його уява: *"But retraction has a special allure for me. I would wish to retract everything, if I could, so that the whole written world would be…<…> I would retract the brown fish, and O would especially retract that long hair hanging from that window, that I saw today on my way here, from the Unemployed Office. It has made me terribly nervous, that hair. It was beautiful, I admit it. Long black hair of such texture, fineness, is not easily come by. Hair black as ebony! <…> Why some innocent person might come along, and see it, and conceive it his duty to climb up, and discern the reason it is being hung out of that window. There is probably some girl attached to it, at the top, and with her responsibilities of various sorts…" [4, p.19] («Але мене завжди приваблювало заперечення та зречення, увібрання та прибирання. Як би мені хотілось все забрати назад, щоб увесь написаний світ став… Я прибрав би коричневих рибок, але в першу чергу я прибрав би довге чорне волосся, що звисає з вікна, я*

бачив його по дорозі сюди з бюро по Безробіттю. Воно мене занадто хвилювало, це волосся. Зізнаюсь, воно було чарівне. Довге чорне волосся такої текстури та вишуканості непросто знайти. Волосся чорніше ночі. А що якщо з'явиться непричетний ні до чого чоловік, побачить його та вважатиме своїм обов'язком видертися нагору по ньому, й встановити причину вивішеності цього волосся з того вікна. Цілком можливо, що там нагорі до нього прикріплене якесь дівчисько, а з нею й усі різноманітні обов'язки…»). Він підкреслює, що захоплюється й одночасно знервований тим, що хоче прибрати або увібрати прекрасне чорне волосся, яке звисає з вікна й по якому хочеться дістатися до власниці, голова якої прикріплена *(attached)* до цього волосся, як і її турботи та заняття. Підсвідомо читацькі асоціації пов'язують розкішне чорне волосся з Білосніжкою, хоча про це й не говориться (натяк письменника на відомий казковий сюжет про Рапунцель).

Взагалі, ванна кімната в романі має надзвичайно важливе значення. Це не лише місце особистої гігієни – тут філософські роздуми спонукають бартельмівських героїв до прийняття важливих рішень. Саме тут відбувається вагоме переосмислення проблем суспільства та навіть людства на зразок тих, над якими роздумує, сидячи у ванній, Пол: *"Well, what shall I do next? Why is the next thing demanded of me by history?"(«Отже, що мені далі робити? Чому історія вимагає від мене наступного вчинку?»).* Ніби почувши його риторичне запитання та продовжуючи цю важливу дискусію стосовно історичної місії Пола, відчувається гостра авторська іронія, яка виражається в його несподіваному для читача ставленні до поезії та її суспільної значущості: "*Of course we had hoped that he would take up his sword as part of the President's war on poetry. This time is ripe for that. The root causes of poetry have been studied and studied. And now that we know that pockets of poetry still exist in our great country, especially in the large urban centers, we ought to be able to wash it out totally in one generation, if we put our backs into it"[4, p. 61] («Звичайно, ми очікували, що він візьме свій меч, і це буде його хресний похід проти поезії, який оголосив Президент. Для цього якраз слушна нагода. Глибинне коріння поезії вивчене й перевивчене. І зараз, коли нам відомо, що окремі заглибини поезії й досі існують в нашій могутній країні, особливо у великих містах, ми вимушені спромогтися ліквідувати їх повністю ще в цьому поколінні, якщо гуртом візьмемося за справу»).* Доволі завуальовано автор пропонує очиститись від засилля низькопробної поезії, розрахованої на масового споживача.

Іншим локусом приватності, який заслуговує на увагу письменника, є спальня. «Тіло» суспільних проблем сфокусоване на кімнаті, яка опиняється в епіцентрі багатьох негараздів Америки, серед яких – недоліки сучасної освіти. Бартельм обирає місто Бриджпорт (Bridgeport) й дивується: *"Why had I selected Bridgeport, city of concealed meaning? [4, p. 57]" («Навіщо я обрав Бриджпорт – місто з прихованим смислом?»).* Далі йде доволі розлоге пояснення прихованого значення цього міста. На мапі Америки тут у спальнях проливається море сліз, й автор пірнає в дослідження цього явища саме з метою зробити інтелектуальний прорив і дізнатися правду: *"My penetrating study was to have been a masterly evocation, sobs and cries, these things matter. I*

had in mind initiating a multi-faceted program involving paper towels and tears. I came into the room suddenly, you were weeping. You slipped something out of sight, under the pillow. "What is under the pillow?" I asked. "Nothing," you said" [4, p. 82] («Моє прискіпливе дослідження мало б викликати в пам'яті ридання та зойки, адже такі речі мають значення. Я намагався ініціювати багатосторонню програму, в яку включив би сльози та паперові серветки. Я несподівано увійшов до кімнати, ви голосили. Ви заховали щось від мене під подушку. "Що під подушкою?" – запитав я. –"Нічого," – відповіли ви»). Читач стає співучасником цілої концепції з розробленою методологією та програмою дій, але реалії університету виявляються «захованими під подушку»: "*My survey of the incidence of weeping in the bedrooms of members of the faculty of the University of Bridgeport was methodologically sound but informed <…> by too little compassion" [4, p. 58] («Мій огляд випадків ридання в спальнях викладачів Бриджпортського університету був досконалим з точки зору методології, але містив недостатньо інформації щодо співчуття»).* Але справжньою винагородою за знання найгіршого, на думку Бартельма, є *"an honorary degree from the University of Bridgeport, salt tears in a little bottle" [4, p. 58] («почесний ступінь Бриджпортського університету, солоні сльози в маленькій склянці»).* Автор намагається знайти підтримку, навіть планує тристоронній напад *(three-pronged assault)*, але все стає марним.*"I was perhaps not lucky enough"*– говориться в кінці цього розділу *(«Можливо, мені не пощастило»)*. Й хоча іноді його спроби нагадують пекло *("It was hell there, in the furnace of my ambition" [4, p. 59]*) *(«Там було суцільне пекло, в горнилі мого честолюбства»)*, причиною невдачі оповідач вважає те, що він колись прочитав не ту книгу, але знайшов натхнення написати книгу віршів, яку так ніколи не опублікували, але яку добре пам'ятають студенти. Читач не дізнається, що ж відбулось у цьому університеті: це не є предметом оповіді, а лише уособленням тогочасного життя пересічних американців. Але історичний факт стверджує, що датою заснування університету Бриджпорт є 1927 рік. Цей заклад пережив період популярності серед студентів, але, як і багато інших університетів такого ґатунку, зазнав занепаду через конкуренцію та низьку репутацію на фоні інших вишів Америки. Сцени на зразок цієї сповнені «мовним сміттям», що перетворюється на текстовий простір пародії саме через наявність слів-перевертнів, які легко сплутати або пропустити повз увагу, в той час як письменник закладає амбівалентне значення в такий лексичний матеріал, насичуючи пародію тілесно-маркованими елементами (arse - ars, baff - bath, horsewife - housewife). Лінія сюжету пародії насичена пародійно витлумаченими мотивами вічного/нещасливого кохання, жіночого щастя й гармонії. Але вони є тлом, на якому герої «Білосніжки» виявляються досвідченими коханцями й коханками, й за такими рутинними справами, як займатися в душі коханням, мріють спробувати це у ванній або деінде. Бартельм не намагається приховати сміх, в той же час сміх у його пародії важко розпізнати: майстерність письменника викривляє стереотипне сприйняття текстової іронії шляхом вживання прийому гри з читачем та «чорного гумору». Письменник іронізує практично над кожним вчинком чи

думкою своїх протагоністів, підкреслюючи рутинність та безглуздість їхнього існування. Лейтмотив оповіді втискається в слова «самотність» (бартельмівський неологізм – «aloneness») або «втрата» (loss). Втома породжує втрату здатності приймати самостійні рішення або змінити своє життя на краще. Тиша – такою є відповідь на питання, чому Білосніжка залишається зі своїми чоловіками в той час, як вона втомилась жити з ними поруч. Єдиним її поясненням свого відношення до них є *"failure of imagination. I was not able to imagine anything better" [4, p. 65] («недолік уяви. Я ніколи не могла уявляти собі щось краще»).*

Заключна частина пародії має іронічну назву «Анафематизація світу не є адекватною відповіддю світу» (*"Anathematization of the world is not an adequate response to the world"*), в якій автор розмірковує над тим, як знайти вихід із ситуації, в яку потрапило людство. Авторський песимізм лише підтверджує постулат життєвого марнотратства у спробі віднайти краще життя: *"What gave us the idea that there was something better? How does the concept, "something better", arise*? *What does it look like, this something better [4, p. 185]?*" *(«Завдяки чому у нас з'явилась ідея, що існує щось краще? Звідки з'являється поняття 'щось краще'? Як воно виглядає це 'щось краще'?»).* Мотиви тілесності не знаходяться і тут поза увагою автора. Свого лідера Біла його ж друзі повісили через до кінця не визначену провину, але оголосили це як «піднесення до небес» *("We have raised him to the sky [p.286]"),* тому він стане одним із тих, хто на небесах *"will govern the orderly rush of virgins and widows through the world" [4, p.185] («він буде очолювати упорядкований хаотичний рух незайманих дівчат та вдів в усьому світі»).* Друзі Білосніжки знайшли нового лідера, в той час як героїня твору втратила своє кохання й кидає хризантеми на його могилу. Та, на думку її чоловіків, їй краще подобались його абстрактний образ та кров *(blood)*, коли він був живий. Оповідач розмірковує про втечу на щасливий острів й завершує оповідь сумним підсумком: *"The failure of Snow White's arse. Revirginization of Snow White" [4, p. 187] («Крах Білосніжкіної задниці. Ревіргіналізація Білосніжки»),* – тіло Білосніжки зазнає поразки й не знаходить щасливого казкового життя із чоловіком своєї мрії. ЇЇ «гноми» полишають місце події в пошуках нового принципу, який не уточнюють. *"Heigh-ho" [4, p. 187]* – кінцівка бартельмівської «казки».

Отже, набридливий світ та нещаслива буденність, у якій відсутнє кохання й справжні насолоди, обтяжуються американськими реаліями та роздумами автора про марність будь-яких зрушень й дієвих змін, що, власне, характерне для постмодерністського світобачення. Д. Бартельм органічно поєднує засоби пародійної гри й тілесності та вибудовує метатекст, який є насправді лише пародійною імітацією казки з нещасливим фіналом, що стверджує амбівалентне заперечення загальноприйнятих істин суспільної моралі.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса: В 4-х томах. Т. 4 (2) / М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 752 с.

2. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко [Электронный режим] – М.: Вече: АСТ, 2003. – 511 с. // Режим доступу: http://terme.ru/dictionary/1170/word/telesnost
3. Степин В.С. Новая философская энциклопедия: В 4 томах. Т. 4. / ред. Г.Ю. Семигин, В.С. Степин. – М.: Мысль, 2010. – 744 с.
4. Barthelme D. Snow White / D. Barthelme. – New York: Simon and Schuster, 2013. – 192 p.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 316.7

Е. Г. Иванцов

СТУДЕНТЫ-ФИЛОЛОГИ И ИНТЕРНЕТ: К ИТОГАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ОПРОСА

Розглядаються результати соціологічного опитування з проблем використання інтернет-контенту в студентському соціумі. Навчальна спеціалізація респондентів представлена студентами гуманітарного профілю, які найбільш активно користуються Всесвітньою павутиною у своїй навчальній діяльності. Було опитано 196 респондентів. Кількісно це в основному студенти першого (91 осіб), третього (48 осіб) і четвертого (39 осіб) курсів. Дана обставина дозволяє співвідносити результати між групами студентів, які тільки що почали навчання, та студентами, які повністю адаптовані до навчання у вищому навчальному закладі – студентами третього та четвертого курсів.

Ключові слова: *Інтернет, соціологічне опитування, респондент, студентський соціум.*

Рассматриваются результаты социологического опроса по проблемам использования интернет-контента в студенческом социуме. Учебная специализация респондентов представлена студентами гуманитарного профиля, которые наиболее активно пользуются Всемирной паутиной в своей учебной деятельности. Было опрошено 196 респондентов. Количественно это в основном студенты первого (91 человек), третьего (48 человек) и четвёртого (39 человек) курсов. Данное обстоятельство позволяет соотносить результаты между группами студентов, только начавших обучение, и студентами, которые полностью адаптированы к обучению в высшем учебном заведении – студентами третьего и четвёртого курсов.

Ключевые слова: *Интернет, социологический опрос, респондент, студенческий социум.*

The results of a sociological opinion poll on the usage of Internet content in the student society is under analissis. Educational specialization of the respondents is represented by humanities students who most actively use the World Wide Web in their learning activities. 196 respondents were interviewed. Quantitatively, they are mostly students of the first (91 people), third (48) and fourth (39) courses. It allows to correlate results between groups of students that have just started learning and students who are fully adapted to learning in higher education al establishment – students of the third and fourth courses. Philology students are active consumers of Internet content, so the results of the opinion poll can be helpful in learning activities as well as in the prognostic organization. Internet today is a social reality that affects personality, behavioral coordinates of a young person. Media convergence is becoming an important factor in education, especially in higher education. Today, as never before, is formed, type of personality that is different from preceding, ready for appropriate use of multimedia technology in everyday teaching and training practice. The Internet of today is not only can help in their studies, but it is a powerful tool for entertainment, dating, expression, communication, etc. It is logical that the opportunity to get specific answers to the question "what is an increasingly Internet - assistant tuition or means of entertainment and communication" – seemed to us as important. Of course, we hypothetically assume that the network for students - and then, and more. Analysis of the responses confirmed the working hypothesis: for 85.7% of the respondents and the Internet "assistant tuition," and "a means of communication and entertainment." The study was conducted using not strictly random sampling. It is, however, correlated with the number of students receiving a philological education, and reflects the objective panorama preferences of students.

Keywords*: Internet, a sociological opinion poll, the respondent, the student society.*

© Е.Г. Иванцов, 2015

Анкетирование, результаты которого будут представлены и проанализированы в данной статье, проводилось в рамках проекта «Особенности восприятия и использования студентами интернет-контента в контексте социально-образовательного становления и развития индивидуальности». Объектом исследования стали процессы взаимодействия студенческой молодёжи и Интернета, специфика получения, использования информации и обмена ею. Важной частью проекта стал анкетный опрос, проведённый на факультете украинской и иностранной филологии и искусствоведения Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара. Студенты-филологи являются активными потребителями интернет-контента, поэтому результаты анкетирования могут быть практически полезны в учебной деятельности, в прогностической организации получения информации. Интернет сегодня является социальной реальностью, которая влияет на личностные, поведенческие координаты молодого человека. Медиа-конвергенция становится важнейшим фактором в сфере образования, особенного высшего. Сегодня, как никогда раньше, формируется отличный от предшествовавшего тип личности, готовый к адекватному использованию мультимедийных технологий в повседневной практике обучения, в профессиональной подготовке. «Интернет превратился в неотъемлемый атрибут жизни современного общества – атрибут, который оказался не просто неким новым фрагментом социальной жизни, а фактором, изменяющим социокультурную жизнь в целом» [3].

Исследование проводилось с помощью не строго случайной выборки. Выборочная совокупность, однако, коррелируется с генеральной совокупностью и количественно представлена в той мере, которая позволяет объективно отражать представления об Интернете и его значении в жизни студенческой молодёжи, получающей гуманитарное образование. Было опрошено 196 респондентов. Количественно это в основном студенты первого (91 человек), третьего (48 человек) и четвёртого (39 человек) курсов. Данное обстоятельство позволяет соотносить результаты между группами студентов, только начавших обучение и студентами, которые полностью адаптированы к обучению в высшем учебном заведении – студентами третьего и четвёртого курсов. Аудитория опрошенных по половой принадлежности представлена подавляющим большинством женского контингента – это 185 респондентов. Такое положение является естественным для факультета с гуманитарной специализацией.

Сегодня возможности выбора способов и гаджетов для чтения художественных или научных книг значительно расширились, благодаря появлению компьютера, ноутбука, смартфона, электронной книги, планшета. «Бумажный» вариант, однако, по-прежнему остаётся востребованным в студенческой среде, но очевидна и альтернатива, порождённая научно-техническим прогрессом. Первый вопрос, адресованный респондентам-филологам, был сформулирован так: «Вы предпочитаете читать художественные и научные тексты (кроме развлекательных и других): а) на электронных носителях (компьютер, ноутбук, смартфон, электронная книга,

планшет); б) книжный вариант для меня предпочтительнее; в) бывает по-разному». Ответы по всему массиву опрошенных распределились следующим образом: 11,2% респондентов отметили позицию А; 43,9% – позицию Б; 44,9% полагают, что «бывает по-разному». Соотнесение ответов по курсам в ответах на этот вопрос демонстрирует интересную разность в предпочтениях в чтении у первокурсников и старшекурсников: на электронных носителях предпочитают читать тексты, которые важны для учёбы, только 6,6% первокурсников, в то время как студенты четвёртого курса почти в три раза активнее обращаются к электронным носителям – 17,9% фиксаций (12,5% – на третьем курсе). Соответственно для 51,6% первокурсников книжный вариант предпочтительнее, в то время, как четверокурсники предпочитают книжный вариант в 38,5% фиксаций ответов. Такие показатели могут, возможно, свидетельствовать о некоторой консервативности средней школы по отношению к электронным гаджетам или о не полной адаптированности первокурсников к оптимальным и наиболее оперативным формам актуального для обучения чтения. Однако резких колебаний в процентном соотношении ответов как у первокурсников, так и у старшекурсников нет по позиции «бывает по-разному»: этот вариант ответа предпочли 41,8% первокурсников, 50% третьекурсников и 43,6% студентов четвёртого курса.

Второй вопрос анкеты был открытым и предполагал возможность пояснить свой выбор в предпочтении электронного варианта или книжного (бумажного): «Если вы, отвечая на предыдущий вопрос, отметили позиции А или Б, пожалуйста, поясните почему электронные носители для вас предпочтительнее или предпочтительнее книжный вариант»? Все ответы мы дифференцировали по четырём доминантным вариантам предпочтения книжного или электронного вариантов для чтения: условно обозначив их, как «лирические», «практичные», «медицинские» и «финансовые». «Лириков», предпочитающих «живые» книги больше всего оказалось среди первокурсников, которые объясняли свою позицию примерно следующими ответами: «книжковій варіант краще, тому що він створює атмосферу інтимності», «получаю эстетическое удовольствие от книги как предмета», «люблю шелест страниц», «Люблю держать книгу в руках и чувствовать её запах», «в книге есть душа» и т. п. «Практичными» в подавляющем количестве фиксаций в открытом вопросе стали студенты третьего и четвёртого курсов, демонстрируя именно «практичность/удобство» при использовании как книжных носителей, так и электронных: «предпочитаю книжный вариант, потому что так удобнее делать пометки», «в бумажной книге легче ориентироваться», «книжный вариант читать не так утомительно, а если есть хорошие иллюстрации, то и приятно» и т.п. Во всех группах респондентов в открытых вариантах ответов были и «медицинские» причины предпочтения книжного варианта электронному: «книжный вариант меньше портит зрение», «от электронной книги быстро устают глаза», «для зрения лучше использовать книжный вариант» – далее в таких же примерно вариациях. Причины «финансовые» обусловлены дороговизной книжной продукции, покупка которой суммарно, безусловно, быстро превысит цену электронной книги,

удобство которой, компактность, объём информации, содержащейся в ней, также отмечали респонденты. Вывод, который можно сделать по итогам ответов на открытый вопрос очевиден: студенты-филологи предпочтение отдают «традиционной» книге. Возможно, причина такого доминирования в ответах связана и с половой принадлежностью – в абсолютно подавляющем большинстве это девушки, для которых электронные «игрушки» не столь привлекательны, как для студентов-юношей.

Следующий вопрос призван был определить временны**е** параметры времяпрепровождения студентов в интернете. Группы студентов мы типологически дифференцировали следующим образом: «умеренно активные потребители Интернета» (УАП); «активные потребители Интернета» (АПИ); «гиперактивные потребители» (ГАП). Соответственно на вопрос «сколько примерно времени в сутки вы проводите в Интернете» можно было отметить одну из следующих позиций: а) 1-2 часа; б) 3-4 часа; в) 5 и более. По всему массиву опрошенных более всего студентов «активной группы потребителей» – 51%. Следующая группа количественно представлена студентами «гиперактивного использования Интернета» в открытом вопросе – это 33,2% опрошенных. Только 15,8% респондентов – «умеренно активные потребители Интернета». Очевидно, какое важное место занимает интернет в жизни и учебе студенческой молодежи. Треть опрошенных проводит у мониторов более 5 часов. Это тревожный показатель, граничащий с так называемой «интернетзависимостью», которая, как показывают результаты анкетирования, несколько уменьшается у старшекурсников: 20,5% четверокурсников отметили третий вариант ответа, в то время как 36,3% первокурсников – «гиперактивные потребители Интернета».

Поскольку опрос был адресован учащейся молодёжи, для которой процесс получения знаний не мыслим без источников информации, которыми является книжная продукция (учебники, статьи, книги, журналы, методические пособия и др.) и Интернет, важно было получить данные о конкретном использовании студентами-филологами бумажных носителей информации и электронных. Формулировался вопрос так: «Готовясь к практическому (семинарскому) занятию, что вы предпочтёте использовать: а) книги, статьи, учебники, журналы и т.п.; б) Интернет; в) бывает по-разному. В процентном соотношении получены следующие результаты: предпочитают «бумажный» вариант по всему количеству опрошенных лишь 6,1% респондентов; преимущество Интернету, готовясь к занятиям, отдают 39,8%; несколько больше половины – 54% – отметили позицию «бывает по-разному». Интересна корреляция ответов по позиции Б (предпочтение Интернету) среди респондентов-первокурсников и студентов третьего и четвёртого курсов: 18,9% первокурсников предпочитают «работать» с Интернетом, в то время как более половины студентов третьего курса – 58,3% и 56,4% четверокурсников готовятся к практическим занятиям, пользуясь исключительно Интернетом. Надо полагать, что в начале учебы преподаватели в большей мере ориентируют студентов на конкретные книги, статьи, находящиеся в библиотеке; на старших курсах, возможно, срабатывает момент инерции в

подготовке к занятию, лучшая ориентация на учебных сайтах или обыкновенная практичность (лень) и экономия времени.

Интернет активно используется студентами при написании рефератов, научных работ. Очевидно, что получение самой компетентной и современной информации по любому вопросу априори не может быть ограничено только использованием ресурсов Интернета. Книга, что очевидно, более долгий метод поиска информации. Поэтому для нас представляли интерес ответы респондентов на вопрос: «Удовлетворяет ли вас материал из Интернета, который вы используете при написании рефератов, научных работ»? Гипотетическое предположение о недостаточности использования только Интернета подтвердилось: 82,7% респондентов отметили позицию «не всегда». Оценочный разброс ответов по курсам оказался не большим: эту позицию отметили 81,3% опрошенных первокурсников, 85,4% – студентов третьего курса и 77% четверокурсников. Другие варианты ответов на вопрос таковы: «да, полностью» отметили 12,7% респондентов-филологов от общего числа опрошенных и «нет, не удовлетворяет» – 4,6% фиксаций.

Система высшего образования и в мире, и в Украине сегодня включает Интернет в ряд неотъемлемых вспомогательных систем получения знаний. Перед респондентами был поставлен такой вопрос: «Как вам кажется, смогли бы вы успешно учиться без Интернета»? По всему массиву опрошенных ответы распределились так: 33,7% филологов полагают, что «да, смогли бы»; 37,2% – «нет, не смогли бы»; 29,1% затруднились ответить. На наш взгляд, при достаточно равных процентах ответов на все три позиции, всё же «лидирующие» 37,2% – свидетельство огромной роли Сети в круге личностной самоидентификации современного молодого украинца. Интересно также, что по курсам почти половина респондентов третьекурсников (45,8%) отметили именно позицию «нет, не смогли бы». А это студенты, которые уже достаточно хорошо адаптировались к обучению и его особенностям, связанным с конкретной специализацией – в нашем случае это филологи.

Интернет сегодня не только может помогать в учёбе, но это мощное средство для развлечений, знакомств, самовыражения, общения и т.п. Логично, что возможность получить конкретные ответы на вопрос «чем же в большей мере является Интернет – помощником в учёбе или средством развлечения и общения» – представлялся нам также важным. Безусловно, гипотетически мы предполагали, что Сеть для студентов – и то, и другое. Анализ ответов подтвердил рабочую гипотезу: для 85,7% респондентов Интернет и «помощник в учёбе», и «средство общения и развлечения». В конце прошлого века Всемирная паутина стала самым мощным средством «отречения» читателя бумажных книг от изобретения Иоганна Гуттенберга. Стали писать и говорить о «постгуттенберговской эпохе», о гиперпространственной специфике интернетовской текстуальной вселенной. Концепция номадологии (от общеевропейского nomad – кочевник) представляет читателя Интернета, свободно «путешествующим» по бесконечному сетевому Тексту, в отличии от читателя конкретной книги, на которой сосредоточено в акте чтения всё его внимание. «Человек, находящийся на просторах Интернета в определенной

степени становится номадом – кочевником, населяющим пространство, метки которого постоянно смещаются вместе с его трассой. Таким образом, созданные в гипертекстовом формате нарративы особым образом конструируют, а точнее деконструируют текстовые структуры и способы их прочтения: от территориально ограниченной и линейно выстроенной книги мы переходим к номадическим ризоморфным детерриториализованным информационным системам» [2]. Очевидно, что «номадический» тип читателя сегодня доминирует. Что же думают сами студенты о падении спроса на художественную книгу. Вопрос анкеты носил открытый характер и имел такую формулировку: «Сегодня уровень активности чтения художественной литературы достаточно не высок. Как вы считаете, почему»? Почти все студенты-филологи дали ответы, которые мы обобщили и дифференцировали по шкале убывания количества фиксаций следующим образом. 1.Причина падения интереса к книге – в изменении качества и структуры досуга и развлечений. Интернет в релаксационном способе времяпрепровождения играет важнейшую роль. 2.Происходит деградация общества и личности. (Именно слово «деградация» использовали респонденты). Виновник – технический прогресс. Интернет – часть этой техноэволюции. 3. На чтение художественной литературы не остаётся времени по причине необходимости выполнения учебной программы. Другая причина – работа в свободное от учёбы время. 4. В снижении уровня интереса к чтению книг виноваты воспитание и семья, в которой детей не приучают к чтению. 5. Чтение неактуально, а цены на книги не способствуют активному приобщению к их чтению «бедных студентов». 6. Немногочисленная группа респондентов-филологов полагает, что «уровень активности чтения» не является низким – всё индивидуально – есть молодые люди с активным востребованием чтения художественной литературы, в том числе и в её «бумажном варианте».

Очевидно, что студенческий социум сегодня не представляет свою учёбу и отдых без Интернета. Виртуальная реальность конвертируется в конкретную практику каждого дня, а сама Сеть, «будучи сложной, самореферентной, целостной системой, тем не менее, дает открытую, незавершенную, динамично развивающуюся картину мира; социум начинает функционировать как сетевое общество» [1].

Библиографические ссылки

1. Добычина Н.В. Интернет как элемент виртуальной реальности [Электронный ресурс] / Реж. доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/ (дата обращения 16.11.14). – Загл. с экрана.
2. Емелин В.А.Глобальная сеть и киберкультура.Гипертекст и постгутенберговая эра [Электронный ресурс] / Реж. доступа:http://emeline.narod.ru/hipertext.htm/ (дата обращения 20.02.15). – Загл. с экр.
3. Шарикова А.В. Методологические проблемы и практика изучения Интернета [Электронный ресурс] / А.В. Шарикова / Реж. доступа: http://knowledge.allbest.ru/sociology/2c0a65635a3ac68b4d43b89421206d37_0.html. Загл. с экр.

Надійшла до редколегії 22 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1:001.8

В. П. Казарин, М. А. Новикова

УКРАИНСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА (некоторые методологические аспекты)

Розвідка містить огляд певних дослідницьких стратегій щодо вивчення творчості М.Ю. Лермонтова в Україні на двох етапах: до 1990 року та в 1990–2000-і роки. Продемонстровано потенції декількох нових підходів не тільки дослідницьких, ай видавничих, педагогічних та перекладацьких. Якщо за останні десятиріччя вчені України мали змогу відкрити світові «іншого» Пушкіна, та «іншого» Гоголя, розглянувши їх в українському контексті, у випадку з Лермонтовим цей підхід ще треба реалізовувати. Автори статті запрошують до обговорення цієї проблеми й пропонують деякі зразки методологій, які дають нові практичні результати. Завдяки реконструктивному методу по-новому відкриваються творчі зв'язки Лермонтова з тюркським світом (кавказькі вірші, поема «Ізмаіл-Бей»). Поет, як виявилося, був у генеалогічній спорідненості не тільки з кримським ханським родом Гірєїв-Гераїв, а й з вельми славетним родом Челебеїв. Він глибоко засвоїв на Кавказі тюркські релігійні та фольклорні традиції. Все це потребує такого ж глибокого переосмислення всього творчого наслідку Лермонтова, пов'язаного з тюркськими народами Південного Сходу. Друга область, яка теж потребує нових підходів, – це українські аспекти життя та творчості поета. До цього входить і коло його українських (або пов'язаних з Україною) друзів, наставників і соратників, а також сам образ України у віршах й прозі Лермонтова та реінтерпретація його поезії в українських перекладах. Глибинний поетологічний аналіз доводить, що як український, так і кавказький менталітет по-новому висвітлив у Лермонтова мотиви віри, любові та Батьківщини. Так інтертекстуальний підхід не тільки стирає, але поглиблює наше розуміння національних класиків, актуалізуючи їх для сучасної міжнародної аудиторії.

Ключові слова: *М.Ю. Лермонтов, Україна, дослідницькі стратегії, період до 1990 року, період 1990–2000-і роки, нові підходи.*

Статья посвящена итогам 200-летнего юбилея М.Ю. Лермонтова и новым задачам, которые он поставил перед учеными Крыма и Украины. Речь идет о новых стратегиях, и не только исследовательских, но также издательских, педагогических, переводческих. Если за последние десятилетия ученые Украины смогли открыть миру «другого» Пушкина, «другого» Гоголя, увидев их в украинском социокультурном контексте, то для Лермонтова такой подход еще предстоит реализовать. Авторы статьи приглашают к обсуждению этой проблемы и предлагают некоторые образцы методологий, дающие новые практические результаты. По-новому открываются через реконструктивный метод творческие связи Лермонтова с тюркским миром (кавказские стихи, поэма «Измаил-Бей»). Поэт оказался не просто в генеалогическом родстве, с одной стороны, с крымским ханским родом Гиреев-Гераев, а с другой, – с весьма знатным родом Челебеев. Он глубоко усвоил на Кавказе тюркские религиозные и фольклорные традиции. Это требует нового, столь же глубокого переосмысления всего творческого наследия Лермонтова, связанного с тюркскими народами Юго-Востока. Вторая область, ожидающая новых подходов, – украинские аспекты жизни и творчества поэта. Сюда относится и круг его украинских (или связанных с Украиной) друзей, наставников, соратников, и сам образ Украины в стихах и прозе Лермонтова, и реинтерпретация его поэзии в украинских переводах. Глубинный поэтологический анализ, в частности, показывает, как украинский или кавказский менталитет переосветил у Лермонтова мотивы веры, любви, Родины. Так интертекстуальный подход не только не стирает, но углубляет наше понимание национальных классиков, актуализирует их для современной международной аудитории.

Ключевые слова*: М.Ю. Лермонтов, юбилей, Украина, Крым, Кавказ, новые исследовательские стратегии, историко-биографический контекст, реконструктивный метод, глубинный поэтологический анализ, переводы, контакты, типология, «другой» Лермонтов.*

The paper gives an overview of Ukrainian research strategies in Lermontovian studies (pre-1990 and 1900–2000-periods). New approaches are also proposed and not only of scholars but publishers, pedagogical and that of translators. If for the last decades the Ukrainian scholars could have managed to

© В. П. Казарин, М. А. Новикова, 2015

reveal to the world 'another' Pushkin and "another" Gogol in the Ukrainian context the matter with Lermontov is quite different: this new approach is yet to be realized. The authors of the article initiate the discussion of the problem and propose some samples of the methodology which gives practical results. In a new light thanks to the reconstructive method the creative ties of Lermontov with Turkic world (Caucasian poetry / poem "Ismail-Bey") are revealed. The poet turned out to be in genealogical connection as with Crimean khan clan of Girey-Geray as with a distinguished generation of Chelebey. In the Caucasus he deeply learnt Turkic religious and folklore traditions. All that demands new and deep rethinking of the whole Lermontov's creative heritage? Connected with the Turkic peoples of the South-East. The second sphere which also demands new approaches – is the Ukrainian aspects of the poet's life and art. It includes his Ukrainian (or connected with Ukraine) circle of friends, teachers, comrades – in-arm, the very image of Ukraine in Lermontov's poetry and its reinterpretation in Ukrainian translations. A penetrative poetical analysis demonstrates quite obviously the way how the Ukrainian or Caucasian mentality gave a new meaning to Lermontov's motif of Faith, Love and Motherland. Thus the intertextual approach helps much to deepen our understanding of national classic authors, actualizing their significance for international audience.

Key words: *M. Ju. Lermontov, Ukraine, research strategies, pre –1990 period, 1990–2000 period, new approaches.*

Введение. В 2014 году ЮНЕСКО отмечал в международном масштабе 200-летие со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Украина тоже приняла участие в этом проекте, и ей было что показать в его рамках. Однако подготовка к столь серьезным акциям предполагает не просто демонстрацию результатов, а прежде всего обзор имеющихся и разработку новых стратегий – издательских, исследовательских, переводческих, масс-медийных, образовательных. Не претендуя на полноту охвата этой проблемы, авторам хотелось бы начать ее обсуждение. Такова цель нашего сообщения. Задачи его видятся в следующем.

1) Определить качественное различие в понимании украинского аспекта (авторы предпочли бы даже более динамичное понятие «украинского вектора») в творчестве Лермонтова в посвященных писателю исследовательских студиях на двух этапах: I – по 1990-й г.; II – в 1990-е – 2000-е гг. 2) Сделать это не в обвинительно-оправдательном русле, а в русле концептуально-прагматическом. 3) Концептуально – предложить некоторые возможные направления поиска новых проблемных комплексов. 4) Прагматически (методологически) – показать, каким образом исследовательские стратегии могут обеспечить новое видение данного предмета и сформировать новую проблематику его программного изучения.

Степень изученности проблемы. I. По 1990-й г. Наиболее фундаментальными остались здесь работы украинского лермонтоведа, переводоведа и компаративиста профессора И.Я. Заславского. Итоги исследования нашей проблемы были подведены им за период с 1840-х до 1960-х гг. [11]. Хронологически в его энциклопедическую статью не смогли войти публикации 1970–1980-х гг., а по цензурным условиям – из новейших украинских переводчиков Лермонтова успел «пройти» полулегализованный к тому времени М.К. Зеров (расстрелян в 1937 г.), но «не прошел» оставшийся в живых дважды репрессированный Г.П. Кочур, хотя его перевод стихотворения «Любовь мертвеца» был и остается одной из вершин украинской переводческой школы XX века (подробнее см. [20]).

Опять-таки хронологически в обзор не попали докторaты авторов данной статьи [15, 21] вместе с серией сопровождавших их публикаций. И снова – методологически важнее не сама по себе эта лакуна, а то, что в тех

наших работах 1980-х годов предлагались – и обосновались – новые подходы к анализу лермонтовского наследия и его украинских переводов. Лермонтов был, наконец, освобожден от обязательного для всех «прогрессивных» писателей «преодоления» романтизма и «освоения» реализма. Поэт оставался романтиком, но романтиком особого типа, близкого к гоголевскому, – и этим оказался ценен не только для классической русской культуры, но и для модерна XX века, причем для других славянских (и шире, европейских) культур также. Взамен «единственно верной» историко-социологической методологии (прилагавшейся, в том числе, и к изучению Лермонтова), была предложена методология множественных интерпретаций, как критических, так и переводческих. Эта множественность обусловлена прежде всего национальным культурным контекстом интерпретаторов (другой язык, другие эпохи, другая литература и культура, другая читательская аудитория и её ожидания). Мы рады, что эти идеи получили развитие в работах наших учеников.

С сожалением приходится констатировать, что тогдашней общенаучной панорамы в Украине отдельные методологические «прорывы» не изменили. Не спасали положения и работы украинской диаспоры. Во-первых, Лермонтов не был, естественно, первейшим предметом её внимания. Во-вторых, если речь и заходила о тех украинских деятелях, чьё творчество – так или иначе – соприкасалось с Лермонтовым, акцент ставился всё же скорее политический: на том, как частично или полностью изымались из «подсоветской» печати (либо сопровождались вынужденными «разоблачениями искажений» и «критикой ошибок») работы 1920-х гг., Западной Украины (до 1939 г.) и диаспоры. В-третьих, голоса «остуда» действительно практически не доходили до широкого «здешнего» читателя.

II. 1990–2000-е гг. В новых социокультурных условиях не могла не измениться и научная картина Украины. Буквально за два десятилетия были изданы запретные дотоле писатели, филологи, переводчики, – изданы уже «здесь», в метрополии. Тем самым были закрыты многие (хотя, конечно, ещё не все) прежние лакуны. Достаточно указать, например, на публикацию ранних филологических трудов А.И. Белецкого, М.Т. Рыльского, М.К. Зерова и других; на выход монументальных украиноязычных антологий, монопереводческих или «многопереводческих», где обрел свой новый контекст и «украинский Лермонтов». Были освоены современные исследовательские стратегии мифопоэтического, символогического, контекстуального, дискурсного, концептуального анализа текстов, а также более частные аналитические техники: нарратологические, гендерологические, реконструктивные, тезаурусные и т. д.

Вместе с тем творчество Лермонтова эти стратегии все же в значительной степени обошли стороной. Какие утраты понесло при этом украинское лермонтоведение, легко увидеть по сравнению с результатами украинского пушкиноведения или гоголеведения. По сути, за 1990–2000-е гг. Украина в лице своих ученых открыла миру принципиально «иного» Пушкина, «иного» Гоголя (обзор диссертаций этого периода см. [22]). Могут

возразить: Гоголь – украинец и по происхождению, и по менталитету, а также по темам и сюжетам многих его произведений. Пушкин – не украинец. Однако по Украине поэт путешествовал, о ней писал, и писал в разных жанрах. Жена его, Наталья Николаевна, была, как известно, праправнучкой украинского гетмана П.Д. Дорошенко (1627–1698). Среди тех, кто существенно повлиял на пушкинское мировидение, было немало украинцев или выходцев из Украины. Так что связи Пушкина с Украиной – реальность, обнаруживать их и освещать ученым вполне естественно.

Лермонтов бывал очень близко от Украины, от её нынешних восточных и юго-восточных рубежей. Был ли он когда-либо в Украине, – достоверно не известно. Хотя есть версия, что бабушка могла привозить его в свое украинское имение в Прилуцком уезде, земли которого сегодня входят в Черниговскую область. (Ниже мы еще затронем упорно циркулирующий в околонаучной литературе сюжет о тайном посещении поэтом Крыма.) Круг некоторых из его родных, близких, наставников и друзей имел безусловную украинскую генеалогию, иногда чисто биографическую, иногда и культурную. (Аспект, который, между прочим, еще далеко не полностью документирован и осмыслен.) Показательно, что в «Тамани» очень точно воспроизведены особенности украинской речи. Но гораздо важнее сам «украинский вектор»: тот, что способствовал глубинной реинтерпретации других российских классиков, но покамест не вполне еще проявил себя в лермонтоведческих студиях. Говоря кратко: всё, что могут сказать о Лермонтове Москва или Петербург, Пенза или Тамбов, они и скажут. Украина, как и страны Кавказа или Балтии, «атлантического» или тюркского мира, призваны сказать, – а для этого увидеть в Лермонтове, – то и так, что (и как) могут увидеть и сказать лишь они. А тем самым – увидеть и самих себя с новой стороны. Приведем несколько тому примеров.

Реконструктивный метод исследования: Лермонтов и династия Гиреев (Гераев). Одного из последних Крымских (Бахчисарайских) ханов, Кырым Герая (Крым Гирея), Пушкин сделал героем своей поэмы «Бахчисарайский фонтан». Этим Пушкин, между прочим, через сто с лишним лет сначала (в период борьбы с «царистским прошлым») – спасет от сноса Ханский дворец, а потом (в период борьбы с так называемым «крымскотатарским коллаборационизмом») – защитит от переименования сам город. После депортации крымских татар (1944) с карты Крыма исчезли около 2 500 городов и сёл. Они получили другие названия. Было подготовлено постановление и о переименовании столицы Крымского ханства Бахчисарая в город Пушкиноград. Но именно потому, что приближалось 150-летие со дня рождения Пушкина, стереть с карты полуострова топоним «Бахчисарай» оказалось невозможно. Благодаря более чем вековой всеевропейской славе пушкинской поэмы, имя города стало «неприкасаемым». Никакие постановления и указы ни местных, ни центральных властей (как тайные, так и явные) противостоять этому всемогуществу «памяти культуры» (М.М. Бахтин) уже не могли.

И всё же попытки «депортировать» саму эту память культуры предпринимались. Ими, по-видимому, объясняется весьма броский (но броский не на прежний, а на сегодняшний наш взгляд) пробел.

Летом 1825 г. мальчик Лермонтов находился на лечении «водами» в Пятигорске. Там юный поэт наблюдает главный мусульманский праздник – Большой Байрам, или Ураза-байрам (праздник разговения), который отмечается по окончании Рамазана (священного месяца поста). Это переходящий трехдневный праздник, в 1825 г. он начался 12 июля. Этот же праздник в тех же местах, но только с 30 июня видел в 1820 г. Пушкин, отразивший его в поэме «Кавказский пленник». 7-8 сентября, уже в Крыму, в Бахчисарае, Пушкин был свидетелем того, как татары отмечали второй по значимости религиозный праздник – четырехдневный Малый Байрам, или Курбан-байрам (праздник жертвоприношения, он начался в 1820 г. 6 сентября), передав эти свои впечатления в поэме «Бахчисарайский фонтан» [14, с. 191–192].

Вернемся, однако, к Лермонтову. В 5 километрах от Пятигорска располагался в те годы аул Аджи. 15 июля все отдыхающие традиционно съехались туда на ежегодную светскую кульминацию праздника Ураза-байрам (напомним, это уже четвертый день по окончании поста), состоящую из разного рода состязаний, представлений и угощений [см. 12]. Память у 11-летнего мальчика была поразительная. Он запомнил все: что в этот день не творили молитвы; что праздник открыли конные состязания со стрельбой, сопровождаемые «весельем, ликованьем» молодежи; что кульминацией представления было пение в конце дня народного певца-ашика, аккомпанировавшего себе на трёхструнном сазе. Кто-то, вероятно, пересказал пытливому мальчику и содержание песни – ее (уже в 1832 г., 18-летним) он включит в поэму «Измаил-Бей» вместе с описанием праздника. (Похоже, что Пушкин с Раевскими 3 июля 1820 г. тоже были на этом традиционном празднике, организуемом мусульманами для гостей курорта на следующий день после окончания трехдневного Ураза-байрама в ауле Аджи. Элементы описания «Байрана» – так это слово пишут в своих поэмах Пушкин и Лермонтов – обнаруживают очень большое сходство.)

Многие из этих сведений советский читатель мог и в 1980-е гг. найти в «Лермонтовской энциклопедии» [9]. Хотя далеко не все. Сегодня, конечно, нас удивляет, что в энциклопедии список научной литературы о поэме содержит всего две фамилии «лиц кавказской национальности»: Р. У. Туганов (1972) и З. Шерипов (1929) [28; 29]. Но куда удивительней другое: до сих пор в лермонтоведении не прокомментировано имя знаменитого горского певца, который выступал на празднике в Аджи 15 июля 1825 г., а оно красноречиво – Султан Керим-Гирей [см. 12]. Мало того, до сих пор не прокомментирована связь семьи Лермонтовых с ханской династией Хаджи Гиреев, и – шире – с тюркским миром. Без этих комментариев многое в жизни и творчестве поэта остаётся «непрочитанным» как для крымскотатарских (и украинских!) ученых, так и для крымских читателей, – даже тех, кто осведомлён об истории рода Гераев-Гиреев.

В новую русскую литературу Гиреев «ввел» Пушкин, сделав героем поэмы «Бахчисарайский фонтан» хана Крым (Кырым) I Гирея (1758–1764, 1768–1769 гг. правления). Этим выбором поэт сознательно нарушал историческую достоверность (в бытность ханом Крым Гирей не совершал набегов на Польшу), о чем свидетельствует появление в черновиках имени совершавшего набеги на Москву Девлет I Гиреея (1550–1577 гг. правления), но именно с Крым Гиреем молва связывала легенду о пленнице-христианке. Согласно официальной родословной, Гиреи – чингизиды и происходят из Тугатимуридов, предков хана Тохтамыша. Род этот ногайский. Ногаи, скотоводы-степняки, занимали когда-то огромную территорию – от Прикаспия на востоке до Румелийской степи (часть нынешних Болгарии и Румынии) и Буджака (часть нынешней Молдовы) на западе, через Северный Кавказ, Приазовье и Причерноморье. Представители династии Гиреев не только почти 350 лет правили Крымским ханством, но также в разные годы занимали престолы Казанского, Астраханского и Касимовского ханств, управляли землями материковой Таврии, Кубани, Поволжья, Джемболука, Едисана и Буджака. Широко разбросала судьба по свету членов этого рода. Выразительно говорит об этом даже современная топонимика – от района Новогиреево в Москве до поселка Гирей в Краснодарском крае.

Именно ногаи (воспринимавшие Крым Гирея не столько как Бахчисарайского хана, сколько как «своего» племенного вождя) помогли ему сесть на престол; именно их «степная демократия» и патриархальная независимость питала в «гордой душе» Гирея-Герая мечту о полной независимости Крыма; именно к ногаям, своим ближайшим сородичам, поехал хан перед смертью за поддержкой, оказавшись между молотом и наковальней – двумя противоборствующими империями, российской и турецкой, при молчаливом невмешательстве Западной Европы. Поехал – и «скоропостижно» скончался во цвете лет. Наездник, воин, – он умер якобы от острого плеврита. Ныне учёные полагают, что хан был отравлен (детальнее см. [23]). Вот какой исторический персонаж вошел в историю Крыма и Украины и поразил воображение молодого Пушкина. Но фамильная ветвь Хаджи Гиреев примечательна ещё одним. Сегодня «хаджи» означает человека, совершившего паломничество (хадж) в Мекку. Изначально же значение «хаджи» было шире: это человек благочестивый, авторитетный в вопросах веры, «богоданный» своему народу. Таковым выступает в поэме «Измаил-Бей» Лермонтова не хан, а народный певец. Но будем помнить, что реальный прообраз певца носил имя Султан Керим-Гирей. То есть певец, которого слушал 15 июля 1825 г. в Аджи юный Лермонтов, происходил из этой знаменитой династии. Ашик – не просто стихослагатель; это «боговдохновенный» певец, певец-пророк, подобный «боянам» из «Слова о полку Игореве» и киевских былин. Стоит вспомнить в связи с этим, что династия Гиреев была ещё и династией поэтов. Поэтическая антология «Грезы розового сада», представляющая творчество восьми из тридцати Гиреев, писавших стихи, издана в Крыму в 1999 году [8].

В 1783 г. последний крымский хан – Шахин Гирей (1777–1782, 1782–1783 гг. правления) – отрекается от престола, получает покровительство

императрицы и право на жительство в России, перебираясь туда вместе с большой свитой, родней и гаремом (по разным сведениям его сопровождали от 2 000 до 3 000 человек). Местом его жительства сначала был определен Воронеж, потом – подальше от Крыма и ногайских степей – Калуга. В молодости Шахин Гирей учился в Италии, он писал стихи, увлекался театром, знал арабский, греческий, итальянский и русский языки. Жизнь в русской глубинке, вдали от родного тюркского мира, его тяготит. Да и атмосфера вокруг бывшего правителя сгущается. Переписку его перехватывают, близких людей арестовывают, охрану и свиту все время сокращают. Про данное когда-то Шахин Гирею обещание сделать его властителем Персии никто уже не вспоминает. Преданность, которую сохраняют к нему ногаи, раздражает и пугает российские власти.

Через три года Шахин Гирей начинает добиваться разрешения на выезд в Османскую империю. Получив это право, в 1787 г. он покинет Россию, совершенно отчетливо понимая, что его ждет. Но речь шла уже не о нем, Шахин Гирею нужно было защитить от преследований свой многочисленный род. В пределы Турции хан въедет со всеми почестями, положенными чингизиду. Однако уже летом того же года он будет казнен по приказу султана Абдул-Хамида I: удушен шелковым шнурком. По понятиям тюркского мира это была благородная смерть – бескровная. Казнили хана там же, где подвергали казни других высокородных осужденных, – на острове Родос.

Династия Гиреев за 350 лет оставила в России большое и до сих пор не изученное, как следует, потомство. По линии матери в родстве с этой фамилией состоял и Лермонтов. Прямым потомком одной из линий Гиреев являлся троюродный брат поэта Аким (на тюркском языке «аким» означает старший, начальствующий) Павлович Шан-Гирей (традиционное для татарского языка стяжение: Шахин-Шаин-Шан). Вероятным основателем русского рода Шан-Гиреев, предков не только Лермонтова, но и Григория Сковороды, является козацкий полковник времен Богдана Хмельницкого – Шагин Иван Гирей (Шан-Гирей), родившийся до 1648 года. Его отцом был хан Саадет II Гирей.

Кстати, это не единственная в роду Лермонтовых тюркская ветвь. Бабушка А.П. Шан-Гирея Екатерина и бабушка М.Ю. Лермонтова Елизавета обе происходили из рода Аслан-мурзы Челебея, который в 1389 году вместе со своей дружиной перешел из Золотой Орды на службу к великому князю Димитрию Донскому. Челебей женился на девушке из боярского рода Марии Житовой, их старший сын Арсений (в основе тюркское имя Арсен) стал основателем рода российских дворян Арсеньевых, к которому принадлежал дед поэта по материнской линии М.В. Арсеньев [см.: 2, с. 150–151; 27].

Таким образом, по линии матери Лермонтов принадлежал к самым знатным и влиятельным татарским родам. Знал ли об этом он сам? Конечно, знал, как и всякий дворянин, знакомый со своими фамильными гербами (у Арсеньевых в гербе два скрещенных ятагана, стрела, подкова и полумесяц, свидетельствующие о восточном происхождении их предка) и родословной. И Лермонтова интересовала татарская линия его семьи, о чем говорит хотя бы

тот факт, что на Кавказе он будет изучать тюркский язык, по одной из версий, в азербайджанском варианте [1, с. 16]. Сам поэт в 1837 г. собирался ехать на Восток, в частности, в Персию, но этот замысел не осуществился. Позднее он отправит в Персию героя своего романа Печорина.

В свете всех этих обстоятельств совсем по-иному начинают восприниматься многие известные произведения Лермонтова. Например, эти проникнутые личным отношением стихи из «Валерика»:

<…> И вижу я неподалеку
У речки, следуя Пророку,
Мирной татарин свой намаз
Творит, не подымая глаз;
А вот кружком сидят другие.
Люблю я цвет их желтых лиц,
Подобный цвету роговиц,
Их шапки, рукава худые,
Их темный и лукавый взор
И их гортанный разговор [17, с. 318].

Отливающие желтизной лица татар из лермонтовского стихотворения однозначно говорят о том, что это гиреевские ногаи.

Также по-новому в свете этих обстоятельств начинает звучать давняя тема якобы имевшего место стремления Лермонтова посетить наследную вотчину Гиреев – Крым. Предание упорно говорит, что поэт нанял однажды парусную лодку и на несколько дней приплывал с Кавказа на полуостров. Мало того, в переосмыслении нуждается вся история отношений поэта с Кавказом, с тюркским миром и исламом, понимание Лермонтовым истории России и населявших империю народов. Есть также основания полагать, что жизненная судьба Шахин Гирея отразилась в сюжете поэмы «Измаил-Бей»: герой, верно служивший России, возвращается в родные края и принимает смерть от рук своего соплеменника. Это предположение тем более вероятно, что в реальности Измаил-бей был убит не единоверцем, а врагами [9, с. 188]. Кстати, аул Аджи, как установили краеведы Пятигорска, был построен отцом реального Измаил-бея и разрушен войсками после того, как воспетый Лермонтовым в поэме герой возглавил восставшие кавказские племена [см.: 12].

Интертекстуальный метод исследования: Лермонтов, Е.П. Гребинка, Библия. Второй текст, который наглядно демонстрирует новые возможности «украинского вектора», – это лермонтовский поэтический портрет юной красавицы украинского происхождения, княгини Марии Алексеевны Щербатовой, урождённой Штерич («На светские цепи...», 1840 [5; 16]). Волею семейных обстоятельств, М.А. Щербатова стала светской петербургской дамой, но не потеряла, по Лермонтову, ни памяти о родине, ни главных черт украинки: «гордого покоя» перед клеветой и насмешками, душевного целомудрия, нежелания просить «у чуждых опоры». Образ реальной женщины разрастается у Лермонтова до образа Украины и до глубин самой украинскости.

Об этом стихотворении писали лермонтоведы и в Украине, и за её пределами (обзор литературы см. [18]). На украинский язык его перевёл один из лидеров украинского художественного перевода XX века М.К. Зеров (см. Приложение 1). Непосредственным импульсом для создания этого текста мог послужить аналогичный «сдвоенный» портрет молодой красавицы (а на самом деле Родины-Украины) у Е.П. Гребинки [6; 7; 19]. Профессор Е.Г. Эткинд, известный филолог-переводовед и поэтовед, изгнанный из СССР (1974) за поддержку Александра Солженицына и Иосифа Бродского, резюмировал: «“На светские цепи…” – одно из важнейших стихотворений зрелого Лермонтова. Оно движется <...> от светски лёгкого восхваления глазок, щёчек, кудрей женщины <...> к воспеванию её “детской веры” и “гордого покоя” <...>”. Оказывается, любовь женщины “надежна, если она опирается на надежность ее нации”». И дальше: «Даже в таком чуть ли не мадригальном объяснении Лермонтов остаётся на высокой позиции – гражданина, ценящего прежде всего общенародные традиции...» [31, с. 473–474]. С исследователем нельзя не согласиться. Однако знаменательно: отсылок на украинский прецедент – стихи Е.П. Гребинки – мы у него не встретим. И наоборот: авторы, специально изучавшие украинскую общину Петербурга, в том числе, деятельность Е.П. Гребинки, его попытки организовать в “северной столице” периодические издания, откуда русскоязычный читатель мог бы черпать объективные литературные и культурные сведения об Украине, – эти авторы обходят молчанием «гребинковское эхо» в творчестве Лермонтова.

Знаменательно и другое. Цитированный выше профессор Е.Г. Эткинд, мастер тонких поэтологических наблюдений, не объясняет: каким же образом совершается в стихах у Лермонтова это переключение от «светского человека» к «гражданину», к философу-конфессионалу? Или, быть может, никакого переключения у Лермонтова и нет – есть лишь примыкание, рядоположность? Строки 1-2 представляют собою светский дискурс; строки 3-6 – дискурс украинского романтизма. Строки 7-8 возвращают нас к салонной речи (окрашенной, правда, «горечью и злостью» самого повествователя). А строки 9-16 опять отсылают к стилю и тону, близкому к Е.П. Гребинке, О.М. Сомову, Л.И. Боровиковскому.

Но нет, переключатель (содержательный и стилистический) в тексте Лермонтова всё же имеется, и довольно неожиданный: отсылки к Библии. Начинаются они со строк 7-8 («Как ветер пустыни, / И нежат и жгут ее ласки»). Маркером этого библейского интекста, врывающегося в речь и петербургских балов, и украинских степей, служит «ветер пустыни». (Разграничение понятий «интекст-интертекст» см. [24; 25].) Что дает нам основания так полагать? 1) Стилистическая отмеченность самого образа, не совпадающая со стилевыми регистрами ни «света», ни «степи». 2) Невозможность приложить этот образ к степям Украины. Не забудем: в 1831 году была уже опубликована (и притом в Петербурге) первая часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя со знаменитыми описаниями украинской природы, менее всего похожей на «пустыню». «Вечера…» стали сенсацией среди читающей публики; не мог не знать их и Лермонтов.

Следовательно, стилевой диссонанс здесь не случаен. 3) Композиционно – «ветер пустыни» отчетливо членит стихотворение на «мадригальную» и «одическую» (или «элегическую») части. Без этого образа ввод новых, философско-религиозных мотивов в данный текст немыслим. Каков же тогда статус и смысл «ветра пустыни»? Это не простая пейзажная реалия, ни украинская, ни даже палестинская (см. Приложения 1 и 2). В роли реалии «ветер пустыни» никогда не сопрягается в Библии с мотивами любви и/или женской ласки. Его контекстуальные значения – гибель всего живого, или Божий гнев, или возмездие врагам. Но если читать его как общебиблейский символ, тогда на передний план выходит иной, глубинный мотив – испытания (восходящий к мифосюжету инициации).

Кого же испытывает лермонтовский ветер? А поскольку это ещё и метонимический знак героини, – кого испытывает она?

Прежде всего испытание проходит она сама. Сохранять детские черты (напомним: к моменту создания стихотворения княгине М.А. Щербатовой около 20 лет), душевную чистоту и верность «отчизны примеру» куда легче дома, нежели «среди ледяного, среди беспощадного света». Не только на чужбине, а и в таком иномирии, где все эти ценности вызывают только насмешки и злобу. С другой стороны, лишь пройдя испытание злом, героиня оказалась способной вырасти до внутренней (а не просто внешней) независимости – до «покоя» возмужавшей души [3, с. 142–143; 4, с. 54–57].

Но испытание проходит и лирический «авторский» герой. Его душевное состояние изначально двойственно; именно потому стилистически двойственна (и даже «тройственна») его поэтическая речь. Его восхищает таинственная красота «ночей Украйны», их космизм, а не простая идилличность. Его умиляет полудетская красота героини. (Вот откуда идут «глазки» и тому подобное, которые интерпретировались подчас всего лишь как мадригальная галантность.) Герой и сам хотел бы питать «надежду на Бога». Однако «ледяной свет» – его привычный мир, успевший оставить на нем свои «приметы», от светских манер до леденящего демонизма. Поэтому героиня для него – предмет и удивления, и надежды («полюбит нескоро, зато не разлюбит уж даром»), и влюблённости, и печали. (Ср.: «Мне грустно, потому что я тебя люблю…», – по мнению некоторых исследователей, и эти строки также адресованы Марии Щербатовой [10; 30, с. 116]). Отчего же юная женщина, не имевшая ранее никакого «петербургского» опыта, совсем недавно пережившая личную трагедию (смерть новорожденного первенца-сына), вдова в 20 лет, – сберегла то, что лишь отчасти удалось сберечь герою-мужчине? Лермонтов отвечает недвузначно: за нею стоит всё «племя родное», вся её «печальная», но не сломленная отчизна. А за героем стоит родина, которую он тоже любит, но любит другой, «странною» любовью (стихотворение «Родина», 1841). Подобная формула возможна только в том случае, когда между «родиной» и «мною», при всей «моей» любви, остаётся некий – и немалый – зазор. Между героиней анализируемого текста и её родиной такого зазора нет.

Методологические перспективы исследования. Их вырисовалось несколько. Необходимо 1) пополнить и систематизировать современные

данные об украинском круге знакомых, друзей, творческих наставников и последователей Лермонтова (тезаурусный метод – реальное комментирование – реконструктивный метод). 2) Уточнить историко-генеалогические и историко-контактные связи с Украиной и Крымом не только лично Лермонтова, но и всего его рода. Отрадно, что подобные связи по отцовской линии все шире выводят исследователей на два древних (и оба знаменитых) британских рода: Гордонов (включая поэта Дж. Гордона Байрона) и Лермонтов (включая поэта-провидца XIII века Томаса Лермонта) (методы историко-биографического, этимологического и генеалогического анализа). Пора, по-видимому, обратить внимание не только на Запад, но и на Восток. 3) Сопоставить лермонтовский образ Украины: как его источники, так и его текстовую реализацию, – с образом Украины в современной для Лермонтова русской литературе (имагологический и сопоставительно-типологический анализ). 4) Проделать аналогичную работу с материалами об адресатах лермонтовских стихотворений; дополнить их гендерологическим и интертекстуальным анализом в масштабах и макротекстов (поэтических циклов), и мегатекстов (термин профессора И.М. Колегаевой), то есть научных и мемуарных комментариев к указанным стихам.

Совокупность этих новых подходов и методов, перечисленных и/или оставшихся за скобками нашего перечисления, позволит, по нашему убеждению, в значительной мере переосмыслить тему «Лермонтов и Украина», или иначе: «Украинский контекст Лермонтова».

М. Ю. Лермонтов. <М. А. Щербатовой> («На светские цепи…»)

Приложение 1

Переклад Миколи Зерова

На пута суворі,
На гомін привабливий бала
Степи неозорі
Украйни вона променяла.
Та півдня палкого
Собі залишила приміту
Серед крижаного,
Серед невблаганного світу.
Як ночі Украйни
У сяєві зір таємничих,
Доховують тайни
Слова її уст чарівничих.
Як обрії сині –
Очей її полиск і сяння;
Як вітер пустині –
Жагуче її милування.
І стиглістю сливи
Рожеве обличчя зоріє;
І сонце пестливе
У кучерях їй золотіє .
І, молячись щиро
За прикладом рідного краю,
Незайману віру
У серці дитячім плекає.

Як люд її рідний,
Не жде від чужинця опори;
Безмовно і гідно
Терпить і знущання, і горе.
На погляд зухвалий
Не займеться враз потаємно,
Звикає помалу,
Зате й не розлюбить даремно.
1930–1931 гг. [см. 13]

Приложение 2

Переклад Марини Новикової

За вишкіл чужинський,
За балів нудне стоголосся
Свій степ український
Покинути їй довелося.
Та є в ній ознаки –
Вітання південному літу
Крізь холод і мряки
Чужого північного світу.
Як ніч на Вкраїні
В рясноті зірок вічносяйних,
Духмяні й нетлінні
Слова її вуст життєдайних.
Як ранок, веселі
Вкраїнські блакитові очі,
Як вітер пустелі,
Палючі обійми жіночі.
Як зріючі сливи,
Все личко в рум'яних загравах;
І сонця розливи
У косах її золотавих.
Вітчизну леліє,
Хоч як тая тоскна і вбога,
Дитячу надію
Обидві поклавши на Бога.
Як рідні краяни,
Підмоги в чужинців не просить;
Їх кпини та рани
У гордому спокою зносить.
Не сповниться хіттю
Від погляду світського лева.
Полюбить не миттю.
Проте й не розлюбить миттєво [см.: 26].

Библиографические ссылки

1. Андроников И.Л. Образ Лермонтова / И.Л. Андроников // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия. – С. 12–22.
2. Баскаков Н.А. Русские фамилии тюркского происхождения / Н.А. Баскаков. – М.: Наука, 1979. – 279 с., ил.
3. Библейская энциклопедия: В 2-х кн. – Кн. 1. А-М. – М., 1891. – [репринт. изд.]. – М.: Изд-во "СПМСИ" и др., 1990. – 494 с.
4. Библейская энциклопедия: В 2-х кн. – Кн. 2. Н-Ф. – М.: 1891. – [репринт. изд.]. – М.: Изд-во «СПМСИ» и др., 1990. – 408 с.

5. Герштейн Э.Г. Об одном лирическом цикле Лермонтова / Герштейн Э. Г. // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 131–151.
6. Гребінка Є.П. М.Ю. Лермонтов / Є.П. Гребінка // Гребінка Є.П. Вибрані твори. – К.: Дніпро. 1976. – С. 434.
7. [Б. а.] Гребінка Євген Павлович / [Б. а.] // Українська літературна енциклопедія: У 5-ти т. Т. 1. / Під ред. Дзеверіна І. О. – К.: Вид-во УРЕ, 1988. – С. 482.
8. Грезы розового сада: Антология средневековой крымскотатарской поэзии. – Симферополь: СОНАТ, 1999. – 86 с.
9. Григорьян К.Н. «Измаил-Бей» (1832) / К.Н. Григорьян, Е.М. Пульхритудова // Лермонтовская энциклопедия (далее ЛЭ). – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 187–189.
10. Динесман Т.Г. «Отчего» (1840) / Т. Г. Динесман // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия. – С. 360.
11. Заславский И.Я. Переводы и изучение Лермонтова в литературах народов СССР. Украинская литература / И.Я. Заславский // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия. – С. 383–385.
12. Захаров В. Лермонтов и Восток [Электронный ресурс] / В. Захаров. – Режим доступа [http.www.oks-glagol.ru]. – 11.08.2013.
13. Зеров М К. Вибране / М. К. Зеров // Київ: Дніпро, 1966. – С. 409–410.
14. «К пределам дальным…»: Очерки путешествия А.С. Пушкина по Крыму / Под ред. проф. В.П. Казарина. – Симферополь: Крымский Архив, 2012. – 335 с., ил.
15. Казарин В.П. Проблемы художественного метода русской литературы 30-х гг. XIX века: (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) / В.П. Казарин // Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – К.: Институт литературы имени Т. Г. Шевченко АН УССР, 1987. – 36 с.
16. Лермонтов М.Ю. < М. А. Щербатовой > («На светские цепи…») / М.Ю. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4-х т. / Издание 2-е, исправленное и дополненное. – Т. 1. – Л: Наука, 1979. – С. 428-429.
17. Лермонтов М.Ю. Валерик / М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4-х т. – Т. 1. – М: Изд-во «Правда», 1969. – С. 316–322.
18. Найдич Э.Э. «М.А. Щербатовой» («На светские цепи…» (1840)) / Э.Э. Найдич // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия. – С. 628.
19. Найдич Э.Э. Стихотворение «М.А. Щербатовой» (Лермонтов и Е.П. Гребенка) / Э.Э. Найдич // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Сб. науч. ст. – Л.: Наука, 1979. – С. 403–408.
20. Новикова М. Перекладацький світ Григорія Кочура / Марина Новикова // Григорій Кочур. Друге відлуння: Переклади. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5–18.
21. Новикова М.А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода: (Стилистика переводчика). / М.А. Новикова // Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Л.: ЛГУ, 1980. – 34 с.
22. Новикова М.О. Методичні рекомендації для самостійної роботи магістрантів та аспірантів літературознавчих спеціальностей. Вип. 2. Автор-упоряд. д.ф.н., проф. Новикова М.О. / [М.О. Новикова] // Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2007. – 99 с.
23. Новикова М.А. Герай исторический и Гирей пушкинский: (Историко-литературная гипотеза) / М.А. Новикова // Полифония культур Украины: Сб. матер. междунар. науч. конф. – Луганск, 2007. – Вып. 2. – С. 131–143.
24. Новикова М.А. Интертекстуалистика: новые измерения / М.А. Новикова Е.Ю. Абрамова, С.Э. Трош // Культура народов Причерноморья. – Симферополь: Изд-во ТНУ им. В.И. Вернадского, 2011. – № 209. – С. 109–121.
25. Новикова М.А., Исследовательские стратегии в анализе поликультурных художественных текстов / М.А. Новикова, Э.Р. Тулуп, О.С. Семенец, С.Э. Трош // Культура народов Причерноморья. – Симферополь: Изд-во ТНУ им. В. И. Вернадского, 2012. – № 240. – С. 166–169.
26. Новикова М.А. Славянский венок: Из новых переводов / М.А. Новикова // Черное море XXI век: Ежеквартальный литературно-художественный журнал. – Январь-март. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – С. 218.
27. Сабитов Ж. Чингизиды: в поисках Чингиз Хана. 1. Русские Гиреи // [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http.www.elim.kz]. – 24.07.2009; Гулиев М. Потомки Шахин Гирея и Нахчыван // [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http.www.azerizv.az]. – 07.10.2010;

[Б. а.] Шан-Гирей // [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http.www.pstp.info]; [Б.а.] Шагин Иван Гирей // [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http.www.rodovid.org].
28. Туганов Р.У. Измаил-бей. Исторический очерк о герое одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова / Р.У. Туганов // Нальчик: Сов. писатель, 1972. – 121 с., ил.
29. Шерипов З. Что послужило Лермонтову сюжетом для поэмы «Измаил-бей»? / З. Шерипов // Грозный: Госиздат РСФСР, 1929. – 56 с., ил.
30. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Б.М. Эйхенбаум – Л.: Academia, 1924. – 221 с.
31. Эткинд Е. [Г.] Пастернак и Лермонтов. К проблеме поэтической личности / Е. Эткинд // Эткинд Е. [Г.]. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: Издательство «Максима», 1995. – 567 с.

Надійшла до редколегії 25 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1

О. Л. Калашникова, А. В. Калашникова

НЕИЗВЕСТНАЯ МЕМУАРИСТИКА (В.В. Муравьев-Апостол-Коробьин)

У статті розглянуто невідомий в Росії і в Україні пам'ятник мемуаристики початку XX ст. – «Автобіографія Володимира Володимировича Муравйова-Апостола-Коробьїна», що доповнює існуючі уявлення не тільки про бурхливу епоху початку нового століття в історії України та Росії, а й про процес розвитку автодокументальної російської прози першої третини XX ст. Український і російський переклад англійського тексту мемуарів здійснено і підготовлено до видання А. Калашниковою із залученням історичних праць, архівних документів, особистого листування автора мемуарів. Видання тексту «Автобіографії» в Сполучених Штатах Америки взяв на себе онук мемуариста, Ніколас Муравйов-Апостол-Коробьїн, нащадок гетьмана лівобережної України Данила Апостола і декабристів Муравйових. Об'єктом аналізу в статті став текст перекладу, люб'язно наданий перекладачем. Розглянуто історію написання і публікації в 2007 р. англійського варіанту тексту мемуарів, художню структуру «Автобіографії», що відтворює жанровий канон мемуарів і вбирає досвід «Дневника русского за границей», використаного В. Муравйовим-Апостолом-Коробьїним. Позначено коло персонажів твору, до якого увійшли десятки політичних фігур кінця XIX – першої третини XX ст., діячів культури і мистецтва. Досліджується стиль цього пам'ятника автодокументальної літератури, що поєднує особистісну інтонацію із суворим формалізованим стилем документа, коли ефект симультанності того, що відбувається, створюється завдяки особливому оформленню тексту мемуарів у вигляді фрагментів-реплік, які імітують стиль щоденника і надають оповіданню хронікального характеру. Включення до «Автобіографії» любовної сюжетної лінії, побудованої на історії стосунків мемуариста з Н.Ф. Терещенко, зближує твір із белетристикою та розширює коло адресата, до якого звернено висловлювання автора.

***Ключові слова**: автобіографія, автодокументальні жанри, стиль, мемуаристика.*

В статье рассматривается неизвестный в России и в Украине памятник мемуаристики начала XX века «Автобиография Владимира Владимировича Муравьева-Апостола-Коробьина», дополняющий существующие представления не только о бурной эпохе начала нового века в истории Украины и России, но и о процессе развития автодокументальной русской прозы в первой трети XX столетия. Украинский и русский перевод английского текста мемуаров осуществлен и подготовлен к изданию А. Калашниковой с привлечением исторических трудов, архивных документов, личной переписки автора мемуаров. Издание текста «Автобиографии» в Соединенных Штатах Америки взял на себя внук мемуариста, Николас Муравьев-Апостол-Коробьин, потомок гетмана левобережной Украины Даниила Апостола и декабристов Муравьевых. Объектом анализа в статье стал текст перевода, любезно предоставленный переводчиком. Рассматривается история написания и публикации в 2007 г. английского варианта текста мемуаров, художественная структура «Автобиографии», подчиненная жанровому канону мемуаров и отразившая опыт «Дневника русского за границей», использованного В. Муравьевым-Апостолом-

© О. Л. Калашникова, А. В. Калашникова, 2015

Коробьиным. Обозначен круг персонажей произведения, в который вошли десятки политических фигур конца XIX-первой трети XX в., деятелей культуры и искусства. Исследуется стиль этого памятника автодокументальной литературы, сочетающий личностную интонацию со строгим формализованным стилем документа, когда эффект сиюминутности происходящего создается особым оформлением текста мемуаров в виде фрагментов-реплик, имитирующих стиль дневника и придающих повествованию хроникальный характер. Включение в «Автобиографию» любовной сюжетной линии, построенной на истории отношений мемуариста с Н.Ф.Терещенко, сближает произведение с беллетристикой и расширяет круг адресата, к которому обращено высказывание автора.

***Ключевые слова**: автобиография, автодокументальные жанры, стиль, мемуаристика.*

*The article deals with the memoirs of the beginning of the twentieth century unknown in Russia and in Ukraine: "The Autobiography of Vladimir Mouravieff-*Apostol-Korobyin", *supplementing existing ideas not only about the turbulent era of the new century in the history of Ukraine and Russia, but also about the development of the Russian autodocumentary prose in the first third of the 20th century. Ukrainian and Russian translation of the English text of memoirs was done and prepared for publication by A. Kalashnykova involving historical works, archival documents, and private correspondence of the author of memoirs. The grandson of the memoirist Nicholas Mouravieff-*Apostol-Korobyin*, descendant of Ukrainian Hetman Danylo Apostol and of the Mouravieff Decembrists, is preparing the publication of the text of the "Autobiography" in the United States. The analysis object in the article is the text of the translation, kindly provided by the translator. The article deals with the history of writing and publishing of the English version of the memoirs text in 2007, the "Autobiography" artistic structure subordinated the genre canon of memoirs and reflected the experience of "Diary of a Russian abroad" used by V. Mouravieff-Apostol-Korobyin. We outline a range of characters of this work, which includes dozens of the political figures, culture and art figures of the end of the XIX-first third of the twentieth century. We study the style of this monument of the autodocumentary literature, which combines a personal tone with the strictly formalized style of the document, when the effect of the immediacy of the events is created by a special design of the memoirs text by the fragments-remarks, imitating the style of a diary and giving to the narration a chronicle character. The inclusion of a love story line into the plot of the "Autobiography", built on the history of the relationship of the memoirist N.F.Tereschenko, brings this work closer to the fiction, and extends the range of the readers to whom the author's statement is turned.*

***Key words:** autobiography, autodocumentary genres, style, memoirs.*

Возросший в последние годы интерес к автодокументальной литературе делает актуальным вовлечение в орбиту научных исследований мало или вовсе неизвестных произведений мемуарной литературы. Одним из таких памятников мемуаристики начала XX века является «Автобиография Владимира Владимировича Муравьева-Апостола Коробьина», дополняющая наши представления не только о бурной эпохе начала нового века, но и о процессе развития автодокументальной русской прозы в первой трети XX ст.

История знакомства с текстом «Автобиографии» такова: внук автора мемуаров, потомок гетмана левобережной Украины Даниила Апостола и декабристов Муравьевых, Николас Муравьев-Апостол Коробьин, живущий в США, задумал проект возрождения усадьбы Муравьевых-Апостолов в Хомутце на Полтавщине и осенью 2012 года посетил бывшее имение своего славного предка, сегодня заброшенное и почти забытое. Переводчиком в этой поездке оказалась Анастасия Калашникова, которой Николас Муравьев-Апостол предложил сделать перевод на украинский и русский языки английского варианта мемуаров, изданного на английском языке в Америке в 2007 г.

Потомок славных украинских и русских дворянских родов приехал на Полтавщину, в Хомутец, чтобы увидеть погибающее имение Муравьевых-Апостолов и продумать план восстановления и здания, и усадьбы как некоего мемориально-туристического комплекса. Именно по инициативе этого

удивительного человека и с его благословения Анастасией Калашниковой был осуществлен перевод на украинский и русский языки. Эта работа потребовала от переводчика обращения к историческим трудам, архивным документам, личной переписке автора мемуаров и была наконец завершена ко всеобщему удовольствию. Сейчас книга готовится к изданию на двух языках в Америке. Надеемся, что скоро она появится и на родине автора этих интересных и совершенно неизвестных у нас записок. Текст перевода, любезно предоставленный переводчиком, и стал объектом анализа в нашей статье.

«Автобиография Владимира Владимировича Муравьева-Апостола Коробьина» была написана в 1937 году, а опубликована только через 70 лет. Оригинал рукописи (точнее, машинописи) текста находится в библиотеке Лозаннского университета, куда вдова автора передала на хранение семейный архив. В мемуарах использован и «Дневник русского за границей», который вел В. Муравьев-Апостол-Коробьин с 1914 по 1919 гг., ежедневно рассказывая в нем обо всем, «что могло бы так или иначе повлиять на судьбу нации, особенно на судьбу моей страны». Именно в Лозанне в 1966 г. Николас Муравьев-Апостол-Коробьин, внук, приехавший погостить к бабушке, узнал об этой реликвии, значение которой, несомненно, заслуживало того, чтобы о ней узнали на родине Владимира Владимировича Муравьева-Апостола. Именно в Лозанне Николас дал обещание опубликовать текст рукописи. Обещание свое он сдержал. Однако напечатанные на английском языке мемуары пока не осмыслены ни в историческом, ни в художественном планах. Предваряя публикацию «Автобиографии», переведенной на украинский и русский языки, попытаемся обозначить некоторые особенности поэтики этого памятника русской мемуаристики, содержащего интереснейшую информацию о событиях переломной эпохи, ее персонажах, характерах и способе видения мира. Жанровый канон четко сохранен в «Автобиографии», построенной по хронологическому принципу и повествующей о судьбе главного героя с рождения и практически до смерти, ибо Владимир Владимирович умер через четыре месяца после окончания работы над рукописью, которую он подарил жене, Надежде Федоровне (в девичестве Терещенко) на устроенном в честь пятидесятилетия его государственной службы семейном празднестве 28 мая 1937 г.

Его Превосходительство
Владимир Владимирович Муравьев-Апостол-Коробьин.
Портрет. Холст, масло, 90×110 см.
Габриель Феррье. Париж. 1911 г Фотография.

Произведение состоит из *Пролога*, написанного автором, 13 глав (*Ранние годы, Учеба, Связь с декабристами, Министерство иностранных дел, Мое первое назначение: Мадрид, Сербские связи, Из Афин в Берлин, В Будапеште в должности Временного поверенного, Наконец свободен, Закат*

нашей эпохи, В годы войны, И снова Канны, В Швейцарию на отдых) и *Эпилога*, принадлежащего, как и краткое *Предисловие*, перу Николаса Муравьева-Апостола. В книгу также включены генеалогические таблицы и фотокопии некоторых важных документов (Выписка из Общего Гербовника дворянских родов Всероссийской империи, Свидетельство о рождении и крестинах и Некролог в *"Tribune de Genève*").

Как и требует жанровая матрица, «Автобиография» начинается с родословной главного героя, сразу же включающей историю частного человека в контекст государственной жизни России, ибо уже по рождению Владимир оказывается причастным к историческим вехам биографии своей страны. Отец мемуариста, Владимир Коробьин, происходил из рода одного из трех сыновей золотоордынского хана – Кичи-бея, в 1402 г. перешедшего на службу к Великому Князю Рязанскому Федору Ольговичу и крещеного под именем Селиван. От имени сына Селивана «Коробия» и пошла фамилия Коробьиных, внесенная в 6 том *Бархатной книги* как фамилия древнейшего дворянского рода, который прервался только на Владимире Владимировиче Коробьине, родившемся в 1864 г.

Мать автора мемуаров, Екатерина Ивановна Муравьева-Апостол, была сестрой декабристов – Матвея, Сергея и Ипполита. И именно по просьбе дяди Владимира Владимировича, Матвея Муравьева-Апостола, увидевшего большие задатки в племяннике, царь своим указом разрешил добавить к фамилии Владимира Коробьина фамилию его дяди по материнской линии. Так Владимир Владимирович стал Муравьевым-Апостолом-Коробьиным и ни разу в жизни не посрамил своих славных предков. История любви и второго брака Владимира включает в орбиту повествования еще одно знаменитое для истории Украины и России имя – Федора Артемьевича Терещенко, отца второй жены автора мемуаров, известного украинского сахарозаводчика, землевладельца, мецената и коллекционера.

Персонажами автодокументальной прозы оказываются не только главный ее герой – русский дипломат, потомок трех знаменитых русских и украинских дворянских фамилий Владимир Владимирович Муравьев-Апостол-Коробьин, но и десятки политических фигур конца XIX – первой трети XX в., деятелей культуры и искусства. Победоносцев, Ф.М. Достоевский, принц Александр Ольденбургский, братья Дмитрий и Сергей Набоковы, Лев Ислявин, позднее министр Монтенегро (Черногории) оказываются участниками жизни юного Владимира. Российские императоры и Великие князья (от Александра III до Николая II), короли и королевы всех европейских государств и их родственники вовлечены в орбиту полной событий жизни Муравьева-Апостола-Коробьина, показавшего историю Европы рубежа XIX–XX вв., времен первой мировой войны, русской революции и предвоенных 1930-х гг. через призму истории своей частной жизни, связанной с жизнью общественной и политической.

Особый повествовательный пласт мемуаров связан с описанием художественной жизни России и Европы конца XIX – первой трети XX в. Будучи всесторонне одаренным, профессионально занимаясь пением и

театром, В. Муравьев-Апостол-Коробьин был вовлечен в театральную жизнь и своей страны, и тех государств, где проходила его дипломатическая служба. Его знакомцами были известные певцы Массини, Котони, Ферни-Джермано, Баттистини, Шаляпин, Собинов, Зельма Курц, Фелия Литвин. А во время ужасного голода 1891 г. на благотворительном концерте в Училище правоведения Владимир Владимирович спел два романса Чайковского под аккомпанемент самогó великого мастера.

Писательский талант мемуариста ощутим в многочисленных жанровых сценках, построенных на диалогах и живописных описаниях. Несколькими штрихами автору удается обрисовать характер персонажа, как, скажем, в описании эпизода, когда самовлюбленный и уверенный в собственной исключительности император Вильгельм неожиданно прибыл в Потсдам, чтобы поприветствовать русскую императрицу Марию Федоровну, явно не жаловавшую его: «Рано утром мы были на станции, когда узнали, что император тоже будет там, чтобы встретить поезд императрицы. За пять минут до прибытия поезда император эффектно появился со своим адъютантом (aide-de-camp). Заметив меня, он подошел и поприветствовал нас, демонстрируя огромный букет великолепных роз, который держал в руках. Он сказал: *“Признайтесь, что мои розы красивее, чем ваши”. “Да, Ваше Величество,* – ответил я, – *но это вполне естественно, ибо у Вас императорские розы, а у нас всего лишь посольские”. “О, это правда, мои из моей собственной оранжереи”,* – сказал император с довольной улыбкой». Эффект сиюминутности происходящего создается и особым оформлением текста мемуаров как неких фрагментов-реплик, имитирующих стиль дневника и придающих повествованию хроникальный характер. А включение в повествование занесенных когда-то в «Дневник» автора мемуаров разговоров и более поздних документальных свидетельств позволяет органично сочетать личностную интонацию и строгий формализованный стиль документа.

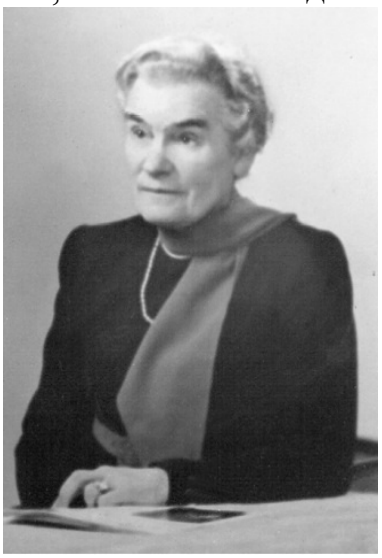
События, описанные в мемуарах В. Муравьева-Апостола-Коробьина охватывают огромный период времени, повествуя о жизни, «которая, – как пишет в Предисловии внук мемуариста Николас Муравьев-Апостол-Коробьин, – началась, когда Авраам Линкольн еще был президентом Соединенных Штатов Америки, а закончилась за четыре года до Перл Харбор». Автор мемуаров описывает как свидетель события российской государственной жизни со времен правления Александра III, коронация которого оказалась напрямую связанной с историей изменения фамилии автора с Коробьина на Муравьева-Апостола-Коробьина, и до драматических времен послереволюционной эмиграции, поставившей многих русских в положение обездоленных и сломленных духом. География мемуаров обозначена в самих названиях глав.

Однако вряд ли правильно определять жанр мемуарной прозы В.В. Муравьева-Апостола-Коробьина только как автобиографию политического деятеля, российского дипломата. При всей скрупулезности в описании политических событий своего времени, постоянно находящихся в

фокусе изображения, автор особое место отдает истории любви, навсегда связавшей его судьбу с судьбой Надежды Федоровны Терещенко.

Владимир и Надежда. 1909 год

Мемуары открываются словами благодарности жене, которая настояла на их создании, и заканчиваются рассказом о деятельности Надежды Федоровны на благо своей Родины в эмиграции в международном Красном Кресте. И вовсе не кажется странным, что исполнивший обещание, данное в 1966 г., Николас М. Апостол завершает текст публикации мемуаров своего деда фотографией Надежды Федоровны, пережившей супруга на 30 лет, но сохранившей любовь и верность этой любви, столь лирически описанной в «Автобиографии» Муравьева-Апостола-Коробьина. А сделанная внуком подпись под этой фотографией, вовсе не выглядит некой банальностью.



Надежда, любимая жена Владимира,
в Бурсинеле. Швейцария. 1955 год

Включение в «Автобиографию» любовной сюжетной линии, построенной на истории отношений мемуариста с Н.Ф. Терещенко, сближает произведение с беллетристикой и расширяет круг адресата, к которому

обращено высказывание автора. Размышляя над характером записок и судьбой своего славного деда, Николас Муравьев-Апостол завершил предисловие такими словами: «Кажется, что этот великий человек живет среди нас, весело рассказывая занимательные истории, кружась в вихре своего неспокойного времени рядом с известными персонажами. В конце концов, время исчезает, и читатель видит этого человека тем, кем он был: заботливым мужем и отцом, любившем мир, в котором он отыскал самого себя – в горе и в радости».

Публикация украинского и русского перевода книги, как представляется, должна явиться событием и для нашей культуры. А сами мемуары, без сомнения, станут объектом научного интереса и историков, и литературоведов, и искусствоведов, которым откроются не только неизвестные факты культурного развития России и Украины, но и новое имя писателя-мемуариста – Владимира Владимировича Муравьева-Апостола-Коробьина. Проект «Культурные гнезда Украины» продолжается*.

Библиографические ссылки

1. The Autobiography of Vladimir Vladimirovitch Mouravieff-Apostol-Korobyin. – North Charleston, South Carolina: Book-Surge Publishing, 2007. – 139 p.

Надійшла до редколегії 25 лютого 2015 р.

УДК 821.161.2–312.4.09

Г. С. Клюйко

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРЕТЕКСТІВ ТА ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ ЯК ГОЛОВНІ ОПОВІДНІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНІ В. ІВЧЕНКА ТА Ю. КАМАЄВА «СТОВП САМОДЕРЖАВСТВА, АБО 12 СПРАВ ІВАНА КАРПОВИЧА ПІДІПРИГОРИ»

У статті запропоновано трактування постмодерністської природи ретродетективного роману В. Івченка та Ю. Камаєва «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підіпригори». Ретродетектив виникає на основі історичного детективу в епоху постмодерну, його формально-змістовні особливості обумовлені поетикою постмодерністської та масової літератури. Специфіка ретродетективу полягає в клішованості на формальному і змістовному рівнях. Формули популярної літератури активно використовуються в усіх трьох сегментах сучасної літератури – масовому, мідл- та експериментальному, причому в двох останніх вони ще й пародійно трансформуються й переосмислюються. Це особливо характерно й у цілому для постмодерністської літератури, в якій використано принцип «подвійного кодування», що зробив симбіоз масового й елітарного однією з найбільш істотних тенденцій розвитку культури в другій половині XX – початку XXI ст. У мідл-літературі не здійснюються авангардні експерименти, але жанрові канони, як правило, дещо трансформуються, і відбувається цікавий межжанровий синтез. Цим вона відрізняється від масової літератури, де повна відповідність горизонту читацьких очікувань є неодмінною умовою. Наприклад, ретродетектив В. Івченка та Ю. Камаєва написаний з використанням прийомів формульної літератури, завдяки чому й користується попитом у масового читача, однак змішання жанрів, іронія, пародійне оголення прийомів, широка інтертекстуальність дозволяють створити додаткові смислові рівні, адресовані більш кваліфікованому реципієнту.

---

* Фотографии В.В.Муравьева-Апостола-Коробьина и его супруги, представленные в статье, взяты из английского издания ***Автобиографии*** [1] с позволения Николаса Муравьева-Апостола.

© Г. С. Клюйко, 2015

***Ключові слова**: ретродетектив, масова література, інтертекстуальність, постмодернізм.*

В статье предложена трактовка постмодернистской природы ретродетективного романа В. Ивченко и Ю. Камаева «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори». Ретродетектив возникает на основе исторического детектива в эпоху постмодерна, его формально-содержательные особенности обусловлены поэтикой постмодернистской и массовой литературы. Его специфика заключается в клишированности на формальном и содержательном уровнях. Формулы популярной литературы активно используются во всех трех сегментах современной литературы – массовом, миддл- и экспериментальном, причем в двух последних они еще и пародийно трансформируются и переосмысливаются. Это особенно характерно и в целом для постмодернистской литературы, в которой использован принцип «двойного кодирования», сделавший симбиоз массового и элитарного одной из наиболее существенных тенденций развития культуры во второй половине XX – начале XXI вв. В миддл-литературе не осуществляются авангардные эксперименты, но жанровые каноны, как правило, несколько трансформируются, и происходит интересный межжанровый синтез. Этим она отличается от массовой литературы, где полное соответствие горизонту читательских ожиданий является непременным условием. Например, ретродетектив В. Ивченко и Ю. Камаева написан с использованием приемов формульной литературы, благодаря чему и пользуется спросом у массового читателя, однако смешение жанров, ирония, пародийное обнажение приемов, широкая интертекстуальность позволяют создать дополнительные смысловые уровни, адресованные более квалифицированному реципиенту.

***Ключевые слова**: ретродетектив, массовая литература, интертекстуальность, постмодернизм.*

The paper proposes an interpretation of the postmodern nature of the V. Ivchenko`s & Y. Kamajev`s retrodetective novel «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори». Retrodetective appears on the basis of historical detective in the postmodern era, and their formal-substantial features are caused by poetics of postmodern literature and popular literature. Its specificity lies in stereotyping at the formal and substantive levels. The formulas of popular literature are widely used in all the three segments of modern literature – mass (popular), middle and experimental, but in the last two ones they are also parodically transformed and reinterpreted. This is especially true for the postmodern literature that uses the principle of «double coding» which has made a symbiosis of mass and elite literatures one of the most significant trends in the development of culture in the second half of the XX – the beginning of the XXI centuries. The vanguard experiments are not carried out in middl-literature, but the canons of the genre, as a rule, are more transformed, and inter-genre synthesis takes place. By this reason it differs from mass literature, where full conformity of the readers' horizon of expectations is an obligatory condition. For example, V. Ivchenko`s & Y. Kamajev`s retrodetective is written using receptions of formula literature, thereby it's popular among a wide audience of readers, but the mix of genres, irony, parodic revealing of literary devices, wide intertextuality allow to create more meaningful levels, addressed to a qualified recipient.

***Keywords**: retrodetective, mass literature, intertextuality, postmodernism.*

Структурні елементи детективу використовуються як в інших формульних жанрах, так і в експериментальній літературі, завдяки чому він стає своєрідним метажанром з багатьма внутрішньожанровими різновидами. Одним із них є ретродетектив. Його формально-змістові особливості обумовлені поетикою літератури епохи постмодерну: саме новий погляд на сутність історичного процесу, так само як і нове світовідчуття в цілому, стали однією з головних причин появи ретродетективу. Згідно з постмодерністською концепцією, об'єктивної історії не існує, а є лише тексти, в яких виникає безліч її рівноправних інтерпретацій. Тому увага як у художній, так і в науковій історичній літературі зміщується з таких масштабних об'єктів, як, скажімо, політична історія, до відтворення яскравих, цікавих деталей приватного життя, побуту минулого. Об'єктами зображення можуть ставати не лише предмети, а й поняття, уявлення, ідеї (скажімо, уявлення XIX століття про технічний прогрес, медицину). Спроби відтворити застарілі предмети або

подання можуть бути як з установкою на максимальну точність відтворення, так і в бік гіперболізації, спотворення (стімпанк), однак вихідний матеріал повинен бути очевидним. Звичайно, вищий, сутнісний рівень постмодерністської філософії відбився лише в небагатьох, вершинних зразках ретродетективу, здебільшого ж постмодерністська природа ретродетективів виявляється в характерній грі з читачем – іронії, колажі, оголенні прийому, пародійності, змішуванні високого й низького стилів, цитатності тощо. Метою нашої статті є дослідження цих особливостей ретродетективу на матеріалі роману В. Івченка та Ю. Камаєва «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підіпригори».

Читачеві пропонується зануритися в буремну діяльність київського охоронного відділення на початку ХХ ст. Історичне тло не лише декорує пригоди головних героїв, але й створює історичну дистанцію, необхідну для стилістичних ігор, алюзій на різноманітні тексти, недавні події українського політичного життя та його учасників. Це в передмові до роману констатує й авторка історичних романів Галина Пагутяк: «... декорації й костюми давні, а проблеми ті самі, й той, хто мешкає в Україні, безпомилково знайде в романі пародійні портрети сучасних українофобів, політичних діячів та журналістів» [3, с. 2]. Автори «Стовпа...» не тільки художньо інтерпретують історію, а й міфологізують її. Наприклад, за їх версією, проголошення УНР було викликане тим, що тайник, у якому ховали квінтесенцію українського духу, був зламаний: «Кажуть, каземат, де зберігався той попіл, був зруйнований під час вибуху артилерійських складів на Лисій горі у червні 1918…» [1, с. 141]. Попіл же цей з’явився внаслідок спалення примірників «Кобзарів» і козацьких кісток, які перед цим полив «перваком» нащадок Чингізхана і Т.Г. Шевченка. Планам патріотів завадив пес по кличці Табачок, натасканий на український дух. У такій дещо дивній манері автори намагаються провести сатиричні паралелі між тим, як починалися ХХ і ХХІ ст.

В. Івченко та Ю. Камаєв не обмежуються політичними екскурсами в минуле, а й намагаються відтворити культурне тло епохи. Але якщо, скажімо, В. Шевчук у своїх історичних творах показує його з боку інтелектуала, то тут ми бачимо культуру Срібного віку очима міщан: «– Дурень ти, Ванько, село репане. Думаєш, що порнографія то лише фривольні картинки? Ти ж подивися куди котиться наша сучасна література? У прірву мерзоти і гріховності падає, оспівує самогубства та адюльтери, отруює юні душі й не виховує нашу молодь у дусі справжнього патріотизму та любові до нашого государя і любого отєчєства, штовхає у різні єресі, безбожжя та статеві збочення. От почитай хоча б Купріна, не кажучи вже про єресіарха Толстого та оту босоту Горького». Далі філер наводить приклади класичної на його погляд літератури: «Навіть у наших великих письменників, властителів дум так би мовити, класиків за життя, Стасова і Арцибашева не усі книги неокріпшим умам читати можна» [1, с. 8]. Цікаво, до речі, що така оцінка літературних смаків середнього класу початку ХХ століття збігається з оцінкою В. Набокова (щоправда, менш гротескною), яка дається ним у автобіографічному романі «Другие берега». Про тих, кого сьогодні прийнято зараховувати до класики, у

нишпорки уявлення приблизно таке: «...про Ніцше багато балакали, потім ще про поляка одного, Достоєвського чи що. Надлюдина, чи твар тремтяча, чи право маю, поза добром та злом, інша маячня» [1, с. 59]. Таким чином, автори деконструюють міфічні уявлення про письменників, примушуючи читача поглянути на усталений образ з незвичної точки зору, що можна розглядати як своєрідне одивнення (за В. Шкловським).

Бурлескність, притаманна циклу, створюється не лише завдяки обігруванню образів історичних постатей, а й шляхом використання дещо змінених, але добре знайомих читачеві сюжетних елементів інших творів, що утворює досить широкий інтертекстуальний пласт. Комічний ефект досягається шляхом включення відомих претекстів у несподіваний контекст. Так, читач відсилається до телевізійної саги про Штірліца: «...виходить його благородь із кабінету і каже – усе, хлопці. Біжіть, Новий рік зустрічайте, тільки міру знайте, високу честь мундиру нашого не ганьбіть перед обивателями. Я теж за шапку, а його благородь тут і каже – а тебе, Ваню, я попрошу залишитися. Ой, не люблю, як він мене так лагідно Ваньою кличе» [1, с. 61]. Цитація класики кінематографу може відбуватися як на мовному, так і на сюжетному рівні. Так, письменниками запозичена відома сцена з фільму С. Ейзенштейна «Броненосец Потёмкин»: «Натовп суне на сходи, де козаків вже немає, а лише один ряд поліцейських, який людей не спинить. Намагаюся дертися від сходів, бо до порту мені не треба, так куди там проти течії людської борсатися! Несе вона тебе, наче листок сухий. Ось вже і на сходах я, натовп потроху сунеться вниз, поліція відступає, коли крик. Видно, як покотився сходами дитячий візок. До нього кидається поліцейський, але не встигає, візок котиться вниз, набирає швидкості» [1, с. 287]. Щоправда, у пакеті не дитина, а контрабандні цигарки. Цитати з віршів знижуються, поміщаючись у розмовну мову («У хаті не сховаєшся, то я кинувся до лісу. А ніч, холера, місячна, ясна, видно, хоч голки збирай» [1, с. 255]), або травестуються, як рядки Данте у вірші начальника київської поліції: «Я, жизни путь пройдя до половины, Вдруг очутился в месте незнакомом, Но столь прекрасном, Что я сразу понял, что это рай. В том месте восходило солнце Двух Ваших ягодиц столь прекрасных…» [1, с. 66–67]. Поміщатися в несподіваний контекст можуть не лише прямі цитати, а й відомі символічні образи, наприклад, чеховські: «…коли на мене отой шпіц проклятий, як давай гавкати. Всі дивляться, сміються, а шпіц ледь штани мені не рве, паскуда така. Я б йому ногою дав такого стусана, що зі шпиця одразу б на чайку перетворився і полетів через огорожу аж до моря» [1, с. 263]. Шпіц, звичайно, належить дамі, що прогулюється ялтинською набережною. Обігруватися можуть і назви сучасних бестселерів: так, назва одного з оповідань циклу звучить як «Хрест та Меч, або Код Давидченка» [1, с. 292]. Автори пародіюють і певні дискурси, наприклад, революційна патетика змішується з сучасним політичним дискурсом: «Геть антинародний режим! Владу у робочі руки, які нічого не крали!» [1, с. 74–75]. Велика кількість прислів'їв і приказок, як народних, так і оказіональних, підкреслює зв'язок з фольклорною традицією. Щоб продемонструвати, яке важливе місце вони займають в тексті,

ми відібрали лише ті, які стосуються розпивання спиртних напоїв: «шампань дурна, як сало без хліба. Шампань – воно, як жиди на Подолі – шуму-ґвалту багато, а внаслідок обдурений» [1, с. 141], «той шампань не лише голову каламутить, а ще й до вітру гонить, ніби удовичку в гречку» [1, с. 143], «горілка лише крила дає, а голова своя мусить бути» [1, с. 145], «їхню шампань із нашою православною горілочкою змішати, то суміш виходить пекельна. Наче жидів із німцями» [1, с. 143], «місцева горілка міцна, зараза, і бере не за столом, а за селом» [1, с. 175] тощо. Хоча загалом у книзі переважає бурлеск, часом читачеві здається, що замість «затишного» детективу починається «нуар»: «Заходжу до квартири. Студент вже прийшов, чекають поручика <...> Бачу, як студент йде до туалетної кімнати. Вичекав півхвилини, потім йду за ним. По дорозі заходжу на кухню і беру ножа – довгого та гострого. Ось студент виходить, бачить мене, посміхається, а я б'ю його ножем. Ще в селі вмів свиней різати» [1, с. 55]. Однак одразу ж виявляється, що це – лише сон філера, автор грає з читачем, одночасно ніби й порушуючи жанрові конвенції і в той же час парадоксальним чином дотримуючись їх.

Як резюмують Т. Кохановська і М. Назаренко, «...в результате – перед читателем предстает этакий украинский Швейк, пародирующий саму идею ретроутопии <…> и вообще мемы массового сознания, как современные, так и столетней давности. Здоровый, позитивный и очень украинский постмодернизм, играющий буквально во все одновременно, — а жанровая модель вполне детективная» [2, с. 211]. І дійсно, розглянуті нами особливості роману В. Івченка та Ю. Камаєва свідчать про свідому спрямованість авторів на постмодерністську гру з читачем: твір здебільшого побудований на інших літературних текстах, які часто переосмислюються в іронічному або пародійному ключі. При цьому в читача завжди є можливість, не відшукуючи різноманітні алюзії та ремінісценції, стежити виключно за розвитком сюжету. Про це свідчить хоча б те, що книга займає четверте за популярністю місце в рейтингу українських детективів серед користувачів Facebook [4, с. 59]. Таким чином, аналіз цього твору висвітлює активну взаємодію між постмодерністською та масовою літературами, що проходить в обох напрямках. Особливо плідно такий синтез відбувається в жанрі ретродетективу.

Бібліографічні посилання

1. Івченко В. Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підіпригори / В. Івченко, Ю. Камаєв. – Харків : Клуб сімейного дозвілля (КСД), 2011. – 352 с.
2. Кохановская Т. Украинский вектор : дело о пропавшем герое / Т. Кохановская, М. Назаренко // Новый мир. – 2012. – № 6. – С. 208–214.
3. Пагутяк Г. Геракл із охранки / Г. Пагутяк // Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підіпригори. – Харків : Клуб сімейного дозвілля (КСД), 2011. – 352 с.
4. Санченко А. Детективна історія. Чому українців не цікавить вітчизняне кримінальне чтиво / А. Санченко // Український тиждень. – № 41 (258) від 12–18 жовтня 2012 р. – С. 58–60.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.112.2'06

Ю. В. Кобзар

ТВОРЧІСТЬ ЮРИ ЗОЙФЕРА В КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ САТИРИ МІЖВОЄННОГО ЧАСУ

Статтю присвячено аналізу літературного доробку австрійського письменника 30-х рр. XX століття Юри Зойфера в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу, зокрема виявленню впливів митців міжвоєнного двадцятиліття на становлення Ю. Зойфера як письменника-сатирика. Особлива увага приділяється з'ясуванню специфіки німецькомовної сатири в контексті літератури Опору; висвітленню культурних, політичних, літературних чинників та джерел формування зойферівської сатири; визначенню місця творчого доробку Юри Зойфера в літературному процесі Опору. Була зроблена спроба дослідити історико-культурні (австрійський, німецькомовний, європейський «міжвоєнний») контексти сатири Ю. Зойфера, виявивши, з одного боку, її зв'язки з національною традицією сміхової культури, а з іншого – її своєрідність на тлі цієї традиції. Важливо також відзначити, що Ю. Зойфер, будучи письменником лівих ідей, звертався у своїй творчості до революційної, антифашистської проблематики. Антифашистська сатира в розумінні Юри Зойфера була засобом боротьби проти диктатури австрофашизму та націонал-соціалізму. Як письменник-сатирик він формувався під впливом письменників Веймарської республіки. У своїх публіцистичних творах та ліриці автор спирався на досягнення Курта Тухольського та Еріха Кестнера, в театрі Юри Зойфера наявні основні прийоми епічного театру Б. Брехта, а також п'єс для кабаре Вальтера Мерінга, Карла Шнога, Еріха Вайнерта та ін.

Ключові слова: *австрофашизм, епічний театр, кабаре, література Опору, «міжвоєнний» контекст, націонал-соціалізм, сатира, сміхова традиція.*

Статья посвящена анализу литературного наследия австрийского писателя 30-х гг. XX века Юры Зойфера в контексте немецкоязычной сатиры межвоенного времени, в частности выявлению воздействия художников межвоенного двадцатилетия на становление Ю. Зойфера как писателя-сатирика. Особое внимание уделялось выявлению специфики немецкоязычной сатиры в контексте литературы Сопротивления; освещению культурных, политических, литературных факторов и источников формирования сатиры Ю. Зойфера; определению места творчества Юры Зойфера в литературном процессе Сопротивления. Была предпринята попытка исследовать историко-культурные (австрийский, немецкоязычный, европейский «межвоенный») контексты сатиры Ю. Зойфера, обнаружив, с одной стороны, ее связи с национальной традицией смеховой культуры, а с другой – ее своеобразие на фоне этой традиции. Важно также отметить, что Ю. Зойфер, будучи писателем левых идей, обращался в своем творчестве к революционной, антифашистской проблематике. Антифашистская сатира в понимании Юры Зойфера была средством борьбы против диктатуры австрофашизма и национал-социализма. Как писатель-сатирик он формировался под влиянием писателей Веймарской республики. В своих публицистических произведениях и лирике автор опирался на достижения Курта Тухольского и Эриха Кестнера, в театре Юры Зойфера присутствуют основные приемы эпического театра Б. Брехта, а также пьес для кабаре Вальтера Меринга, Карла Шнога, Эриха Вайнерта и др.

Ключевые слова: *австрофашизм, эпический театр, кабаре, литература Сопротивления, «межвоенный» контекст, национал-социализм, сатира, традиция смеха.*

The article examines the literary works of Jura Soyfer, the Austrian writer of the 30s of the XX century, in the context of German satire of interwar time, in particular, the identification of interwar artists' influence on Jura Soyfer's becoming an artist and a satirist. Particular attention is paid to the following issues: identification of specific nature of German satire in the context of resistance literature; coverage of cultural, political, literary factors and sources of Soyfer's satire; the place of Soyfer's creative works in the resistance literature. An attempt to explore the historical and cultural (Austrian, German, European "interwar") contexts of Soyfer's satire is made. Both its relationship with national tradition and culture of humor and its originality against the background of tradition are revealed. Soyfer being a leftist writer appeals to the revolutionary, anti-fascist problems in his works. Soyfer views anti-fascist satire as means of struggle against the dictatorship of austrofascism and national socialism. As a satirist writer, Soyfer is influenced by writers of the Weimar Republic. Soyfer's journalistic writings and poetry are based on the

© Ю. В. Кобзар, 2015

achievements of Kurt Tucholsky and Erich Kästner, basic techniques of B.Brecht's epic theater as well as Walter Mehring's, Karl Schnog's and Erich Weinert's plays for cabaret may be found in the author's dramatic works.

Keywords: *Austrofascism, cabaret, epic theater, humorous tradition, "interwar" context, literature, national socialism, resistance, satire.*

У скарбниці німецькомовної сатиричної літератури міжвоєнного десятиліття ХХ століття чільне місце займає мистецький доробок австрійського драматурга з українським корінням, сатирика-маргінала Юри Зойфера, який, долучившись до боротьби проти «коричневої чуми» своїм пером, виявляв відкритий опір фашистській диктатурі та став її жертвою. Сатирична спрямованість його творчості спричинена крахом ідеалів, заснованих на принципах соціальної справедливості, свободи та рівності, що є характерним для письменників політично заангажованої німецькомовної літератури зазначеного періоду. Аналіз творчого доробку Юри Зойфера в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного десятиліття є лакуною у вітчизняному літературознавстві, що розкриває потенціал для науково-критичної рецепції українськими інтерпретаторами та зумовлює актуальність цієї розвідки. Тож, метою статті є аналіз літературного, мистецького, історико-культурного та політичного контекстів сатиричного письма митця та виявлення впливів письменників міжвоєнних десятиліть на становлення Ю. Зойфера як сатирика. Запропонована мета передбачає розв'язання таких завдань: виявлення специфіки німецькомовної сатири в контексті літератури Опору; визначення місця творчого доробку Юри Зойфера в літературному процесі Опору. Об'єктом дослідження є літературний доробок Юри Зойфера, предмет становить репрезентація впливу письменників міжвоєнного двадцятиліття на сатиричне письмо Ю. Зойфера. Запропонована тема статті є суголосною сучасним розвідкам Алессандри Скініної, Геральда Крістіана Стокера, Герберта Арльта, Германа Доровіна, Горста Ярки, Ендре Кісса, Еугеніо Спедікато, Міхаели Бюргер, Олександра Бєлобратова, Тамаша Ліхтмана, Фабріціо Камбі, Фелікса Крайсслера, Юргена Доля, що присвячені різним виявам та формам комічного у творчості Юри Зойфера, а також дослідженням сатири Ваймарської республіки Германа Гаарманна, розвідкам літератури Опору й вигнання Рольфа Таушера та сатири в часи нацистської диктатури Уве Нойманна.

До сатири як одного із способів конструювання художньої дійсності зверталися численні літератори міжвоєнного десятиліття, оскільки цей прийом у його політичному аспекті був одним з основних засобів подолання дійсності. Варто згадати студію угорського філософа та літературознавця Георга Лукача «До питання сатири», в якій він вказує на прямий зв'язок сатиричного методу та політичної боротьби робочого класу й закликає письменників вдаватися до цього художнього прийому задля пропагандистської діяльності [7, с. 87]. Питання про те, яких форм набуває сатира в антифашистській боротьбі та чи можлива вона взагалі, є складним і суперечливим. Як відомо, сатира виступає одним із прийомів комічного разом з іронією, пародією, травестією, гумором та сарказмом. Письменник-сатирик вдається до використання цього прийому у випадку своєї непримиримості з навколишньою дійсністю, шляхом

перебільшення та викривлення емпіричної реальності він прагне до її зміни. У 1919 році відомий сатирик-публіцист Курт Тухольський поставив питання: «Що може стати предметом сатири?» – та одразу ж дав власний варіант відповіді: «Все» [14, с. 3]. Якби вказане питання було поставлене стосовно сатири, об'єктом якої стала критика націонал-соціалізму, то цілком можливо, що автор би вніс певні поправки до свого вироку. Відомий комік Чарлі Чаплін зазначав: «Якби я знав про жахіття в німецьких концентраційних таборах, я б ніколи не створив "Великого диктатора", не зміг би висміювати крайнє безумство нацистів» [8, с. 8]. Отже, постає питання з ретроспективної точки зору: чи є виправданою сатира як спосіб комічного перетворення реальності в період чи то не найстрашнішого досвіду людства у XX столітті? Відповідь на це запитання не є однозначною, однак своє бачення цієї проблеми, яке стало домінантним у сучасній германістиці, дає літературознавець Уве Нойманн. Як зазначає він у своїй розвідці «Поміж слізьми та сміхом», «сатирична критика фашизму – це естетична атака, яка має на меті висміяти винуватців, і ні в якому разі не жертв. Сатиричні твори стоять на боці жертв і покликані існувати для захисту останніх: антифашистські сатири є самі по собі формою мистецького опору. Їхнім основним завданням є дискредитація винуватців таким чином, щоб представити їх перед реципієнтом як сили, які можливо побороти» [8, с. 315]. У нашій розвідці ми апелюємо до вказаного визначення німецькомовної антифашистської сатири міжвоєнного періоду. «Мистецтво як зброю», а сатиру як один із способів боротьби проти фашистського режиму розглядав і Юра Зойфер: «Нам абсолютно байдуже, можна чи не можна називати мистецтвом те, що ми творимо. Ми служимо не мистецтву, а пропаганді. Можливо, що наш світогляд, наша етична сила інколи наближає нас до мистецької творчості» [11, с. 202]. Сатира Юри Зойфера, що є, як уже зазначалося вище, засадничим принципом його художнього мислення, охоплює широкий тематичний спектр (від політичної критики з виразним «лівим» забарвленням до екзистенційних питань життя європейця міжвоєнної доби), спирається на здобутки культурної традиції та авангарду, прибирає найрізноманітніших форм у різних жанрово-родових сегментах творчого доробку письменника і загалом є одним з визначальних способів конструювання художньої реальності в його творах.

Німецькомовна сатира XX століття набуває свого розквіту в часи існування Ваймарської республіки (1918–1933 рр.), саме цей період є одним із найбільш творчих та експериментаторських у культурному розвитку Німеччини. Хоча, як зазначає Герман Гаарманн, «для сучасників, особливо істориків, період з 1919 по 1933 був лише інтермецо між кайзерівською імперією та Третім Рейхом» [3, с. 7]. Однак редукція історії новоствореної Ваймарської республіки лише до передісторії німецького фашизму є невиправданою. Період існування Ваймарської республіки характеризувався значним пожвавленням у культурній сфері, а також у літературному процесі. Культурний злет, активізація політичного життя, атмосфера свободи думки та слова як у Німеччині, так і в Австрії сприяли розвитку публіцистичних жанрів, зокрема жанрів фейлетону, репортажу, коментарів, нарису тощо.

Уже в останні роки Ваймарської республіки став помітним як кількісний ріст, так і якісний розвиток антифашистської сатиричної літератури. З цим процесом насамперед асоціюються такі автори, як Вальтер Мерінг, Еріх Вайнерт, Курт Тухольський, Бертольд Брехт. «Для Ваймарської республіки сатира була прямо-таки лупою, під якою простежувалися точки перетину історичного фундаменту та ідеологічного огляду. Викривлення дійсності у творах експлікувало вади суспільства того часу. Структура суспільного буття потрапляє таким чином у поле зору», – підкреслює Герман Гаарманн [3, с. 8]. Дослідник порівнює таку сатиру із сейсмографом, що не тільки реагує на слабкі глибинні тенденції, але й пророче їх анонсує. Сатира Ваймарської республіки була сатирою застереження та передчуття [5, с. 8]. Спираючись на демократичні традиції сатириків Ваймарської республіки, писав і Юра Зойфер, у його творчості яскраво простежується вплив майже класика німецькомовної сатири Курта Тухольського, «моралісту у тяжкі часи» [3, с. 83]. Курт Тухольський своїм сатиричним письмом намагався донести до сучасників те майбутнє Ваймарської республіки, яке бачив перед очима, а саме: шлях до катастрофи. Одним з таких пророчих віршів є пародія на лозунг комуністичної партії Німеччини «Бий там фашистів, де їх зустрічаєш».

Hebt ihnen Bonbons und Zuckerchen…
Und verspürt ihr auch
In eurem Bauch
Den Hitler Dolch, tief, bis zum Heft - :
Küsst die Faschisten, küsst die Faschisten,
Küsst die Faschisten, wo ihr sie trefft [14, с. 162].

Юра Зойфер, відвідавши в 1932 році Ваймарську республіку, яка перебувала у стадії агонії, так зазначав у одному зі своїх репортажів: «Майбутнє Німеччини не просто сіре, воно – зловісно сіре» [1, с. 267]. Письменник був послідовником Курта Тухольського і в жанрово-родовому аспекті. Вслід за Куртом Тухольським, який практикував написання текстівок у своїй книзі «Deutschland, Deutschland, über alles», Юра Зойфер також вів активну роботу над текстівками до фотомонтажів у «Арбайтер цайтунг» та соціал-демократичному тижневику «Дер Кукук». В одній зі своїх доповідей автор писав: «Необхідно не лише продемонструвати фото, але й виявити причини та впливи. Певні фото вимагають більшого, аніж простий підпис. Вони набувають своєї цілісності лише в поєднанні з певним віршем…» [12, с. 470].

Про зацікавленість Юри Зойфера творчістю К. Тухольського свідчить і його останній драматичний твір «Бродвейська мелодія 1492 року». Він являє собою переробку драми Вальтера Газенклевера та Курта Тухольського, яка була знята з репертуару німецьких театрів «через політичну неблагонадійність її авторів» [1, с. 277]. Юрген Доль зазначає, що п’єса Зойфера, безсумнівно, є смішнішою, агресивнішою та політичнішою, аніж різко іронічне ревю берлінських авторів, які вже тоді сумнівалися в «ефективності літератури» в боротьбі з політичними силами [2, с. 394]. Перебуваючи в екзилі, Курт Тухольський скептично ставиться до сили свого письма проти «зловісно сірого майбутнього», зазначаючи у листі до Вальтера Газенклевера: «Оскільки наш

світ у Німеччині більше не існує, мені нічого Вам сказати… Краще я буду мовчати. Який зиск свистіти проти океану» [13, с. 298]. Юра Зойфер, однак, залишався вірним своїм пропагандистським поглядам та намагався, наскільки це було можливо в умовах нагляду, пробудити в публіки антифашистську, принципово революційну свідомість.

Безсумнівно, можна провести паралелі між пародіями на дитячі пісні Юри Зойфера з такими ж у мораліста Еріха Кестнера, який відомий насамперед як автор дитячих книг, хоча був до того ж талановитим фейлетоністом та майстром витонченої сатири. Однак якщо пародії Еріха Кестнера відзначаються сентиментальною іронією на сімейну ідилію, то сатиричні монтажі Юри Зойфера – безкомпромісною політичною критикою. Наприклад:

Schlaf, Kindlein, schlaf.
Dich schützt der Paragraph.
Dich treibt die Mutter schon nicht ab,
Dich braucht der Staat fürs Massengrab
Im Wasgenwald, am Piave.
Schlaf, Kindlein, schlafe [10, с. 158].

Великим авторитетом антифашистського лірика користувався в Юри Зойфера корифей епічного театру Бертольт Брехт. Досліджуючи комічне у драматичній творчості Юри Зойфера, літературознавець Ендре Кісс відзначає, що Юра Зойфер як драматург формувався під впливом світового театру, тоді як його прозова творчість спирається на традицію «нової діловитості». Як підкреслює вчений, Юра Зойфер «у своїй драматургії був послідовником Брехта, у своїй прозі – наступником Лукача» [5, с. 53]. Тамаш Ліхтман також стверджує, що сатира Зойфера досить часто нагадує різку іронічну критику суспільства Бертольта Брехта. До таких прикладів він відносить афористичні зауваження головного героя Гупки у п’єсі «Асторія», а також «Пісню про продажність людини» [6, с. 152]. Провідний український германіст Петро Рихло зазначає, що «Афера Гупки, розпочата в балаганному дусі “Тригрошової опери” Брехта як чудесна казка, завершується досить брутально – диктатурою вчорашнього лакея» [1, с. 275].

Ю. Зойфер, високо оцінюючи внесок кабаретистів В. Мерінга, К. Шнога, Е. Вайнерта в розвиток німецькомовної сатири, також продовжує їх традиції, працюючи над створенням сатирично-дидактичних п’єс та скетчів, за допомогою яких намагається інтенсифікувати критичне мислення пролетаріату. Доречно згадати слова Карла Шнога про те, що кабаретисти намагалися «говорити з людьми, які носять не краватку, а ідею» [9, с. 34].

Отже, можемо зробити висновки, що творчість Юри Зойфера займає важливе місце в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу. Як письменник-сатирик він формувався під впливом письменників Ваймарської республіки, період якої вважається розквітом німецькомовної сатири. У своїх публіцистичних творах та ліриці автор спирався на досягнення К. Тухольського та Е. Кестнера, у театрі ж простежується вплив епічного театру Б. Брехта, а також специфіки п’єсок для кабаре В. Мерінга, К. Шнога, Е. Вайнерта та ін. Це лише незначний перелік митців, творчість яких позначилася

на формуванні Юри Зойфера як письменника-сатирика. Перспективним є дослідження впливу віденського народного театру, творчості сатирика, редактора журналу «Факел» К. Крауса, літераторів екзилю на жанрово-стилістичні особливості творчості Юри Зойфера.

Бібліографічні посилання

1. Зойфер Ю. Асторія та інші історії: П'єси. Оповідання. Есе / Ю. Зойфер ; упоряд., пер., прим. та післямова Петра Рихла. – Чернівці : Молодий буковинець, 1996. – 160 с.
2. Doll J. Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers / J. Doll. – Wien–Köln–Weimar : Böhlau Verlag, 1997.
3. Haarmann H. «Pleite glotzt euch an – restlos»: Satire in der Publizistik der Weimarer Republik / H. Haarmann. – Opladen : Westdt., 1999. – 242 S.
4. Jarka H. Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit / H. Jarka. – Wien : Löcker Verlag, 1987. – 569 S.
5. Kiss E. Individuum und Massengesellschaft im Humor von Jura Soyfers Welttheater / E. Kiss // Lachen und Jura Soyfer, hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi. – St. Ingbert : Röhrig Verlag, 1995. – S. 53.
6. Lichtmann T. "Astoria". Utopie in der Ratlosigkeit / T. Lichtmann // Lachen und Jura Soyfer / hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi. – St. Ingbert : Röhrig Verlag, 1995. – S. 152.
7. Lukács G. Zur Frage der Satire / G. Lukács // Probleme der Realismus. – Neuwied, 1971. – Bd. 4. – S. 87.
8. Naumann U. Zwischen Tränen und Gelächter : satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945 / U. Naumann – Köln : Pahl-Rugenstein, 1983. – 411 S.
9. Schnog K. Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich / K. Schnog. – Zürich, 1988. – 34 S.
10. Soyfer J. Dichtungen: Dachaulied, Lieder mit Noten, vielsprachiges Vagabundenlied, Zeitungsgedichte 1930-1937 (Zeitstrophen, Satirische Anschauungen, Sturmzeit), Vermischtes, Gelegenheitsgedichte / J. Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 293 S.
11. Soyfer J. Prosa: Romanfragment, Öffentlichkeitskritik, Kurzgeschichten, Reportagen / J. Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 375 S.
12. Trommler F. Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick / F. Trommler. – Stuttgart, 1976. – 470 S.
13. Tucholsky K. Brief an Walter Hasenclever vom 11. April 1933 / K. Tucholsky // Tucholsky K. Briefe, Auswahl 1913 bis 1935 / hrsg. v. Roland Links. – Berlin, 1983. – S. 298.
14. Tucholsky K. Gesammelte Werke / K. Tucholsky ; hersg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Bd. Reinbek b. – Hamburg, 1975. – 162 S.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.161.2-3.09

Н. П. Ковальчук

ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЇ МИТЦЯ У ПОВІСТІ В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО «В КАРТЕЗІАНСЬКОМУ МОНАСТИРІ»

У статті розглянуто особливості художнього психологізму в історико-біографічній повісті В. Чередниченко «В Картезіанському монастирі», досліджено своєрідність способу розкриття психології образу митця. В основу твору покладено відносини польського композитора Фредеріка Шопена і французької романістки Жорж Санд. Зосередившись на порівняно невеликому історичному та географічному «острівку», письменниця уважно простежувала взаємовідносини, складність і багатогранність характерів своїх героїв. Варвара Чередниченко по-своєму моделює образ геніального представника людського роду Шопена, якого може зрозуміти лише подібна йому творча особистість, якою у творі є письменниця Жорж Санд. У контрастному плані зображено поведінку двох персонажів: Аврора – натура ініціативна, палка, невтомна, а Фредерік – втілення м'якості, вразливості. Письменниця виявила себе справжнім майстром психологічної повісті, який вміє передати найтонші нюанси душевних реакцій митців на оточуючий світ. Для кожного психологічного стану героїв В. Чередниченко підбирає такий засіб художнього зображення, який би

© Н. П. Ковальчук, 2015

міг найвиразніше відтворити колізії його душі. У повісті зображено внутрішній конфлікт творчої особистості, який обумовлює як поведінку та манери, так і психічний стан героя, моделює відношення митця до життя, до дійсності та формує його світоглядні орієнтири. Проблема естетичних шукань творчої особистості переплітається з проблемами суто соціальними. Таким чином, мистецьку тему трансформовано в особливу парадигму людського існування взагалі.

***Ключові слова**: психологізм, творча особистість, внутрішній конфлікт, психічний стан героя.*

В статье рассматриваются особенности художественного психологизма в историко-биографической повести В. Чередниченко «В Картезианском монастыре», исследовано своеобразие способа раскрытия психологи образа творца. В основе произведения – отношения польского композитора Фредерика Шопена и французской романистки Жорж Санд. Сосредоточившись на сравнительно небольшом историческом и географическом «островке» писательница внимательно прослеживала взаимоотношения, сложность и многогранность характеров своих героев. Варвара Чередниченко по-своему моделирует Шопена, которого может понять лишь подобная ему творческая личность, какой в произведении является писательница Жорж Санд. В контрастном плане изображено поведение двух персонажей: Аврора – натура инициативная, пылкая, неутомимая, а Фредерик – воплощение мягкости. Писательница выявила себя настоящим мастером психологической повести, умеющим передать тончайшие нюансы душевных реакций творческих личностей на окружающий мир. Для каждого психологического состояния героев В. Чередниченко подбирает такой способ художественного изображения, который мог бы как можно выразительнее отобразить коллизии его души. В повести изображен внутренний конфликт творческой личности, который обусловливает как поведение и манеры, так и психологическое состояние героя, моделирует отношение творца к жизни, к действительности и формирует его мировоззренческие ориентиры. Проблема эстетических исканий творческой личности переплетается с проблемами социальными. Таким образом, творческая тема трансформирована в особенную парадигму человеческого существования вообще.

***Ключевые слова**: психологизм, творческая личность, внутренний конфликт, психологическое состояние героя.*

The article deals with artistic features of psychology in historical and biographical story of V. Cherednychenko " In the Carthusian monastery", it is studied psychology originality of the method of opening image of the artist. The basis of the work entrusted relations of Polish composer Frederic Chopin and the French novelist George Sand. Focusing on a comparatively small geographic and historical "island" writer carefully traced the relationship between complexity and diversity of her heroes' characters. Varvara Cherednychenko models in her own way the image of brilliant representative of the human race Chopin, whose can understand him just like a creative person, which is in the book writer George Sand. In terms of the contrasting behavior it is depicted two characters: Aurora – nature proactive, passionate, tireless, and Frederic – the embodiment of softness, vulnerability. The writer has found a true master of psychological story that can convey subtle nuances of emotional reactions of the artists in the world around. For each psychological heroes' state V. Cherednychenko selects a means of artistic representation, which could play most clearly conflict of his soul. The story depicts the internal conflict of the creative person which causes as a behavior and manners as mental state of the hero, models artist's relations to the life, reality and creates his ideological orientation. Problem of aesthetic tendencies of the creative personality intertwines with social problems. Thus, the artistic theme is transformed into a special paradigm of human existence in general.

***Keywords**: psychology, creative personality, internal conflict, the mental state of the hero.*

Проблема художнього психологізму історико-біографічних творів про митців привертала увагу багатьох літературознавців. Дослідженню цього питання присвячені праці О. Білецького, О. Страхова, Л. Каневської, Л. Мороз тощо. На думку О. Білецького, «…митцеві треба знати, в які моменти психічного життя і у кого з людей знайдуться які слова. І вони, ці слова, мусять відповідати не лише психологічним моментам, а й фахові, соціальному стану, місцю народження, життєвому досвіду кожного із персонажів» [1, с. 193]. У творчому доробку Варвари Чередниченко одне з чільних місць посідає історико-біографічна проза, в якій художниця слова особливу увагу приділяє дослідженню внутрішнього світу персонажів. Проблема художнього

психологізму історико-біографічних творів письменниці становить інтерес літературознавчого дослідження і сьогодні, адже в арсеналі митця історико-біографічні твори різних жанрів: «Історія одного вірша» про М. Лермонтова, «Останній лист» про А. Тесленка, «Під одним плащем» про А. Міцкевича та О. Пушкіна. Але жоден з цих творів не розглядався з точки зору психологізму, що й зумовило актуальність нашого дослідження. У статті увага зосереджена на визначенні своєрідності способу розкриття письменницею психології образу митця. Мета статті – на прикладі повісті «В Картезіанському монастирі» дослідити майстерність В. Чередниченко в розкритті психології творчих особистостей. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: вивчити форми, засоби і прийоми втілення психоаналітичних рефлексій у творі; з'ясувати особливості репрезентації внутрішнього світу митця в аспекті характеротворення.

В основу повісті покладено відносини польського композитора Фредеріка Шопена і французької романістки Жорж Санд, їх спільне перебування на відпочинку в іспанському містечку Пальма-де-Майорка. Зосередившись на порівняно невеликому історичному та географічному «острівку», письменниця уважно простежувала взаємовідносини, складність і багатогранність характерів своїх героїв. У контрастному плані зображує В. Чередниченко поведінку двох персонажів: Аврора – натура ініціативна, палка, невтомна, а Фредерік – втілення м'якості, вразливості. Для кожного психологічного стану героїв В. Чередниченко підбирає такий засіб художнього зображення, який би міг найвиразніше відтворити колізії його душі. Досліджуючи характери письменниці Жорж Занд і композитора Фредеріка Шопена, автор вдало використала психологічний інструментарій (портрет, пейзаж, художню деталь, монолог) для розкриття характерів своїх персонажів. В першу чергу варто закцентувати увагу на одному із традиційних художніх засобів – психологічному портреті. Письменниця не дає докладного опису зовнішності головного героя, послуговуючись лише окремими художніми деталями, що допомагає є в одиничному побачити ціле і зрозуміти сутність героя. Уже на початку твору письменниця кількома штрихами окреслює портрети дійових осіб. Жорж Занд «була вродлива, струнка і граціозна. Високе чоло, виразні чорні очі й смагляве обличчя робили її подібною до природженої іспанки», а поруч ішов Фредерік Шопен, що «був одного зросту зі своєю дамою, але здавався вищим і поважнішим», у нього було «прекрасне обличчя з сумними блакитними очима». І одразу ж наголошує на невідповідності зовнішності – статі своїх персонажів: «Яке ніжне жіноче обличчя у цього парижанина. А у жінки погляд очей зовсім не жіночий» [4, с. 61]. Неодноразово В. Чередниченко звертається до опису очей з метою розкриття внутрішнього стану персонажа. Очі Шопена «світилися веселістю», коли він чув народні пісні. Якщо мова заходила про суспільні події, то в очах Шопена жінка «читала втому, тугу і гордість». Письменниця наголошує на неординарності Фредеріка, якого навіть кохана жінка не завжди могла зрозуміти: «Ось очі в нього сяють і голову він тримає гордо, а ще вчора ховав свої сльози і дивився порожнім якимсь, згаслим поглядом» [4, с. 103]. При

спілкуванні із коханим чоловіком, очі Жорж Занд «широко розкриті і мов п'яні від щастя» [4, с. 65].

Для кращого розуміння характеру своїх героїв письменниця застосовує екскурс в дитинство, наголошуючи на умовах виховання і тих факторах, які вплинули на формування характеру персонажів. Про нерадісне дитинство Жорж Занд ми дізнаємося з її монологу-спогаду: «Три роки жила в монастирі. Вихователь-абат ніколи не визнавав у ній дівчинки і поводився, як із хлопцями: бив лінійкою по долонях, а то і по обличчі, коли вона не знала добре геометрії» [4, с. 75]. Потім була тяжка поїздка з матір'ю до Іспанії, де дівчинку «одягли в гусарські рейтузи, гаптовану курточку і дали шаблю. У формі мені було душно, і я розлюбила її. Я плакала з голоду. Ми не милися. По моєму тілу пішла короста. Я бачила, як гинули солдати нашої армії» [4, с. 88]. Шопен же виховувався в пансіоні своїх батьків, де «правила суворої моральності та чесного поводження єдналися з строгим виконанням релігійних обов'язків»[4, с. 75]. Жорж Занд розуміє, що його «батьки – богомільні католики й найсуворіші прихильники строгої пристойності в громадянстві <…> нелегко перенесли б поводження улюбленого сина з письменницею, яка була страховищем для всіх старосвітських родин Європи» [4, с. 68]. Особливу увагу Варвара Чередниченко звертає на роль матерів у вихованні дітей та їх становленні. Шопен ріс щасливим сином, який глибоко шанував свою матір, що була для нього «ідеалом жіночої чистоти» [4, с. 78]. Аврора – була «нещасливою дочкою», а її мати «прожила далеко не бездоганно, якщо поставити до неї моральні вимоги» [4, с. 78]. Незважаючи на це, жінка намагалась бути хорошою матір'ю, прагнула дати дітям достойну освіту і подарувати материнську ласку. Через роздуми розкривається справжня материнська любов: «Вона дуже любить свого сина. Мріяла, що подарує людству сина – ідеальну людину, геній якої розвинеться краще, ніж у ній самій» [4, с. 75]. Можливо, саме тому і до Фредеріка вона в першу чергу відчуває материнську любов, називаючи його «мій маленький Шоп», «мій хлопчику», «мій маленький» [4, с. 84]. Жорж Занд бачила в ньому перш за все не могутнього творця, а ніжну, чуттєву натуру, приховану від світу. Її кохання перепліталося з коханням іншим, пристрасним коханням жінки і турботливої матері.

Якщо кохання Жорж Занд було відкритим, йшло від серця «і завжди будило в ній непереможне бажання якнайодвертіше розповідати про своє життя, свої переживання» [4, с. 78], то кохання Фредеріка було іншим: «глибока пошана до милої, страх показати себе негідним її почуття робили його скупим на почуття» [4, с. 78]. У ставленні до дітей коханої жінки він досить-таки обережний: «Я віддам своє життя, щоб бачити щасливими дітей! – Шопен запнувсь, і не вимовив "твоїх", і не наважився сказати "наших"» [4, с. 89]. Для того щоб глибше зрозуміти психологію відносин двох закоханих, письменниця випробовує їх почуття труднощами: Шопен «важко занедужав. Горлом лила кров, тяжкий кашель заважав дихати. Це була скоротечна форма сухот» [4, с. 74]. Психологічний пейзаж («дощі лили вже десять днів. Це була безперервна злива. Місто обезлюділо. Вулиці мали вигляд річок…» [4, с. 74])

посилює трагедію. Хвороба допомагає зрозуміти Фредеріку, що він «ще дужче покохав Аврору. Почав дивитись на неї як на дружину, а не тільки кохану. Почав аналізувати своє почуття» [4, с. 78]. Натомість Аврора «не знає відпочинку. Вона витирає оцтом його тіло, міняє білизну, розповідає щось веселе. Як матір, її не обтяжує догляд за хворим, а її рівна лагідна вдача заспокоює Шопена» [4, с. 85]. Вона «спить, сидячи в ногах у хворого». Все це говорить про жінку, яка здатна на самопожертву заради коханого чоловіка. Якщо Шопен змирився зі своїм станом і «лежав тихий, покірний і зворушливо-делікатний. Здавалося, він цілком примирився з смертю» [4, с. 77], то Жорж Занд вірить, що коханий вилікується, і докладає для цього всіх зусиль. В. Чередниченко досліджує внутрішній світ своїх персонажів не лише на побутовому рівні. Вона розуміє, що життя будь-якого творця найбільше відбивається у його творах. Саме тому значну увагу письменниця приділяє розкриттю психології особистості у процесі творчої діяльності, яка, до речі, нероздільна із громадянською позицією митця.

В. Чередниченко наголошує на неоднозначному ставленні суспільства до творів Жорж Занд: «духівництво здійняло лемент, критики видрукували образливі статті. Прогресивна преса взяла під захист письменницю» [4, с. 69]. У її творах найповніше розкривається психологія жінки-письменниці, письменниці-творця. Роман «Лелія» був «міркуванням нашого століття над самим собою, це – скарга суспільства, що опинилося в агонії» [4, с. 92]. У цьому творі Аврора задумала «показати героїню дійсною дочкою свого часу», і, як наслідок, у ньому є «чимало автобіографічних деталей» [4, с. 92]. А ось у містичних образах героїв симфонічної поеми «Сім струн ліри» Жорж Занд «робить спробу розкрити свій власний душевний стан в Картезіанському монастирі» [4, с. 100]. Це твір-сповідь, у якому письменниця розкриває свої переживання. Головна героїня поеми Єлена «обриває струну кохання і вмирає. Жорж Занд пристосовується грати на одноструннiй лірі» [4, с. 101] – цей твір є її сповіддю. Мистецькі аспекти Шопена зливаються із суспільними, громадянськими. Він наголошує: «Щоб творити безсмертні твори, треба високо шанувати народ. Догану і забуття мають зажди ті, хто вважає себе наймудрішим за народ. Це єдине правило, якого мене навчила історія» [4, с. 106]. Червоною ниткою у творі звучить думка про Шопена-патріота, який любить свій народ і захоплюється народними піснями. Побачивши «червоно-кривавий захід і фіолетові хмари», він зазначає, що «міць народу полягає в гармонії з природою своєї землі», а «криваві заходи сонця» нагадують йому «довгі століття, коли палали по всій Іспанії криваві багаття інквізиції найбільших завойовників» [4, с. 63]. Письменниця по-своєму моделює образ геніального композитора, якого може зрозуміти лише подібна йому творча особистість – письменниця Жорж Санд. Саме устами головної героїні В. Чередниченко характеризує талант Шопена-музиканта: «Це шедевр! Коли б твої прелюди оркестрували, то в них тисячі слухачів знаходили б тисячі тем для своїх почуттів і думок!» [4, с. 86]. Високою майстерністю проникнення в душевний стан героя позначені описи автором психологічних переживань і душевних станів Шопена в момент гри або створення ним власних музичних

композицій: «він пробіг пальцями по клавіатурі. Одкрив вікно. Перевів регістри. І веселий краков'як розсипав у келії мелодію далекої Польщі, її народного танку. Шопен весело сміявся. Вперше так сміявся у Картезіанському монастирі» [4, с. 86]. Посилює емоційність оповіді психологічний портрет музиканта: «Обличчя його світлішає, очі починають дивитись впевнено, а усмішка стає радісною…» [4, с. 87]. Свої почуття він не вміє висловлювати словами, але прекрасно робить це за допомогою музики.

Отже, Варвара Чередниченко в історико-біографічній повісті «В Картезіанському монастирі» в художній формі розширює біографічні факти життя Жорж Занд та Фредеріка Шопена, домислює їх, розкриває провідні риси характеру, психологію їх поведінки. Авторка створює правдоподібні ситуації, які допомагають показати героїв у різних психологічних ракурсах, відтінити звички, риси характеру, приплив радості і смутку. Письменниця виявила себе справжнім майстром психологічної повісті, який вміє передати найтонші нюанси душевних реакцій митців на оточуючий світ. У повісті проблема естетичних шукань творчої особистості переплітається з проблемами суто соціальними. Таким чином, мистецьку тему трансформовано в особливу парадигму людського існування взагалі.

Бібліографічні посилання

1. Білецький О. Літературно-критичні статті / О. Білецький. – К.:Дніпро, 1990. – 254 с.
2. Грегуль Г.В. Українська біографічна проза першої половини ХХ ст.: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського): автореф. ... канд. філол. наук: 10.01.01/ Г.В. Грегуль. – К., 2005. – 24 с.
3. Мельничук Б. Випробування істиною: Проблема історичної і художньої правди в українській історико-біографічній літературі / Б. Мельничук – К.: Академія, 1996. – 272 с.
4. Чередниченко В. Вибрані твори / В. Чередниченко. – К.: Дніпро, 1971. – 600 с.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 82-32 : 7. 036. 7

О.П. Колінько

ОНІРИЧНА ПОЕТИКА ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТИННИХ ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ СЮРРЕАЛІСТІВ

У статті досліджуються сни і сновидіння, які активно використовували у своїй творчості сюрреалісти як джерело істинних образів. Акцентується, що оніричну поетику особливо абсолютизували сюрреалісти, намагаючись «довести загальнолюдський характер мистецтва, побудованого за методом образної інтерпретації сну». Сюрреалістичні візії, сновидіння, сни наяву, тобто марення, і все «темне внутрішнє царство» (Н. Зборовська), підсвідоме, найчастіше знаходили реалізацію в новій формі модерністської новели, якій властива аморфність і довільність асоціацій реального й нереального за принципом сну. До аналізу залучаються художні тексти українських і російських письменників к. XIX – поч. XX ст. (В. Брюсова, М. Яцкова, О. Кобилянської, І. Франка). Автори вибрані не випадково: їх художні пошуки йшли паралельно й водночассі, тому надаються для порівняння. Окрім того, мала проза О. Кобилянської, І. Франка, яка донедавна вважалася реалістичною, аналізована в такому ракурсі, прочитується по-новому: в контексті модерністського мистецтва й сюрреалізму, зокрема. Висновується, що оніричка поетика в сюрреалістичному творі була ознакою нової манери письма, невичерпним джерелом дивних, казкових, навіть містичних образів, які зображали / виражали те, що причаїлося у темних закутках душі та підсвідомості.

© О. П. Колінько, 2015

Ключові слова: *сни, сновидіння, онірична поетика, модерністська новела, сюрреалізм.*

В статье исследуются сны и сновидения, которые активно использовали в своём творчестве сюрреалисты как источник истинных образов. Акцентируется, что онирическую поэтику особенно абсолютизировали сюрреалисты, пытаясь «доказать общечеловеческий характер искусства, построенного по методу образной интерпретации сна». Сюрреалистические видения, сновидения, сны наяву, то есть бред, и всё «тёмное внутреннее царство» (Н. Зборовская), подсознательное, чаще всего реализовались в новой форме модернистской новеллы, которой присуща аморфность и произвольность ассоциаций реального и нереального по принципу сна. В анализе данных структур используются художественные тексты украинских и русских писателей к. XIX – нач. XX вв. (В. Брюсова, М. Яцкова, О. Кобылянской, И. Франко). Авторы подобраны не случайно: их художественные поиски происходили параллельно и одновременно, поэтому очень удачны для сравнения. Кроме того, малая проза О. Кобылянской, И. Франко, которая совсем недавно считалась реалистической, проанализированная в таком ракурсе, прочитывается по-новому: в контексте модернистского искусства и сюрреализма, в частности. Подытоживается, что онирическая поэтика в сюрреалистическом произведении была признаком новой манеры письма, неисчерпаемым источником странных, сказочных, даже мистических образов, которые изображали / выражали то, что затаилось в темных уголках души и подсознания.

Ключевые слова: *сны, сновидения, онирическая поэтика, модернистская новелла, сюрреализм.*

This article explores the dreams that have actively been used in surrealists' works as a main source of true images. It is stated that oneiric poetry is especially absolutised by surrealists trying to "justify universal nature of art constructed with the method of imaginative interpretation of a dream". Surreal visions, dreams, waking dreams, that is delirium, and all the "dark inner kingdom" (N. Zborovska), subconscious often found their implementation in a new form of modernist novel, principle features of which are arbitrariness and amorphism in association of real and unreal on the principle of dream. There the literary texts of the Ukrainian and Russian writers of the close of the XIXth and the turn of the XX-th centuries (V. Briusov, M. Yatskiv, O. Kobylianska, I. Franko) were analyzed. The authors were chosen not by chance: their artistic searches were simultaneous so were used for comparison. In addition, O. Kobylianska's and I. Franko's small prose which so far has been considered as realistic in this article was analyzed in this perspective and was read in a new way: in the context of modernist art and surrealism in particular. It is summarized that oneiric poetry in a surreal work was a sign of a new style of writing, an inexhaustible source of amazing, fabulous, even mystical images that portrayed / expressed that was hidden in dark corners of the soul and the subconscious.

Keywords: *dreams, delirium, oneiric poetics, modernist novel, surrealism.*

Прийом сну відомий у літературі досить давно, ним активно послуговувалися письменники не одне століття. Сновидінням як феноменом людської психіки цікавилися й продовжують цікавитися психологи, філософи, літературознавці (М. Арнаудов, А. Вейн, В. Виготський, Т. Денисова, В. Жирмунський, Ю. Ісіченко, Ю. Лінник, Ч. Ломброзо, А. Макаров, В. Матвєєв, Б. Парахонський, Н. Соловйова, Н. Фенько, І. Франко, З. Фройд, Д. Чижевський, В. Шевчук, К.Ґ. Юнґ та ін.). Утім є досить багато художніх творів, у яких зустрічаються картини сну, вони потребують детальної уваги вчених. Цікавим і актуальним з точки зору компаративних студій є вивчення раніше не досліджуваної оніричної поетики в творчості сюрреалістів в українській та російській літературах, що й визначає мету пропонованої розвідки.

В ідейно-естетичній концепції модернізму ключова роль відводилася сну й сновидінням і пов'язаному з ними «чистому психічному автоматизму» для вираження того, що випливає з несвідомого. Традиційні логічні моделі витискаються «потоком свідомості», тому що творчі інтенції спрямовуються на фіксацію функціонування несвідомої думки особливо в стані марення, медитації, сну. Поетику сновидіння особливо абсолютизували сюрреалісти,

намагаючись «довести загальнолюдський характер мистецтва, побудованого за методом образної інтерпретації сну» [5, с. 208]. Свого часу специфікою снів цікавився І. Франко й досліджував теоретичні аспекти функціонального та формального застосування поетики сновидіння у трактаті «Із секретів поетичної творчості». Тлумачення снів і сновидінь у його праці розвивається в напрямку порівняння особливостей роботи сновидіння з особливостями психічної роботи у творчій діяльності людини. На його думку, уві сні наступає «параліч свідомості», тому в процесі сонного фантазування, так само як і в процесі поетичного фантазування, «наша душа дізнає ілюзії, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхнє, лежить поза нашим “я” <...>. Як знаємо, сонні привиди відзначаються такою незрівняною пластикою, таким ярким колоритом, яких в дійсності звичайно не зазнаємо або зазнаємо в незвичайно подразненім стані, в гарячці, в галюцинаціях» [9, с. 73]. І. Франко вважав, що «сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали. <...> Легкість асоціювання тих образів у сні – величезна, власне задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії» [9, с. 74]. Митець, зробивши своєрідне зіставлення спонтанного народження образів уві сні з психічною роботою, спрямованою на творення художнього образу (тексту), знайшов у їхній суті багато спільного, що нагадує психоаналітичний метод вільних асоціацій, покладених в основу «рецепту» сюрреалістичної творчості.

Сюрреалістичні візії, сновидіння, сни наяву, тобто марення, і все «темне внутрішнє царство» (Н. Зборовська), підсвідоме, знаходили реалізацію в новій формі модерністської новели, якій властива аморфність і довільність асоціацій реального й нереального за принципом сну. В українській і російській літературах є цілий ряд сюрреалістичних творів, у яких досить виразними є сни, сновидіння, галюцинації – І. Франка, М. Яцкова, Н. Кобринської, О. Плюща, В. Винниченка, В. Брюсова, Ф. Сологуба, С. Городецького, О. Амфітеатрова та ін. Їх художні пошуки йшли паралельно й водночассі. Якщо брати до уваги не стильову контамінацію, а ідейно-естетичну домінанту, притаманну творчості митця, то доцільніше буде починати аналіз з новел В. Брюсова, які увійшли до збірки «Земная ось» (1907) і які досить виразно потверджують, що «необґрунтований» сюрреалізм – важлива складова літературної свідомості письменників порубіжжя XIX–XX ст.

В одній з новел згаданої збірки «Теперь, когда я проснулся…» сновидіння виступають не тільки як художній прийом, а й як своєрідна сон-концепція, в основі якої комплекс філософсько-естетичних ідей автора, реалізованих у творі: письменник вмотивовує категорію сну й в уста персонажа вкладає такі думки, які суголосні не тільки з його переконаннями, а й з розмислами І. Франка чи навіть теоретичними постулатами Андре Бретона, який запевняв, що в майбутньому сон і реальність поєднаються в певну абсолютну реальність або в сюрреальність. Такі думки збігаються і з міркуваннями Ф. Ніцше про ставлення людини мистецтва до реальності сну: «Людина ставиться до них уважно і з цікавістю, адже з тих образів вона

пояснює для себе життя… І серйозне, і похмуре, і сумне, і темне, і несподівані труднощі, і хизування випадку, і боязні сподівання, коротко кажучи, вся "божественна комедія" життя разом з пеклом проходить повз неї, як театр тіней, адже вона живе разом з цими сценами і з ними співстраждає, але усе це не без скороминущого почуття (*Empfindang*) ілюзорності» [8, с. 56].

Цей контекст доповнюють теоретичні міркування З. Фройда про «стосунки фантазії до сну». Учений називає фантазії «снами-серед-білого-дня-мрії», а нічні сни – «такими ж здійсненнями бажань, як і "сни-серед-білого-дня-мрії"» [11, с. 112]. Відтак стає зрозумілим, чому брюсовський герой, утративши межу між сном і явою, «ждал ночи и сна, как часа желанного свидания» [2, с. 45]. Так сталося й з персонажем новели Брюсова, ураженим психозом, який полюбив у сновидіннях кошмари, коли «чудовищные лики выступали вокруг из мглы, обезьяноподобные дьяволы вступали в бой между собой и вдруг с воплем кидались на меня, опрокидывали, душили; в висках стучало, было больно и страшно, но так несказанно, что я был счастлив» [2, с. 45]. У снах він «переоцінював усі вартості», перебував «поза добром і злом», тобто почувався, як ніцшеанівська надлюдина, «что мир теперь в моей власти» [2, с. 45]. А якщо йти за Фройдом, то – перебував у полоні «Воно», яке «не визнає ніяких вартостей, не знає добра і зла, не має моралі…» [10, с. 542]. «Воно» – це несвідоме, змісти якого є «репрезентаторами потягів», бажань, комплексів, серед яких Фройд виділяв два найпотужніші потяги (інстинкти) – це потяг до творення й потяг до руйнування.

Позитивний «відплив енергії» має конструктивну спрямованість і силу, яка будує, поєднує, прагне до розвитку життя й трактується як лібідо, або Ерос; потяг до знищення й напруга, яка дає силу негативним почуттям і бажанням, є інстинктом руйнування, викликає агресивну поведінку, часто навіть автоагресивну, призводить до розпаду або розкладу, з поверненням до неоживленої матерії, і називається Танатосом. Уживаючи у психоаналітичній літературі опозицію «лібідо-мортідо», мають на увазі, що кульмінаційним виявом лібідо є статевий акт, а мортідо (від лат. mors – смерть) – убивство [1], до чого врешті-решт і приходить брюсовський герой. Його збурено-роз'ятрена психіка щоразу набувала виразної патології: сонні видіння перетворилися на кошмари, коли він «насиловал женщин, совершал убийства и стал палачом». Він дійшов до «тієї огидної суміші хіті та жорстокості», яку Ф. Ніцше називав «справжнім відьомським пійлом» [8, с. 59], коли, навчившись викликати бажані сновидіння, «створив» залу під землею, де були «все принадлежности пыток: дыба, кол, сидения с гвоздями, снаряды для вытягивания мускулов и для выматывания кишок, ножи, щипцы, бичи, пилы, раскалённые брусья и грабли… Усиленным напряжением желания я вводил в этот подземный покой кого хотел, <…> обыкновенно девушек и юношей, беременных женщин, детей. Я тешился ими, как самый мощный из деспотов земли… Сначала я был один палачом и зрителем. Потом я создал себе, как помощников, свору безобразных карликов. Число их возрастало по моему желанию. Они подавали мне орудия пытки, они исполняли мои желания, хохоча и кривляясь. Среди них я праздновал свои оргии крови и огня, криков и проклятий» [2, с. 46]. Ці

сцени і образи вражають неймовірною ероґенцією, насолодою серед страждання й нагадують «динаміку агонізуючого життя, яке саме себе знищує у Шопенгауерівському колі пожадання» [6, с. 44].

У брюсовській новелі увага до патологічного, руйнування стіни, що розділяє внутрішній світ душі й фізіологію тіла, доведені до межі. Ірраціональний, фантасмагоричний світ новели настільки наповнений експресією й натуралістичними деталями, що, дійсно, шокує, жахає реципієнта й переймає відчуттям тривоги, страху, що посилюється з кожним рядком і вибухає в останньому епізоді новели, де герой, остаточно втративши відчуття реальності і сну, з найогиднішою насолодою здійснює свою таємну мрію: «Нагнувшись над телом жены, я сильной рукой сжал её горло, так что она не могла крикнуть. <…> потом сразу ударил эту женщину своим кинжалом в бок, под одеяло. <…> А по моей руке, державшей кинжал, потекла липкая и тепловатая кровь. Я стал медленно наносить удары, сорвал одеяло и колол её, обнажённую, порывавшуюся закрыться, встать и ползти. О, как было сладостно и как страшно лезвием разрезать упругие выпуклости тела, и всё его, красивое, нежное, любимое, оплетать алыми лентами ран и крови! Наконец, схватив жену за голову, я воткнул кинжал ей в шею, насквозь, позади сонной артерии, напряг все свои силы и перервал горло. Кровь заклокотала, потому что умирающая пыталась дышать; руки её неопределённо хотели что-то схватить или смахнуть» [2, с. 49–50]. Цей фінальний фрагмент як оргія Танатоса виказує, що виплеканий і виношений у сонних хворобливих галюцинаціях героя образ «хтивого звіра» – садиста, ґвалтівника і ката – переходить у реальність, і «этот раз всё, что свершилось, было не во сне» [2, с. 50], тобто здійснилося справжнє вбивство. Тут автор не тільки послуговується поетикою натуралізму, трансформуючи поняття «людський документ» у «психологічний документ», а й торкається такого табуйованого явища, як «мазохістський фантазм» (О. Золотухіна), представленого в текстах Л. Мазоха. Його складовими, окрім багатьох інших, є «еротичне переживання фізичного болю», що має місце в новелі Брюсова. У «стандартному» наборі мазохістської етики й естетики важлива роль відводиться фантазії («живій уяві») і тісно пов’язаному з нею «сценарному» характеру фантазму (у нашому випадку – це конструювання героєм новели певного варіанту стосунків із жертвами насильства уві сні, які потім переходять у реальність).

Оніристичною технікою брюсовська новела перегукується з творами І. Франка «Син Остапа», «Неначе сон». Утім сюрреалістичні шукання не були одинокими в українському літературному процесі. Вони наявні й у М. Яцкова, який відзначився активним використанням оніричної техніки, що спирається на сонно-галюцинаційні візії. Багато його новел побудовано за принципами сновидінь, марень, галюцинацій («І не боїться», «Регіт трупа», «Діточа тайна», «Напасть», «Жаб’ячий похорон» тощо), сповнених жахіттями й вражають ірреальністю буття. У новелі «Дівчина на чорнім коні» автор будує твір за принципом сновидінь і галюцинацій. Більшість епізодів, образів, видінь змонтовані хаотично, не мають причинно-наслідкового зв’язку і вражають читача саме своєю ірреальністю. Найвиразніше простежується захоплення

оніризмом у новелі «Мальований стрілець», яка є фантасмагоричним переплетінням сну і яви, що викликає типологічні паралелі з брюсовською новелою «Теперь, когда я проснулся…». Та є й суттєва різниця між оніричною технікою митців: у М. Яцкова вона має філософську забарвленість і спрямована на те, щоб через нагромадження емоційних образів, сцен, звуків показати екзистенційний колапс героя, а у В. Брюсова має психопатологічну природу – «зафіксувати», «схопити» підсвідомі імпульси й бажання, які набули маніакального характеру. Сюрреалістичний принцип умовності, тобто перемикання з правдоподібного на вигадане, фантастичне, химерне, яким користується М. Яцків, є, за спостереженнями М. Моклиці, основою творчості сюрреаліста, який спочатку «створив світ чарівних казок, потім – химерних сновидінь, а зрештою – наукову фантастику» [7, с. 104].

Схожа сюрреалістична практика спостерігається й у новелах Н. Кобринської (1855–1920), яка намагалася «поєднати народну казку з модерністичною візією» [3, с. 239], про що свідчать її літературні казки-новели, хоча б такі, як «Судильниці» (за народними казками й оповіданнями), «Чудовище» (казка народна) (обидві входять до збірки «Казки», 1904), у структурі яких важливу роль відіграють сюрреалістичні елементи: галюцинації, сни, сновидіння. Зацікавлення двосвіттям з фольклорних жанрів переведене у літературну новелу, де Н. Кобринська в дусі часу зображала існування реального і надприродного світів, «подих трансцендентального в душі людини» (І. Денисюк).

Новела «Рожа» (письменниця, проте, означує її нарисом) привертає увагу саме калейдоскопічною зміною подій, реальних і містичних, які так тісно пов’язані й переплетені, що між ними майже неможливо провести якусь межу. Як страшне сновидіння вбачаються фрагменти бігу гарного панича з чорним волоссям і чорним вогнем у очах та кінськими копитами, тобто чорта, за дівчиною Мариною Лукіяновою, від якої відвернулися всі дівчата й хлопці, вирішивши помститися їй за те, що часто хлопців у дурні пошивала, а з дівчатами зверхньо поводилася. Марина «біжить не оглядаючись і не доторкаючися землі. За нею троскіт, гук, падуть громи, заводять сови, крякають ворони, тарахкотять колеса» [4, с. 281], а «перед очима кровава пляма, люди не люди, а якісь звірі з розжертими пащеками, розпаленими язиками, а довкола глухий шум, ропіт, дивний і помішаний гамір» [4, с. 280]. Н. Кобринська майстерно використовує оніричну техніку для переходу з одного ірреального світу в інший: дівчина потрапляє під захист («прозору шату») Матері Божої. Богородиця радить їй просити рідню, щоб «живцем у трумну поклали та й у широкім полі на розстайній дорозі поховали» [4, с. 283]. Хисткий поділ між реальним і містичним зовсім зникає, що увиразнюється сюрреалістичною картиною з’яви серед широкого поля «високої могили», з якої розростається «корч полевої рожі <…> під скляною банею чистої блакиті» [4, с. 284].

Отже, наведені й проаналізовані приклади засвідчують, що онірична поетика в сюрреалістичному творі була ознакою нової манери письма, невичерпним джерелом дивних, казкових, навіть містичних образів, які

зображали/виражали те, що причаїлося у темних закутках душі та підсвідомості.

Бібліографічні посилання

1. Берн Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных; [пер. с англ.] / Э. Берн. – Спб.: СПб Оркестр : Талисман, 1994. – 432 с.
2. Брюсов В.Я. Повести и рассказы / В.Я. Брюсов / Сост., вступ. ст. и прим. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. – М. : Сов. Россия, 1983. – 368 с.
3. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – [2-е вид., допов.]. – Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
4. Кобринська Н. Дух часу : Оповідання, повість / [вступна стат. М.Й. Шалати] / Н. Кобринська. – Львів : Каменяр, 1990. – 352 с..
5. Левчук Л. Психоаналіз : історія, теорія, мистецька практика / Л. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
6. Матусяк А. Химерний Яцків : Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова / А. Матусяк. – Вроцлав ; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с.
7. Моклиця М.В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : [монографія] / М. Моклиця : [вид. 2-ге, доповн. і переробл.]. – Луцьк : Вежа, 2002. – 390 с.
8. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики | А. Ніцше // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 55–70.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Франко І. Зібр. творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
10. Фройд З. Вступ до психоаналізу : Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / З. Фройд. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
11. Фройд З. Поет і фантазування / З. Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької ; [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 109–116.

Надійшла до редколегії 25 лютого 2015 р.

УДК 82.091

А. В. Колісниченко

ОНТОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КАТЕГОРІЇ МІФУ КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦІОЛОГІЇ, РЕЛІГІЇ ТА ФІЛОСОФІЇ

У статті розглядаються різноманітні підходи до інтерпретації міфу, включаючи ритуалістичну, структуралістську, символічну, соціологічну та лінгвістичну. Безліч теорій трактували міф як примітивну версію історії й намагалися аналізувати їх як десакралізовані тексти. Більшість сучасних теорій вивчення міфу, однак, відходять від пошуків загальних рис міфів, апелюючи до різноманітності змісту міфів. Вагомі дослідження міфології починаються з робіт у XIX ст. з робіт Джеймса Фрезера, який розглядав міф як ритуал у сучасному суспільстві. Мірча Еліаде вважав, що міф – це спосіб повернення в першочас. Клод Леві-Строс зосередився на структуральних характеристиках міфу.

***Ключові слова**: міф, міфология, функція мифу.*

В статье рассматриваются разнообразные подходы интерпретации мифа, включая ритуалистическую, структуралистскую, символическую, социологическую та лингвистическую. Много теорий трактовали мифы как примитивную версию истории и пробовали анализировать их как десакрализированные тексты. Большинство современных теорий изучения мифа, однако, отходят от поисков общих черт мифов, апеллируя к разнообразности содержаний мифов. Они презентуют мысль, что миф функционирует в разнообразии внутри одной культуры. Весомые исследования мифологии начинаются в XIX в. с работ Джеймса Фрезера, который рассматривал миф как ритуал в современном обществе. Мирча Элиаде считал, что миф – это способ вернуться в первовремя. Клод Леви-Стросс сфокусировался на структуральных характеристиках мифа.

***Ключевые слова**: миф, мифология, функция мифа.*

© А. В. Колісниченко, 2015

The article deals with different interpreting ways of myth, including ritualism, structuralism, symbolism, sociology and linguistics. Many theories have viewed myths merely as poor versions of history, and have attempted to analyze and explicate them in nonsacred ways to account for their apparent absurdity. Most contemporary students of mythology, however, have turned away from attempts to explain similarities in content in all myths by calling attention to the different contexts in which myths occur. They believe that myths function in a variety of ways within a single culture as well as differing in function from culture to culture. The great modern advances in the study of mythology began in the 19th century, when scholar like Sir James Frazer argued for the study of mythology not as bad history but as a ritual, and called attention to the myths of contemporary simple societies. Mircea Eliade contended that myths are recited for the purpose of ritually recreating the beginning of time; Claude Levi-Strauss returned to the study of all myths by focusing on their formal structural properties. Max Muller suggested that what seems absurd in myth is result of people forgetting or distorting the meanings of words.

***Key words**: myth, mythology, myths function.*

Дослідженням міфу, міфотворчості та міфопоетики займалися багато дослідників у різні часи. Дослідження були репрезентовані декількома основними теоріями: соціологічною (Е. Дюркгейм); лінгвістичною (М. Мюллер); символічною (Е. Кассірер); структуралістською (К. Леві-Строс); функціональною (М. Еліаде); ритуалістичною (Дж. Фрезер).

Еміль Дюркгейм вважав організацію соціуму основною рушійною силою для виникнення міфології, що спричинене бажанням цього суспільства деякою мірою сакралізувати себе. Через символи міфу соціум передає важливу інформацію про себе, свій устрій та організацію. Саме в принципах соціальної організації Е. Дюркгейм бачить безпосереднє джерело релігійних переживань. Стверджуючи повну залежність індивіда від соціуму, науковець віддає перевагу колективному несвідомому, тому сакралізується не окремий герой, а суспільство. Таким чином, на думку Е. Дюркгейма, очевидно, що існування колективу стійкіше за існування однієї особи. Уявлення науковця про колектив значно вплинули на подальші погляди К.-Г.Юнга: «Людина обожествляє не якісь абстрактні сили, а сам принцип соціальності, принцип залежності індивіда від суспільства» [1]. Тобто саме колективні уявлення стають міфом, оскільки вони відображають так звану родову (первіснообщинну) пам'ять, цей «безперервний потік уявлень, що занурюються одне в одне» [1, с. 9]. За Е. Дюркгеймом, складність людської істоти в тому, що вона окрім того, що є істотою індивідуальною, ще й є істотою соціальною. Як індивід людина здатна набувати емпіричного досвіду, але осягнути всі властивості речей – тільки як елемент соціуму. Колективні уявлення (соціальна реальність) є міфологією, релігією. Ці два поняття для Е. Дюркгейма синонімічні, тобто соціальне є тотожним релігійному. Науковець визнає релігію основним чинником культури, яка, будучи системою символів, передає нащадкам всі цінності культури. Таким чином, він стверджує важливість символів у релігійно-міфологічному мисленні, оскільки соціальне існування можливе лише завдяки символізму. Саме через так звані емблеми первіснообщинне суспільство маркувало всі соціальні аспекти життя, що далі призвело до розвитку науки й філософії.

В одній із своїх фундаментальних робіт «Елементарні форми релігійного життя. Тотемічна система в Австралії» (1912) Е. Дюркгейм шукає витоки міфології та релігії, приділяючи особливу увагу ритуалам та магії, яку він протиставляє релігії через відсутність в магії соціальної організації. Шукаючи

шляхи виникнення релігії, науковець звертається до тотемізму. Він доходить висновку, що саме тотем сакралізує не людину, а цілий рід, плем'я і т. д. Ритуал, за Е. Дюркгеймом, є формою вираження соціального життя, через яку суспільство саме себе наділяє божественністю, тобто сакралізує. Таким чином, науковець протиставляє поняття сакрального (колективного) й профанного (індивідуального). «Міф, за Е. Дюркгеймом, – історично перша форма розуміння й переживання соціальної реальності, її інтерпретація в свідомості. Міф як форма містить в собі результати процесу первинної класифікації та логічної рубрикації світу. Змістом міфу є колективні уявлення, які відображають розумове життя первісного колективу, узагальнюють досвід роду, відтворюють найбільш загальні та стійкі соціальні відносини, повсякденний життєво-соціальний досвід общини» [3, с. 2].

Інший дослідник, Макс Мюллер, наголошував на тому, що джерелом релігії була міфологія. Він увів новий термін («генотеїзм») на позначення домінантності одного бога без відкидання інших. Усі міфологічні образи, на думку М. Мюллера, можна звести до природних явищ. Особливу увагу науковець приділяв вивченню релігії через призму лінгвістики. Ідея божества не є чистою абстракцією, а проявляється як конкретні матеріальні речі завдяки образності людського мислення. М. Мюллер називав «хворобою мови» такий перехід від символічного до буквального, перехід слова з переносним значенням у слово із самостійним значенням. Саме в цьому процесі проявляється деградація релігії, а мова викривила поняття Бога. Використовуючи філолого-етимологічний метод дослідження, можна дослідити закодований у священних текстах смисл міфів. Але запропонований М. Мюллером метод був короткотривалим, оскільки його ідеї щодо природи походження релігії та його метод трактування міфів не були підкріплені історичними фактами, а лише тільки філологічні факти не давали вичерпних відповідей.

Дуже великої популярності набули погляди Е. Кассірера, який наголошував на соціальній природі міфу. Природа й суспільство для нього нероздільні. Міфічне мислення, насичене кодами, він вважав ключовим елементом пізнання буття. Наголошуючи на тому, що основною функцією людини є діяльність, Е. Кассірер вважає міф людським знаряддям для створення символу. «Міф не можливо охарактеризувати як голі емоції, бо він вираженням емоцій. Вираження почуттів – це не почуття, а їх емоція, перетворена на образ» [4, с. 43]. Науковець визнає міф першоосновою, першоматеріалом для створення релігії та мистецтва; він аналізує міф як необхідну умову розвитку людства в цілому та культури зокрема. Е. Кассірер розкрив саму суть міфу через призму його структури та організації. Використовуючи трансцендентальний метод, він представив міф як структурну форму духа. Він поглибив розуміння структури міфу як особливого способу побудови чуттєвого образу. Е. Кассірер робить висновок, що мова й міф спочатку були невіддільні одне від одного й лише згодом вичленувалися як окремі елементи. Вони зароджувалися на спільному символічному формотворенні, але різняться в вираженні духовного начала.

Для вченого міф – це система символів; тільки коли предмет стає знаком, він здатен позначити й змінити інший предмет символічно.

К. Леві-Строс, вивчаючи міфи, намагався зрозуміти, як вони функціонують. Він розглядав міфи як структури, які є особистісними, бо міфи матеріалізуються залежно від того, хто їх сприймає. Міфічна думка, стверджує дослідник, ніякої функції не виконує, бо міф – це спонтанна мозкова активність без впливу зовнішніх факторів. Процес створення міфу – це, за К. Леві-Стросом, процес перетворення одного міфу в інший, тобто міф є всезагальним вираженням усіх його варіантів. Вивчаючи різні групи міфів, він дійшов висновку, що міфи об’єднуються в структури за своєю спорідненістю завдяки численним трансформаціям. Ці трансформації пристосовуються до різних культур, залежно від проблем, що повинна вирішити ця культура, а міф – це інструмент вирішення. Проблеми, які культура не може вирішити, переносяться міфом на аналогічні, схожі, таким чином пояснюється спіралевидність міфів. Тобто суть міфу – в історії, яку він зображає. Для міфу характерною є поліструктурність: він пов'язаний з минулим, теперішнім і майбутнім. Вивчаючи ритуали та міфи, можна осягнути зміст соціальних структур. К. Леві-Строс увів диференціацію культур на «холодні» та «гарячі», перші з яких базуються на каноні та стандартних текстах, а останні – на динамічній творчості, тому здебільшого мають декілька ідеологічних систем. Міф – це вища форма мистецтва, яка є результатом функціонування свідомості народу, що безперервно розвивається. Завдяки численним трансформаціям створюються нові міфологічні системи. Хоча при переході від одного міфу до іншого загальна структура його зберігається, проте змінюється його символічне наповнення. Структурний підхід дозволив К. Леві-Стросу описати «дію логічних механізмів первісного мислення та здійснити послідовний аналіз міфу як найхарактернішого явища первісної культури, що призводить до інваріантних структур, які лежать в людській підсвідомості» [3, с. 4].

Найбільш комплексним підходом до вивчення поняття міфу є дослідження М. Еліаде. Однією з основних проблем дослідження науковця була проблема міфічного часу. Він поділяє його на сакральний та профанний, тому міф «уявляється як абсолютно істинна оповідь (оскільки вона відноситься до реального часу) та як сакральна (оскільки є результатом творчої діяльності надприродних істот)» [2, с. 38]. Отже, сакральний час пов'язаний з космічними ритмами, а профанний – з історією. Такий поділ учений розглядав через призму первісних та сучасних суспільств. Відчуття часу первісного суспільства невіддільне від Космосу, а сучасного – від історії. Для спілкування з космічними божествами, на що не здатна звичайна людини, потрібна була надістота. Для таких цілей залучався обряд ініціації. М. Еліаде виділяє п’ять основних положень кожного міфу: міф завжди має відношення до створення чого-небудь; міф розповідає про подвиги надприродних істот; міф пояснює походження речей; міф сприймається як абсолютна істина й є сакральним; міф «проживається» реципієнтом. Але зі зміною соціального устрою, як стверджує вчений, міф втратив своє початкове значення й перетворився лише на літературний твір. «Важливо звернути увагу на такі визначені М. Еліаде

характеристики міфу, як його первинність та вторинність. Первинним є той міф, який несе в собі релігійний, сакральний зміст, на відміну від десакралізованого вторинного міфу що вже не стосується поняття релігійного, однак ще впливає на функцію онтологічної самоідентифікації» [2, с. 9]. Дж. Фрезер виділяє три етапи поступового розвитку людини – магія, релігія, наука, де магія – це спроба управління явищами та подіями; релігія – акт залучення духів, які керують явищами й подіями; наука – пізнання явищ та подій через факти й логіку для подальшого керування цими явищами й подіями. Він наголошував на незначущості міфу без ритуалу, бо лише магічний ритуал пояснює довколишній світ. Базуючись на відмінності й схожості та на асоціаціях, Дж. Фрезер спродукував теорію «симпатичної магії». Ця теорія стверджує, що всі магічні сили впливають виключно на міфічних персонажів, на божественні сили міфічних героїв, а не на звичайну природну людину, тобто міф – це вербальне вираження цих магічних сил. Отже, саме через ритуальну практику набуває пояснення навколишній світ. Дж. Фрезер підкреслює пріоритет ритуалу над міфом, що й дало поштовх до розвитку нового напряму в дослідженнях міфу – ритуалізму.

Отже, міф являє собою бінарну систему, бо він є істинним в реальному світі й сакральним завдяки надприродному в них. Рис надприродного можуть набувати найрізноманітніші істоти й предмети, набуваючи властивостей міфу. Усі речі в міфі є сакральними й виконують функції священних, будучи ритуальними артефактами.

Бібліографічні посилання

1. Дюркгейм Э. О некоторых первобытных формах классификации / Э. Дюркгейм, М. Мосс // Дюркгейм Э., Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. – М.: Восточная литература РАН, 1996.
2. Элиаде М. Аспекты мифа. Первые публикации в России / Перевод В.Большаков / М. Элиаде. – «Инвест ППП», – 1995 – 236с.
3. Савелова Е.В. Миф и социальная реальность: социально-коммуникативная парадигма интерпретации / Е.В. Савелова // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – №321. – С. 80 – 83.
4. Cassirer Ernst. The Myth of the State / Ernst Cassirer. – New Haven: Yale University Press; London: Geoffrey cumberlege. Oxford University Press, 1946.

Надійшла до редколегії 12 березня 2015 р.

УДК 82-14:1

Н. Г. Колтакова

ТЕКСТОЛОГІЯ ТАНЦЮ В ЛІРИЦІ Ч. МІЛОША: ВІД ЛІТЕРАТУРИ ДО КУЛЬТУРИ

У статті осмислено образ танцю як тексту культури, що вміщує протилежні динамічні сенси й постійно розгортається. Текстологія танцю висвітлена крізь призму понять цілісності та антиноміки художнього твору, що дозволило розкрити механізми виявлення загальнокультурного коду в літературному творі. Під час аналізу продемонстровано, що динамічна метафора танцю виявляється посутнім текстотворчим чинником і залучає ліричне ціле до загального контексту культури. Танець як код культури означено як чуттєвий аналог, реалізацію поняття тексту в літературному творі. Таку логіку становлення й перманентного розгортання ліричного тексту,

© Н. Г. Колтакова, 2015

насиченого культурними нашаруваннями, виявлено в поемі Ч. Мілоша «Теологічний трактат». Поетику ліричного тексту поінтерпретовано як плетиво образів-сенсів, текст-танець, що балансує між чуттєвим і надчуттєвим, літературою і культурою.

***Ключові слова**: текст культури, танець, антиноміка, ліричне ціле.*

В статье осмысливается образ танца как текста культуры, соединяющего противоположные динамичные смыслы и пребывающего в ситуации постоянного развертывания. Текстология танца освещена сквозь призму понятий целостности и антиномики художественного произведения, что позволило раскрыть механизмы проявления общекультурного кода в литературном произведении. В ходе анализа продемонстрировано, что динамичная метафора танца предстает существенным текстообразующим фактором и вводит лирическое целое в общекультурный контекст. Танец как код культуры определен в качестве чувственного аналога текста в литературном произведении. Такая логика становления и развертывания лирического текста, насыщенного культурными смыслами, выявлена в поэме Ч. Милоша «Теологический трактат». Поэтика лирического текста интерпретирована как переплетение образов, текст-танец, балансирующий между чувственным и сверхчувственным, литературой и культурой.

***Ключевые слова**: текст культуры, танец, антиномика, лирическое целое.*

The article reviews the image of dance as a text of culture, which contains the opposite images-senses and permanently continues to expand. The textualism of dance is revealed in the light of such concepts as the wholeness and the antinomianism of the artistic composition. During the research it is demonstrated that the dynamic metaphor of dance turns out the essential factor in the process of text creation and inserts the lyric whole into the universal context of culture. The dance as a code of culture manifests itself as a sensual analog, the realization of the notion of text in poetical work. This logic of the forming and permanent deployment of the lyric text enriched by the cultural senses and values is investigated in Cz. Milosz's poem The Theological Treatise. The lyric poetics is interpreted as an interlacing of the images-senses and as a text-dance, which keeps its balance between the sensual and pretersensual, literature and culture.

***Keywords**: text of culture, dance, antinomianism, the lyric whole.*

Література як одна з форм існування культури відкрита до залучення загальномистецьких образів. Стаючи активним елементом поетики, ці образи не лише зазнають «переформатування» відповідно до законів словесного жанру, але й привносять власні особливості. Одним із таких культурних кодів є образ танцю, зрозумілий як текстотворчий і водночас художньо репрезентований у поезії чинник. Метою статті постає встановлення аналогії між поняттями тексту й танцю крізь призму теорії цілісності художнього твору. Завданнями дослідження є:

1. Осмислити поняття літературного тексту як тексту культури.
2. Виявити перегуки між символікою танцю й первинним значенням тексту.
3. Окреслити динамічний розвиток поетики тексту в контексті понять цілісності й антиноміки.
4. Визначити текстотворчий потенціал танцю як метафори породження й буття літературного твору.

Літературний твір не існує окремо від культурного кон*тексту*: саме в ньому розкриваються його ширші сенси. Відповідно, словесне мистецтво виявляється своєрідним *текстом культури*, що вбирає в себе її багатолітні нашарування. Поняття тексту культури вживається тут у значенні, близькому до концепції авторів «Культурологічної теорії літератури» (Краків, 2012) – колективної праці, виданої польскими літературознавцями, де осмислюється питання розвитку сьогочасного літературознавства в загальнокультурному контексті [10]. Втім, стаття радше суголосна вказаній концепції й концепціям і, відштовхуючись від заданого напряму, пропонує власну систему інтерпретації.

Ці інтепретаційні обшири рухаються в координатах понять *танець / текст – цілісність* (у теорії М. Гіршмана) – *антиноміка* (у теорії І. Канта). Усі складники ряду так чи інакше ґрунтовані на ідеї взаємозв'язків, руху, інакше втратяться не лише точки перетину, але й сама основа динамічного розгортання літературно-культурного тексту. Якщо спроектувати ідею танцю як динамічного цілого на феномен літературного твору, то чи не найближчим виявиться поняття тексту, але не в суто структурному розумінні, а в сенсі латинського tekstus, що означає «тканина, переплетення» [див.: 5, с. 1063]. Первинне значення «*тексту*» містить у собі глибинні онтологічні можливості, приховані у взаємозв'язках, потенційній багатошаровості, що не суперечить, а, навпаки, доповнює смислові обшири *твору*.

Текст як ціле і втілена цілісність спонукає звернутися до концептуалізованого М. Гіршманом розуміння художньої цілісності. На думку М. Гіршмана, «мислити твір як ціле – це означає постійно усвідомлювати в ньому напругу протилежних змістів» [2, с. 50]. Дійсно, якщо власне цілісність ґрунтована на «глибинній неподільності повноти буття» [2, с. 47], то окремий художній твір, хоча й посутньо наснажений нею, але водночас містить у собі зіштовхування протилежних смислів і змістів. Адже в літературному творі стикаємося передусім із чуттєвим сприйняттям. Недаремно І. Кант ставить під сумнів можливість повноти буття в чуттєвій формі. Проте, на переконання мислителя, у розумі від початку міститься «ідея цієї повноти» [4, с. 335]. Кантівське «абсолютне ціле» як загальна ідея, повнота буття, цілісність у теорії М. Гіршмана – це точка відліку, основа, звідки виростає й до чого спрямований художній твір. Щодо конкретно-чуттєвого образу, то, очевидно, повнота буття найчастіше схоплюється нами як взаємодія протилежних смислів. І. Кант називає цей метод *антитетикою*, спрямованою на виявлення антиномій – протиріч, «із яких жодному не можна надати перевагу над іншим» [4, с. 337].

У літературі ідея цілісності може бути висвітлена через дослідження часопростору. Проте цілісність, антиноміка, навіть час і простір є досить абстрактними поняттями, звернення до яких ставить літературознавство впритул із філософією. Натомість маємо відшукати образний феномен, через який вони всі заломлюються в художньому творі. Очевидно, таким явищем постає танець, який дає можливість наочно виявити взаємовідношення антиноміки й цілісності у світлі часопросторових особливостей. Дослідити ці поняття крізь призму танцю спонукала метафора, присутня в поемі Ч. Мілоша, яку автор називає трактатом, точніше – «Traktatem teologicznym» (як і «Traktat moralny» 1947 р. та «Traktat poetycki» 1957 р.), – з його збірки 2002 року «Druga przestrzeń» («Другий простір»). Образ танцю як метафори «całożci» («цілості») зринає всередині Мілошевого твору, що композиційно складається з двадцяти трьох пронумерованих та окремо названих віршів. Втім, саме поезію «Tak naprawdę» («По суті») вважаємо ключовою для розуміння антиномічної цілісності «Теологічного трактату»:

Tak naprawdę nic nie rozumiem, jest tylko
ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości.

Rodzą się i umierają, taniec nie ustaje, zakrywam oczy,
broniąc się od natłoku biegnących do mnie obrazów.

Być może tylko udaje gesty i slowa, i czyny,
Zatrymany w wyznaczonym dla mnie zagonie czasu.

Homo ritualis, tego świadomy, spełniam
Co przepisane jednodniowemu mistzowi [9, s. 79].

Попонуємо такий варіант перекладу цієї поезії:

По суті нічого не розумію, існує лиш
екстатичний наш танець, танець дещиць великої цілості.

Народжуються і вмирають, танець не знає впину, заплющую очі,
Боронюсь від розмаїття образів, що надбігають до мене.

Може, я тільки вдаю жести й слова, і дії,
Застиглий в затриманім для мене часі.

Homo ritualis, і того свідомий, я сповняю те,
що випадає майстрові нетривкого.

«Tak naprawdę» фактично містить у собі згорнуту проекцію творчого процесу, зображеного як динамічна зміна образів і рухів у танці. Важливо звернути увагу на таку деталь: у Ч. Мілоша йдеться про «ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości» («екстатичний наш танець, танець дещиць великої цілості»). Перед нами постає кореляція не частини (części) й цілого, а цілого і «drobin wielkiej całości», яка фокусує в собі значення дрібниці, непомітної дещиці, але такої, що у своєму розмаїтті творить «велику цілість».

Щодо зображення митця як *homo ritualis,* то воно втілює в собі суттєвий сакральний зміст. Танець є одним із найдавніших ритуальних символів. Так, М. Еліаде у «Міфі про вічне повернення», вказує на первинно священне значення всіх танців, що мали «Божественні взірці» [7, с. 48]. Можна говорити про танець і як про символічне відображення вищої сфери. Істотно містифікує й сакралізує «дифірамбічну пляску» й Ф. Ніцше, вказуючи в «Народженні трагедії з духу музики» на «оргіастичне відчуття свободи» в екстатичному танці [6, с. 551]. Сакральне значення танцю продовжує й надалі озиватися в рефлексах у художній літературі. *Homo ritualis* у «Теологічному трактаті» невипадково поєднує в рухах сакрального танцю зв’язок із нетлінним, відбитим у кожній миті. Тому й виконання належного «jednodniowemu mistzowi» («майстрові нетривкого») сприймається як частина ритуалу.

Від філософського й загальнокультурного до літературознавчого розуміння танцю рухається П. Валері. Його концепція починає оформлюватися в діалозі «Душа й танець» (1921), написаному на кшталт платонівських діалогів. Сам П. Валері схарактеризував цей діалог як «свого роду балет, де Образ та Ідея по черзі виступають у ролі Корифея» [цит. за: 1, с. 562]. Діалог спонукає до твердження, що танець постає як онтологічно-гносеологічна гра, метою якої є пошук істини у протилежних прагненнях. Через нього «пізнається множинність найрізноманітніших речей і множинність зв’язків між речами» [1, с. 246]. Якщо скористатися словами П. Валері, то в танці «мить породжує форму, і форма робить мить зримою» [1, с. 256]. Власне

літературознавча концепція танцю представлена у праці П. Валері «Поезія та абстрактна думка» (1939), де протиставлення поезії і прози витлумачене через символіку ходи й танцю. За П. Валері, «хода, як і проза, передбачає певну мету», тоді як танець, хоч і «являє собою певну систему дій, але призначення цих дій – у них самих» [1, с. 421]. Вказане розуміння перебуває під впливом кантівської парадигми, в якій прекрасне означене «на підставі задоволеності чи незадоволеності, *без будь-якого інтересу»* [3, с. 24]. Ця «задоволеність від прекрасного» у П. Валері спроектована не на мистецтво загалом, а на поезію зокрема. Саме поезія, зрозуміла як танець, – «певний захват», «примара квітки, кульмінація життя, усмішка» [1, с. 421], – у художньо-філософському мисленні П. Валері, є квінтесенцією мистецтва.

По окресленні цих моментів варто повернутися до «Теологічного трактату» Ч. Мілоша, аби побачити, яким чином «уламки», «дещиці», протилежні інтенції творять велике поетичне ціле. Поема орієнтована на широке часове охоплення, від гріхопадіння починаючи. Водночас це твір, етапний і для самого Ч. Мілоша, у творчості якого перетинаються здобутки не лише XX, але й XIX століть. Недаремно «Traktat teologiczny» окреслений поетом як «pożegnanie dekadencji» («прощання з декадансом»). Сам митець визначає «свій» час як закорінений у минулому. Індивідуальні часові межі автора розмикаються від першої поезії «Takiego traktatu» («Такого трактату»), якого «młody człowiek nie napisze» («молода людина не напише»), до восьмої «Ależ tak, pamiętam» («Але ж так, пам'ятаю»): «Jeżeli pisząc o mnie pomylą stulecia, / sam potwierdzę, że byłem tam w 1820 roku, pochylony nad *L'aurore naissante* Jakuba Böhme, / francuskie wydanie, 1802 [9, s. 70]» (Як пишучи про мене, помиляться століттям, / я сам скажу, що був там у 1820 році, / похилений над «Вранішньою зорею» Якуба Бьоме, / французьке видання, 1802).

Засадничим для всього твору виступає поняття «prawdy» (істини). Недаремно Йоланта Дудек, польська дослідниця Мілошевої творчості, відзначає, що для пізньої його поезії характерна «pasja poznawcza» – «пізнавальна пристрасть» [8, s. 7]. Саме вона змушує Ч. Мілоша вкотре звернутися до «жанру» трактату, але такого, де всеохопність і рефлективність сягають апогею. Втім, аналізована поема-трактат вирізняється філігранною образністю. Так, поезія постає подібною до «przerażonego ptaka tłukącego się przezrozystą szybę» («сполоханого птаха, який б'ється об прозору шибку»). Попри настанову на пошук істини, що для поета випливає з сутності «теології», у поемі ця теза набуває антиномічного загострення у вірші «Nie jestem» («Я не є»): «Nie jestem i nie chcę być posiadaczem prawdy. / W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji [9, s. 65]» (Я не є й не хочу бути володарем істини. / Мандрівки по околицях єресі саме для мене). Для ліричного суб'єкта цієї поеми «tajemnica Grzechu Pierworodnego» («таємниця Першородного Гріха») виявляється одним з основних питань у вірші «Przepraszam» («Вибачайте»). Ці таїнства чинять опір розуму («są opancerzone przeciw rozumowi»), який намарне намагається осмислити розлам на добро та зло («który na próżno próbuje dowiedzić się o dziejach / Boga przed stworzeniem świata, i o tym, kiedy / w jego Królestwie dokonał się rozłam na dobro i zło)» [9,

s. 66]. Без цього розколу на буттєві протилежності важко зрозуміти й художню цілісність Мілошевого «трактату», яка для нього закладена в первинній повноті буття – до творення світу. Надалі розвиток відбувається як переплетення протилежностей.

І все-таки чому антиноміка саме «уламків»? Тут важливим є рух від повноти буття, коли не існує навіть розрізнення добра та зла, до осягнення її в антиномічній формі. Це не означає, що в Ч. Мілоша ціле абсолютно розпорошується, навпаки, через його «уламки», окремі поезії, прозирає первинна повнота. Ліричний суб'єкт прагне віднайти першопочаток «w jednym niewyobrażalnym błysku, od którego zaczęli się / liczyć minuty, godziny i stulecia stuleci» («в єдиним незображуванім блиску, від якого розпочався / відлік хвилин, годин і століть століть») [9, с. 71]. Образи поезій «Теологічного трактату» сполучаються зовсім не хаотично, тут стикаємося з продуманою композицією, як у танці, де один рух послідовно переходить в інший. Втім, мета є швидше ідеальною подібно до кантівського незацікавленого споглядання й розуміння поезії як вільного танцю П. Валері. У плетиві Мілошевої поеми згадка про Якуба Бьоме в «Ależ tak, pamiętam» («Але ж так, пам'ятаю») плавно переходить до наступного вірша «Nie z frywolności» («Не з легковажности»): «Jakub Böhme wierzył, że świat widzialna powstał / wskutek katastrofy, jako akt miłosierdza Boga, / który chciał zapobieć rozszerzaniu się czystego zła [9, s. 71]» (Якуб Бьоме вірив, що видимий світ постав / через катастрофу, як акт милосердя Бога, / який хотів запобігти розповсюдженню чистого зла). Філософська концепція тут вплетена в поетичне ціле, набуваючи суто мистецького звучання. Адже поеми Ч. Мілоша – це передусім поеми і вже потім «трактати». Якуб Бьоме (а одного разу і Сведенборґ) стає особливим персонажем «Теологічного трактату», з'являючись і в поезії «Tak więc Ewa» («Так, отже, Єва»). Сама ж Єва постає «delegatką Natury» («посланницею природи»), від вчинку якої розпочинається відлік часу – «monotonne koło narodzin i zgonów» («монотонне коло народин і смертей»). Мистецтво зображене як анти-Природа («przeciw-Natura») [9, s. 68], що знаменує настанову на творення принципово нового. Проте загальними метафізичними розмислами Ч. Мілош не обмежується. У його творі чітко вирізняється конкретна лірична особистість, яка рефлексує над питанням своєї смерті («No tak, trzeba umierać» – «Ну власне, треба вмирати»). Місце ж для себе поет вбачає не в раю, а в пеклі, причому «byłoby to zapewne Piekło artystów» («було б то, запевне, Пекло митців») [9, s. 82]. Цілком закономірно поруч зі смертю з'являється образ межі («Granica»), за якою знаходяться речі, чуттєво не сприймані («po tamtej stronie żadnej rzeczy, którą moglibyśmy / zobaczyć, dotknąć, usłyszeć, posmakować» – «на тім боці немає жодної речі, яку могли б / побачити, торкнутися, почути, спробувати на смак») [9, s. 83]. Фактично ж «на тім» боці немає місця мистецтву як сфері чуттєвого.

Останнім акцентом «трактату» є поезія «Piękna Pani» («Прекрасна Пані» – хотілося б навіть сказати «Прекрасна Дама», зважаючи на Мілошеві алюзії до декадансу, присутні на початку. Так прекрасне як складник світу, «дещиця» формує загальне ціле. Звідси – «piękno jest jednym / z komponentów świata»

(«прекрасне є одним / із компонентів світу») [9, s. 87]. Ось що не дає поемі повністю розпастися на уламки, а через танець-текст проступає первинна повнота. У цьому плані твір Ч. Мілоша можна порівняти з модерним балетом Жан-Шарля Жиля «Моцарт Реквієм», де статика й динаміка настільки тісно переплетені, що й «застиглість» стає танцем. Тож текстологія танцю як загальнокультурного коду-символу викристалізовується довкола таких визначальних рис, як первинна сакральність, настанова на постійні взаємозв'язки й переходи смислових жестів, через які виявляється особлива цілісність мистецького твору та його глибинний символізм. Танець як код культури в ліриці Ч. Мілоша твориться з уламків, «дещиць», їх антиномічної взаємодії на різноманітних рівнях тексту і смислу ліричного цілого, що рухається від літератури до культури й навпаки.

Бібліографічні посилання

1. Валери П. Об искусстве / П. Валери; изд. подг. В. М. Козовой. – М.: Искусство, 1976. – 622 с.
2. Гиршман М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
3. Кант І. Естетика / І. Кант; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Л.: Аверс, 2007. – 360с.
4. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант; пер. с нем. Н. Лосского. – М.: Эксмо, 2009. – 736 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николюкина. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти Посмертные афоризмы: пер. с нем. / Ф. Ницше. – Минск: Харвест, 2005. – 1037 с.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость / М. Элиаде; пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. – СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.
8. Dudek J. Europejskie korzenie poezli Czesława Miłosza / Jolanta Dudek. – Kraków: Księgarnia Akademicka, 1995. – 200 s.
9. Miłosz Cz. Druga przestrzeń / Cz. Miłosz. – Kraków: Znak. – 119 s.
10. Kulturowa teoria literatury / red. M.P. Markowski, R. Nycz. – Kraków: Uniwersitas, 2012. – 514 s.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.161.1-2.09

Л. Н. Комарницкая

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

У статті аналізується роман В. Короткевича «Христос приземлився в Городні. Євангеліє від Іуди», який оригінальний синтезом різних культурних традицій та національно-історичного континууму, складністю трактовки їх структурно-змістової орієнтації в подієвих планах і асоціативно-символічних підтекстах різних ситуацій. Універсальність використаного автором легендарно-міфологічного та літературного матеріалу визначає його різноманітні зв'язки з духовною історією всього людства в найбільш драматичних проявах.

***Ключові слова**: легендарно-міфологічний матеріал, переказ, євангельські колізії.*

В статье анализируется роман В. Короткевича «Христос приземлился в Городне. Евангелие от Иуды», который оригинален синтезом различных культурных традиций и национально-исторического континуума, сложностью трактовки их структурно-содержательной ориентации в событийных планах и ассоциативно-символических подтекстах различных ситуаций. Универсальность используемого автором легендарно-мифологического и литературного материала определяет его многообразные связи с духовной историей всего человечества в наиболее драматических проявлениях.

© Л. Н. Комарницкая, 2015

***Ключевые слова**: легендарно-мифологический материал, пересказ, евангельские коллизии.*

The article analyzes the novel Korotkevich "Christ has landed in Gorodnya. The Gospel of Judas", which is original synthesis of various kulturnyh traditions and national-historical continuum, complexity traktovki their structurally meaningful orientation in event planning and associative and symbolic meaning of different situations. Latitude is polzuemogo author of the legendary and mythological and literary materiala sets its diverse connections with the spiritual history of mankind as the most dramatic manifestations. The article shows multiple motifs and elements of Slavic folklore, allowing to reconstruct the ideological and moral attitudes ordinary person depicted era. There are many situational conflicts with gospel roll, in the novel, however the author not simply legalistically draws together rich in content kontinuumi, which considerably differ one from other, but due to of principle expansion of event plan and including of original realistic reasons and with a plot motions gives them vital persuasiveness and authenticity. Quite valuable is the image of a complex system epigraphs that precede each section, the recipient is required to formulate the author reconstructed perception of reality. Formal classification epigraphs shows substantial depth and multidimensional understanding of general cultural traditions Finally, the author concludes that the novel of V.Korotkevycha is too palpable presence of the author, who constantly interferes in the story, regulates the interaction of different narrative forms in the semantic structure of the work, as the subtitle "Gospel of Judas" relative, although it acts as an information signal the specifics of the work.

***Keywords**: legendary, mythological material, paraphrase the Gospel collision.*

Содержательная полифункциональность приема смещения повествовательного центра в сочетании с элементами театрализации и мистификации многопланово реализуется в романе В. Короткевича. Многослойность его повествовательной структуры определяет своеобразие сюжетно-композиционной организации рассказа о белорусском лже-Христе, позволяет качественно расширить формально локальный хронотоп (Городня и прилегающие деревни, начало XVI в.) до уровня общечеловеческой панорамы. Конструируемое в романе повествование, по сути, охватывает многовековую историю человеческих заблуждений и поисков истины, длинной цепи преступлений во имя официальных церковных догматов и интересов правящей верхушки общества, создает впечатляющую картину трагически мучительного прозрения людей, волей случая оказавшихся в центре глобальных процессов своего времени. Добро и зло, любовь и ненависть, безобразное и возвышенное, покаяние и прощение, жизнь и смерть – эти онтологические и ценностно значимые моральные основания человеческого мира не просто сосуществуют на страницах романа – они активно взаимодействуют друг с другом, образуя в совокупности универсальный контекст индивидуального и общечеловеческого мировидений. Фарс, пародия, травестия, бурлеск, традиции народной смеховой культуры средневековья – эти содержательные начала и приемы организации повествования в той или иной мере присутствуют в структуре романа, образуя динамичную картину реально-исторического очеловеченного пространства, которое принципиально усложняется социально-идеологической и нравственной поляризацией персонажей, подчеркнутым многоголосием образной структуры произведения. Анализ евангельских контекстов в статье осуществляется на основе теории традиционных сюжетов, разработанной А.Е. Нямцу [4].

Роман В. Короткевича необычен своеобразием синтеза различных культурных традиций и национально-исторического континуума, сложностью трактовки их структурно-содержательной ориентации в событийных планах и ассоциативно-символических подтекстах различных ситуаций.

Взаимопересекающиеся повествовательные планы романа: свидетельства летописцев, рассказ Иуды и Фомы, прямые вторжения автора в изложение названных источников (комментирование, уточнение хронологических, идеологических и смысловых анахронизмов) – образуют своеобразный полилог, направленный не столько на сообщение о конкретном факте противостояния народа и власти, но и прежде всего на осмысление универсальных процессов в истории европейской и других цивилизаций. Кроме того, данная форма сюжетно-композиционной контаминации национально-исторического и легендарного планов способствует углубленному проникновению реципиента в истинный смысл изображаемого, усиливает ощущение правдивости рассказа: «...жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как Я, в форме отношения к самому себе: понять – значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вненаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри – внутреннего» [1, с. 178]. Именно поэтому в предваряющем роман «Слове двух свидетелей» Иуда и Фома подчеркивают: «Мы знаем. Мы ходили с ним. Да и старые мы уже... Не было чудес. И были чудеса. И не был он богом, а был человеком... И задумали мы поведать правду. Возможно, она дойдет, когда начнут канонизировать не в святые, а в людей. Поэтому пусть будет правда» [2, с. 4]. При очевидной установке на объективизацию повествования автор активно использует многочисленные мотивы и элементы славянского фольклора, позволяющие реконструировать мировоззренческие и нравственно-психологические установки обыкновенного человека изображаемой эпохи. Кроме того, в организации содержательного плана существенную роль играет мотив самозванства, который возник в эпоху частичного разрушения единства средневековой идеологии, получил в Западной Европе и России различные формы социально-политической ориентации и позднее подвергся активной национальной традиционализации у славянских народов (лжемессии, лжепророки, лжецаревичи и т. п.). Чаще всего данный мотив функционировал в народном сознании в качестве обоснования «законности» бунтов, активизации конкретных форм национально-освободительных движений и др.

Рассматривая народную смеховую культуру, М.М. Бахтин подчеркнул, что люди «в образах игры видели как бы сжатую универсалистскую формулу жизни и исторического процесса: счастье-несчастье, возвышение-падение, приобретение-утрата, увенчание-развенчание. В играх как бы разыгрывалась вся жизнь в миниатюре (переведенная на язык условных символов), притом разыгрывалась без рампы. В то же время игра выводила за пределы обычной жизненной колеи, освобождала от законов и правил жизни, на место жизненной условности ставила другую, более сжатую... Игра не стала еще просто бытовым явлением <…>, она сохраняла еще свое миросозерцательное

значение, <...> сказанное нами поясняет, почему образы игры, пророчества (пародийные), загадки и народно-праздничные образы объединяются в органическое целое, единое по смысловой значимости и по стилю. Их общий знаменатель – веселое время. Все они превращают мрачный эсхатологизм Средневековья в “веселое страшилище”. Они очеловечивают исторический процесс, подготовляют его трезвое и бесстрашное познание» [1, с. 260–281]. Стихия раблезианской карнавализации (не случайно автор так часто использует в качестве эпиграфов цитаты из «Гаргантюа и Пантагрюэля») из формального приема постепенно трансформируется в содержательную мировоззренческую концепцию, в соответствии с которой осуществляется переосмысление евангельских коллизий.

В подобных ситуациях на первый план выдвигается не сверхъестественное, требующее слепой веры и бездумного признания, а практический разум людей, умеющих находить выход из, казалось бы, безнадежных ситуаций, их способность понимать истинный смысл происходящего и подчинять его своей воле. Так, например, евангельская история с хлебами объясняется в романе следующим образом: под предлогом того, что в лавке нужно порезать хлеба и рыбины, Братчик и его друзья отдают голодающим все имеющиеся там продукты. Показательно, что о подобных чудесах рассказывается, как правило, в «Слове двух свидетелей», а сам рассказ предваряется формулой «А было так», акцентирующей достоверность повествования. Что же касается истории воскресения Лазаря, то выясняется, что «евангельский» персонаж вовсе не умирал, а находился в бесчувственном состоянии из-за сильнейшего опьянения; «прозрение» слепых в действительности оказывается откровенным обманом, преследующим цель посрамить иезуита и т. п.

Однако версия белорусского писателя не является очередным «приземленным» пересказом Нового Завета, идеи и образы которого формально сближаются с духовными запросами другой социокультурной эпохи. Герои романа как бы «переписывают» общеизвестные судьбы евангельских персонажей, наполняют их канонизированные характеристики понятными и близкими простому народу человеческим смыслом, страданиями, надеждами и разочарованиями. Наиболее емко и многопланово это прослеживается на истории «обожествления» главного персонажа и его товарищей, которая, с одной стороны, имеет очевидный мистифицирующий подтекст, а с другой – позволяет автору моделировать и осмысливать сущностные проявления эволюции мировоззренческих и морально-психологических установок и ориентиров отдельных людей и общества начала XVI в. Так, после ареста актеров противоречивые слухи и смутные ожидания прихода Мессии оформляются у людей в уверенность, что они наконец-то дождались своего защитника и освободителя: «Чтобы нас защитить, пришел... Чтобы город свой защитить. От голода, от их чумы, от податей, от монахов. Сам Христос!» [2, с. 74]. Уверенность в долгожданном явлении Христа и его неожиданный для многих арест явились толчком к началу волнений в городе, которые были направлены на освобождение новоявленного Христа, его спасе-

ние от второго «распятия». Во время штурма замка толпой испуганные правители города решаются на мистификацию, смысл которой раскрывается в диалоге между кардиналом Лотром и капелланом:

«– Они требуют Христа – дайте им Христа.

– Так нет же его в наличии! – заорал Комар. – Нет Христа!..

– А вам непременно чтобы был настоящий?

– Да...

– А эти? – и один из основателей будущего ордена спокойно показал на бродяг.

– Эти-и?! – возмутился Лотр.

– Эти, – спокойно ответил капеллан. – Ничем не хуже других... Зато вполне естественным будет сделать из этих еретиков сообщников и ими сдержать сброд. Конечно, придется простить сброду и простить еретикам. Первым – ибо они творили богоугодное дело. Вторым – потому что эти мошенники, они же – апостолы» [2, с. 112–113]. Именно с этого момента в романе начинается своеобразная «материализация» евангельских коллизий, которая подготавливалась многочисленными намеками и обозначениями, пророчествами и т. п. Так, описывая топос Городни, автор упоминает «городненскую Голгофу» [2, с. 22], «преславный Синедрион» [2, с. 24]; юродивый сообщает толпе: «За мной Христос идет!» [2, с. 45], а появление актеров в городе и реакция толпы при этом вызывают очевидные ассоциации с въездом евангельского Мессии в Иерусалим (сравни также: Вифлеемская звезда — звезда в окне, которую видит Юрась во время пытки). В совокупности все эти параллели и символические сближения не просто создают дополнительное смысловое напряжение повествования, но, главное, как бы утверждают неизбежность нового «проигрывания» евангельских событий в принципиально иных исторических и национально-бытовых условиях.

Уже сам процесс зарождения и распространения слухов о новом явлении Христа подчеркнуто полемичен по отношению к каноническим текстам: если евангелисты сообщают об обезумевшей от ярости толпе, потребовавшей крови Иисуса, то народ Городни изначально готов защищать крестьянского «Христа» и освобождает его и учеников от мучительной смерти (впрочем, новозаветная коллизия с осуждением и распятием Христа повторяется в романе дважды и в каждом конкретном случае имеет разные поведенческие установки). Реакция жителей Городни на события, связанные с Юрасем Братчиком, сложна и противоречива: часто в ней доминирует психология толпы, иногда они становятся одухотворенным благородной идеей народом. Первостепенным в данном случае является то обстоятельство, что люди под влиянием различных событий, воспринимаемых в общеизвестном евангельском контексте, постепенно начинают обретать человеческое достоинство, избавляются от страха и покорности перед правящей верхушкой многолюдного мира романа. Процесс этот не случаен, он является своеобразным содержательным фоном духовной эволюции странствующих актеров. Герои вынуждены согласиться перенести в жизнь роли евангельских персонажей, ибо их будущее зависит от поставленного перед ними выбора: «Или превращайся в бога, или избиение до полусмерти» [2,

с. 116] и «...или на дыбу, или в апостолы» [2, с. 115]. В романе немало ситуативных перекличек с евангельскими коллизиями, однако автор не просто формально сближает значительно отличающиеся друг от друга содержательные континуумы, а за счет принципиального расширения событийного плана и включения оригинальных реалистических мотивировок и сюжетных ходов придает им жизненную убедительность и достоверность. Герои, осознавая важность навязанной им миссии «апостолов», постепенно избавляются от репутации воров, мошенников и проходимцев, начинают вести себя в жизни так, как этого ожидал от них народ и, главное, как, возможно, вели бы себя настоящие ученики настоящего евангельского Иисуса. По мере развития действия навязанная героям роль становится мировоззренческим катализатором, разрушающим их прежние поведенческие установки, она определяет их отношение к правящим слоям общества и реакцию на конкретные экзистенциальные ситуации. Под пыткой Юрась Братчик утверждает: «Человек... Не хочу быть богом» [2, с. 116], однако, стремясь спасти своих товарищей, уступает требованию кардинала Лотра (это качество героя – страдать ради других – неоднократно проверяется в романе, и возникающая при этом семантико-этическая градация отражает непростой процесс духовного сближения поведенческих ориентиров главного героя с этическом кодексом Нагорной проповеди, с народным пониманием личности Христа и его учения).

Дальнейшая цепь приключений и испытаний, через которые пришлось пройти участникам бывшей странствующей актерской труппы, устраняет иронический подтекст «обожествления» обыкновенных людей, заставляет их активно включиться в драматические процессы своего времени. С определенного момента в представлениях людей понятия «Христос-Братчик» и «правда» становятся тождественными, и своим поведением герои подтверждают справедливость данного ассоциативного ряда. Более того, остро ощущая господство социальной несправедливости в жизни людей, видя лицемерие служителей церкви и понимая свою необходимость людям, Юрась Братчик, а затем и остальные участники театральной труппы, «посвященные» кардиналом Лотром в апостолы, начинают активно противодействовать любым покушениям на человеческое достоинство. С этого момента писатель различными способами постоянно акцентирует сближение человека с характеристиками евангельского Мессии, которое началось с изучения Братчиком Нового Завета: «И той же ночью сел он изучать священные книги... Теперь ему нужно знать все. Он – Христос. И отсюда он должен черпать нормы своего поведения. И здесь он должен найти истину, потому что неизвестность мучила его. Истину, общую для всех людей и народов этой тверди. Он приблизительно знал основное, главный завет, который дал им – так они верили – бог. Его интересовало, что они сами дополнили за века к этому завету, что теперь должен знать он» [2, с. 144]. Так родился крестьянский Христос, явления которого с нетерпением ожидало не одно поколение людей. Многочисленные ситуативные переклички событийного плана романа и Нового Завета закрепляются искренним признанием Юрася-Христа людьми: «Должен был ты прийти, – говорит один из крестьян. – Бог... Черт ... Человек... Все равно. Но не

поверим мы, что ты не бог. Не потому, что чудеса твои видели. Потому, что безверие нам сейчас – смерть» [2, с. 303]. Дальнейшее развитие событий, показавшее, что новоявленный Христос вышел из повиновения церкви, по своему глубинному смыслу во многом созвучно евангельским коллизиям и характеризуется усилением драматического напряжения, подготавливающим психологический контекст для моделирования ситуации предательства.

Духовная эволюция Юрася Братчика существенно опередила мировоззренческую трансформацию «апостолов», которые внешне приняли роль учеников, но, как неоднократно подчеркивает автор, не смогли возвыситься над житейскими удобствами внешней жизни белорусского Христа (постепенное нарастание недовольства среди «апостолов» обусловлено вынужденным отказом от житейских радостей, постоянно возникающими опасностями, необходимостью скрываться от преследований властей и др.). Поэтому, когда иезуит предложил им предать крестьянского Христа, десять «апостолов» берут свои тридцать сребреников. Пришедший в это время Юрась сразу же почувствовал отчужденность актеров и, заявив: «...один из вас сегодня не предаст меня» [2, с. 351], мучительно размышляет о причинах предательства, о котором он догадался по поведению «апостолов»: «Я понял, – подумал он <...>. – Серебро. Деньги. Они загадят и извратят самую ясную мысль. От них – подлые поступки. И неравенство. И зависть. И предательство. И гибель. И если я погибну, то это из-за них. И еще от любви к людям и к тебе, земля моя. Это они сотворили подлость власти. Они создали церкви. Сколько еще пройдет времени, пока любовно сплетутся над стенами гнета живые деревья жизни? Я не доживу» [2, с. 354]. В этой сцене евангельская ситуация формально как бы «выворачивается», одновременно сохраняя каноническую детерминанту предательства – деньги.

Исключительно важную роль в создании ассоциативно-символического подтекста и понимании действительного смысла событийного плана романа играет сложная система эпиграфов, которые предваряют каждый раздел, формируют у реципиента нужное автору восприятие реконструируемой действительности. Уже формальная классификация эпиграфов показывает содержательную глубину и многоаспектность осмысления общекультурных традиций в романе: В. Короткевич использует фрагменты древнеиндийского и скандинавского эпосов, восточного и славянского фольклора, древнеегипетские легенды, многочисленные цитаты из Библии, средневековые тексты (баллады, летописи, апокрифы), цитаты из произведений авторов разных культурно-исторических эпох (Гесиода, Катулла, Данте, Ф. Рабле, Ф. Скорины, Дж. Бруно, Дж. Чосера, И.В. Гете, Г. Лонгфелло, Р. Киплинга и др.). Широта используемого автором легендарно-мифологического и литературного материала в сочетании с обширными постраничными авторскими примечаниями принципиально расширяет локальный хронотоп повествования, устанавливает его многообразные связи с духовной историей всего человечества в ее наиболее драматических проявлениях. Кроме того, вполне очевидны связи версии В. Короткевича с традициями авантюрного и плутовского романа, доминирование бурлескной стилистики, благодаря которой преодолевается надмирность повествовательной структуры евангелий, а элементы сверхъестественного в

священных текстах получают подчеркнуто реалистическое истолкование (изгнание мышей из города, история накормления толпы хлебами и т. п.). В связи с этим в повествовательной структуре романа важную содержательно ориентирующую функцию выполняют мемуаристы, которые в своих размышлениях не просто дополняют и комментируют излагаемое, но и постоянно акцентируют достоверность своего рассказа, являясь непосредственными участниками событий, корректируют сведения других авторов. Благодаря этому их рассказ имеет подчеркнуто доверительное звучание и воспринимается как предельно объективированное повествование о действительно происходившем [подробнее см.: 3].

И наконец, последнее. В финале романа автор замечает: «Возможно, когда-нибудь я расскажу вам, что было записано двумя свидетелями, Фомой и Иудой, в их “евангелии”, когда они были на склоне лет. Расскажу, как жил крестьянский Христос дальше, что делал <…>, как добыл себе и друзьям понимание мира, вечную славу и вечную молодость» [2, с. 421]. Эта лукавая оговорка справедлива лишь отчасти, так как слишком многое в повествовательной структуре произведения принадлежит Иуде и Фоме, слишком важна их роль в судьбе крестьянского Христа: они сохранили верность Братчику, постоянно вмешивались в драматические события, часто изменяя их ход. Белорусские «апостолы» оказались мудрее и прозорливее их евангельских прототипов: Фома хитростью добивается отмены сожжения Братчика на костре, Иуда уличает в предательстве Матфея (оставляя ему при этом текст своего «евангелия»). Они оказались плохими актерами, зато проявили лучшие качества духовно возвысившихся над временем людей.

Христос-сеятель – эта метафора в конце романа утверждает неуничтожимость добра в мире, его грядущее торжество над злом во всех многообразных проявлениях. В романе В. Короткевича еще слишком ощутимо присутствие автора, который постоянно вмешивается в повествование, регулирует взаимодействие различных повествовательных форм в содержательной структуре произведения, поэтому подзаголовок «Евангелие от Иуды» достаточно условен, хотя и играет роль информационного сигнала о специфике рассказа.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. / М.М. Бахтин.– М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Короткевич В.С. Христос приземлився в Городні (Євангеліє від Іуди) / В.С. Короткевич. – К.: Молодь, 1988. – 432 с.
3. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. / А.Е. Нямцу – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
4. Нямцу А.Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме : учеб. пособие / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. – 520 с.

Надійшла до редколегії 18 березня 2015 р.

УДК 821.111 – 3 Рушді.09

С. К. Криворучко

КОНФЛІКТ ІНДИВІДА І ДЕРЖАВИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ІНДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ОПОВІДАННІ САЛМАНА РУШДІ «РАДІОПРИЙМАЧ» ЦИКЛУ «СХІД, ЗАХІД»

Сучасний маргінальний письменник (англомовний індієць), лауреат Букерівської премії Салман Рушді переосмислює на рівні метафор соціальну систему Індії під час «правління» Індіри Ганді і підкреслює, яку велику шкоду завдає революційний грубий шлях розвитку суспільства звичайним людям, життю у філософському розумінні і власне державній системі. С. Рушді зображує варварські методи, які застосовувала держава по відношенню до всієї нації. Наприкінці ХХ ст. С. Рушді продовжує розвивати як традицію модерністську концепцію негативності дитинства, однак, на відміну від модерністів, відкриває перспективу подальшої еволюції. Квінтесенцією негативності дитинства є осмислення стерилізації чоловіків, яку на державному рівні насильно впроваджувала Індіра Ганді. Письменник цим вказує, що держава хоче знищити як біологічний вид усю індійську націю. С. Рушді демонструє ймовірність майбутнього і для індивіда, і для народу, і для країни, яким протиставляє інститут держави, яка не захищає людину, а, навпаки, її вбиває. Саме навколо проблеми стерилізації чоловіків у Індії С. Рушді утворює характер героя, який є носієм національної індійської культури і світогляду.

***Ключові слова**: С. Рушді, конфлікт, ідея, імагологія, «своє», «чуже».*

Современный маргинальный писатель (англоязычный индус), лауреат Букеровской премии Салман Рушди переосмысливает на уровне метафор социальную систему Индии во время «правления» Индиры Ганди и подчеркивает, какой колоссальный вред причинил грубый революционный путь развития страны обыкновенным людям, жизни в философском понимании и собственно государственной системе. С. Рушди изображает варварские методы, которые применяло государство по отношению ко всей нации. В конце ХХ в. С. Рушди продолжает развивать как традицию модернистскую концепцию отрицательности детства, однако, в отличие от модернистов, открывает перспективу дальнейшей эволюции. Квинтэссенцией негативности детства является осмысление стерилизации мужчин, которую на государственном уровне насильно внедряла Индира Ганди. Писатель этим демонстрирует, что государство хочет уничтожить как биологический вид всю индийскую нацию. С. Рушди предполагает вероятность будущего и для индивида, и для народа, и для страны, которым противопоставляет институт государства, которое не защищает человека, а, наоборот, его убивает. Именно вокруг проблемы стерилизации мужчин в Индии С. Рушди раскрывает характер героя, который является носителем национальной индийской культуры и мировоззрения.

***Ключевые слова**: С. Рушди, конфликт, идея, имагология, «своё», «чужое».*

The Conflict of an Individual and a State as a Reflection of the Indian Culture in Salman Rushdie's short story Radio Set of the Cycle East, West. The modern marginal writer (English-speaking Hindu), the winner of the Booker Prize, Salman Rushdie born in 1947 reinterprets on the level of metaphors the social system of India during the rule of Indira Gandhi and stresses which enormous harm was caused by the rough revolutionary way of development of the country to the ordinary people, to the life in the philosophical sense, to the state system itself. S. Rushdie shows the barbaric methods that the State applied to the entire nation. At the end of the twentieth century S. Rushdie continues to develop as a tradition the modernist concept of the childhood negativity, however, unlike the modernists, the author opens the prospect of the further evolution. The quintessence of the childhood negativity consists in comprehending the sterilization of men introduced under compulsion by Indira Gandhi at government level. The writer demonstrates how the government wants to destroy the entire Indian nation as a biological species. S. Rushdie suggests the possibility of the future for the individual, for the people, for the country to which the author opposes the Institute of State, that does not protect the man, but on the contrary kills him. S. Rushdie reveals the hero's character, who is the carrier of the Indian national culture and world-view. On the verge of the 20th and 21st century we can follow the formation of critique fiction paradigm in the Western literature, which chronologically goes after postmodernism (end of 80s of 20th century – 10s of 21st century). On the one hand, critique fiction restores the tradition and inherits some features of classical

© С. К. Криворучко, 2015

literature, modernism, postmodernism; on the other hand, it is being contrasted with some postmodern aspects of creation. Paradox is that postmodernism which used to deny the tradition, in the course of time, became the tradition itself. One of the principal elements of critique fiction is disclosure of the conflict of civilizations, that tends to open dialogue perspective. The culture of civilization manifests itself through the subconscious set of rules influenced by history, language, traditions, religion, according to which relationships between parents and children, a man and a woman, a citizen and a state, a person and God, an individual and a group are formed.

***Key words**: S. Rushdie, conflict, idea, imagology, «my / his», «foreign».*

На межі XX–XXI ст. у західній літературі простежується формування естетичної парадигми «критичний вимисел», яка хронологічно йде після постмодернізму (к. 80-х рр. XX ст. – 10-ті рр. XXI ст.). З одного боку, «критичний вимисел» відроджує традицію – успадковує деякі засади класичної літератури, модернізму, постмодернізму, з іншого – протиставляється деяким постмодерністським аспектам творення. Парадокс полягає в тому, що постмодернізм, який заперечував традицію, поступово, з часом, у ході історії, власне, став традицією. Однією з провідних засад «критичного вимислу» є розкриття конфлікту цивілізацій, який прагне відкрити перспективу діалогу [1]. Культура цивілізації виявляється через безсвідомий кодекс правил, на який вплинули історія, мова, традиції, релігія, відповідно чому утворюються стосунки між батьками і дітьми, чоловіком і жінкою, громадянином і державою, людиною і Богом, індивідом і групою.

Перетин східної та західної культур на ідейному рівні гармонійно втілив у своїй творчості сучасний маргінальний письменник, лауреат Букерівської премії Салман Рушді. Письменник у своїх творах концептуально поєднує світогляди індійського й англійського мислення. На це вплинуло його походження, життєвий і творчий шлях. С. Рушді народився в Індії, в Бомбеї. У шкільному віці його родина переїхала до Пакистану, а з часом майбутній письменник потрапив у Лондон. У Великій Британії С. Рушді закінчив Кембриджський університет і зараз живе в Лондоні. Цикл оповідань «Схід, Захід» (1994) розкриває конфлікт цивілізацій, у результаті якого індивід має підійти до діалогу, взаєморозуміння «іншого», вивчення традицій і поглядів «чужого», усвідомлення «свого», що дозволить сформувати космополітичний світогляд в імагологічному ключі [2].

Ще у романі «Діти полуночі» (1981) С. Рушді переосмислює на рівні метафор соціальну систему Індії під час «правління» Індіри Ганді і підкреслює, яку велику шкоду завдає грубий революційний шлях розвитку суспільства звичайним людям, життю у філософському розумінні і власне державній системі. Письменник створює алегорію – підміну дітей (багаті діти мають потрапити у бідні родини, а бідні діти, навпаки, отримати заможних батьків). Обставини роману доводять безперспективність такого безглуздого і аморального підходу до природи. Із часом усі діти повертаються на своє соціальне місце, чим письменник підкреслює наявність долі, яку жодна революція не може змінити. Окрім цього, С. Рушді зображує варварські методи, які застосовувала держава по відношенню до всієї нації. Одним із провідних аспектів модернізму поч. і сер. XX ст. було розкриття нещасливого дитинства, скаліченого психологічними негативними відчуттями в результаті: або нерозуміння оточуючих, або фізичних хвороб, або конфліктів у родині.

Дитина є символом майбутнього, отже, модерністи розкривали втрату майбуття, безперспективність світу, оскільки діти приречені. Наприкінці ХХ ст. С. Рушді продовжує розвивати як традицію модерністську концепцію негативності дитинства, однак, на відміну від модерністів, відкриває перспективу подальшої еволюції.

У героях «Дітей полуночі» С. Рушді зображує нещасливе дитинство, позбавлене батьківського розуміння, любові і тепла і в бідних родинах, і в заможних. Квінтесенцією негативності дитинства є введення епізоду стерилізації чоловіків (головного героя без його дозволу заштовхують у «швидку» і навіки, без його бажання позбавляють можливості мати дітей), яку на державному рівні насильно впроваджувала Індіра Ганді. Письменник цим вказує, як держава хоче знищити як біологічний вид усю індійську націю. Вихід полягає в тому, що безплідний герой починає піклуватися про чужу дитину, яку вважає своєю. Таким чином, С. Рушді демонструє ймовірність майбутнього і для індивіда, і для народу, і для країни, яким протиставляє інститут держави, що не захищає людину, а, навпаки, її вбиває. Саме навколо проблеми стерилізації чоловіків у Індії С. Рушді створює характер героя, який є носієм національної індійської культури і світогляду.

Конфлікт індивіда і держави С. Рушді розкриває в оповіданні «Радіоприймач» циклу «Схід, Захід» [3], який входить у розділ «Схід». Цикл «Схід, Захід» формально складається із трьох тематичних розділів, структура яких відображує протиставлення цивілізацій, що переходить у перетин. Слід звернути увагу навіть на символіку чисел: 3 + 3 + 3 = 9. Письменник робить три розділи, у кожен вміщує по три оповідання. 1-й розділ, «Схід», включає три оповідання: «Добра порада дорожча рубіну», «Радіоприймач», «Волос пророка», в яких розкриває ідеї індійської культури на побутовому і філософському рівнях. 2-й розділ, «Захід», так само складається з трьох оповідань: «Йорик», «Чарівні черевички», «Христофор Колумб і королева Ізабелла Іспанська налагоджують стосунки в Санта-Фе. 1492 рік після Різдва Христова», де у постмодерністському ключі письменник осміює історичні факти – із залученням документів, відповідно аспектам «критичного вимислу», і переосмислює відомі події Англії, Іспанії, Данії, які віддзеркалились у творах У. Шекспіра, Ф. Баума, що втілює західний світогляд. 3-й розділ циклу теж утворюється з трьох оповідань: «Гармонія сфер», «Чеков і Зулу», «Залицяльничок», у яких С. Рушді розкриває космополітичну незапобіжність, взаємовплив англійського та індійського культурного безсвідомого, яке формує специфічний маргінальний погляд у індивіда на перетині культур.

В оповіданні «Радіоприймач» письменник розгортає події навколо стерилізації чоловіків за часів реформ Індіри Ганді, чим продовжує розвивати ідею роману «Діти полуночі». Оповідь у цьому оповіданні ведеться від першої особи – старого вчителя. Письменник у головному герої Рамані втілює риси індійської культури, представленої крізь призму світогляду наратора. За європейськими канонами герой є дуже бідним, однак, відповідно індійському образу життя, Рамані має перспективу розвитку і навіть батьківський спадок, про що ведеться у його портреті: «Бог обдарував його божественною красою,

батько уступив йому місце, зійшов у могилу, але не кинув хлопця просто так, а залишив йому у спадок першокласну рикшу, із пластмасовими сидіннями й усім, як слід. Так що і краса у нього була, і була робота, ось і відкладав би скількись рупій на рік і з часом знайшов би собі гарну дружину, так ні ж, вгораздило його закохатися у дружину крадія, коли вуса ще не виросли, молоко, можна сказати, не обсохло» [3, с. 20]. У психологічному портреті відчувається іронія письменника, який аналізує побутовий стан потенційно «успішної» людини: смерть батька є турботою про сина: він звільняє робоче місце і навіть знаряддя праці – рикшу. Отже, фізично важка праця, на яку приречений юнак, є «вдачею», оскільки замість жебракування він матиме роботу – буде весь час бігати, щоб заробити собі на життя: «Не хочу сказати, щоб рикша у нас у містечку добре заробляв, але й плошка рису краще, ніж ніщо» [3, с. 21]. Письменник саме в цьому образі концептуально передає філософію бідності, яка є домінантною для індійської культури. Іронія С. Рушді простежується в тому, що старий учитель навіть говорить про можливість мати дружину. Наратор є стороннім спостерігачем, у якому втілена мудрість, володіння «знанням», який заздалегідь передбачає поразку героя, що йде невірним шляхом. Таким чином, образ дружини, що могла б стати перспективою розвитку героя, письменник створює для того, щоб, навпаки, знищити його, і це теж передається у психологічному портреті героїні: «Удова була і дійсно гарна собою, сперечатися не стану, було чим їй заманити хлопця, однак нутро у неї було гниле. Вона була старша Рамані років на десять, устигла вже народити семеро дітей – п’ятеро вижили, двоє померли, – і чим іще той крадій займався, окрім як крав і дітей робив… та тільки їй після нього не залишилось ані пайси, ось вона, зрозуміло, й учепилася за Рамані» [3, с. 21].

Окрім портретів, філософія бідності вводиться письменником у порівняннях. На погляд наратора, щастя символізують гроші, радість асоціюється із матеріальним добробутом: «Їхав якось Рамані по вулиці без пасажира і сяяв, як звичайно, од вуха до вуха, наче грошей у нього повний карман» [3, с. 21]. С. Рушді в образі Рамані втілює національний індійський світогляд – життєрадісність і відчуття щастя просто тому, що людина живе. Герой лише їде, і сам рух робить його щасливим, оскільки він здатен відчувати миттєвість. Письменник зображує першу зустріч «коханців» через алюзію грошей – їздити на рикші, відповідно індійському способу життя, вважається «багатством». Удова намагається сформувати про себе репутацію «заможної», навіть залишаючи дітей голодними, коли вперше сідає на рикшу, в чому виявляється іронія автора над індійським добробутом, що викликає відчуття «нерозуміння» і «жаху» у західного читача. Письменник поглиблює іронію, коли створює другорядні образи, через які передає атрибути успіху в індійській культурі: приятелі Рамані «…вважали себе розумніше інших, тому що ходили в іранську забігайлівку, пили там у задній кімнаті контрабандну горілку…» [3, с. 23]. Важливим у індійській культурі є думка оточуючих, що є домінантною у створенні «пересічного» «провінційного» кута зору, яким наділяється наратор.

Соціальний стан героїні – удова – віддзеркалює зневажливе ставлення до жінки, яка є річчю чоловіка в індійській культурі, коли учитель намагається уберегти Рамані від неї: «…відправляйся у Бенарес, у вдовій ашрам, і до кінця днів своїх віддячуй Богові за те, що спалювати вдів тепер заборонено» [3, с. 25]. На противагу жінці-удові, учитель є людиною, яку шанують, це пояснюється специфікою його роботи і, звичайно, статтю: він –чоловік, представник патріархальної сили. Саме стерилізація є кроком знищення патріархального мислення. По-перше, її впроваджує феміністка Індіра Ганді, по-друге, вона спрямована на дискредитацію чоловічої гідності в міфологічно-фалічному сенсі, по-третє, саме удова підштовхує Рамані до стерилізації, представленої в оповіданні як феномен «чужий», «незнайомий», «ворожий»: «…до нас на вулицю приїхав місцевий санітарний лікар у великому білому фургоні, який йому дозволили поставити під моїм баньяном, і кожну ніч туди стали приходити чоловіки, і щось там із ними робили» [3, с. 25].

С. Рушді розкриває в цьому оповіданні споконвічний конфлікт суспільства та індивіда, коли втілює ідею зального обману державою звичайних людей, що є нормою в усі часи. Іронія переходить у сарказм, коли автор говорить про подарунок, який отримає чоловік за своє безпліддя: «розкішний транзисторний радіоприймач на батарейках, самої останньої моделі» [3, с. 26], коли намагається зобразити, як працює державна політична система зсередини: «Який гарний, щедрий у нас уряд, дарує приймачі людям, які люблять поп-музику» [3, с. 26]. Однак найжорстокішим виявляється те, що індивід протиставляється не лише державній системі, а навіть рідним людям, які його оточують. Рамані одружується з удовою, і платою за цей шлюб є його безпліддя – вимога, яку поставила перед ним «кохана» жінка: «Я люблю і любимий, учителе-сахібе, і я зумів добитися того, щоб моя жінка погодилася вийти за мене заміж» [3, с. 27]. Як слід інтерпретувати кохання Рамані: «…ти дозволив жінці позбавити себе чоловічого начала! <…> однак коханням займатися це не заважає, та й узагалі нічому не заважає. Дітей не буде, але моя жінка їх і не хоче…» [3, с. 27], – він є жертвою чи героєм, здатним на подвиг заради власного кохання?! Стерилізація – це жертва чоловіка чи подвиг самця, який долає власну патріархальність і приймає феміністське мислення?!

Саме з конфлікту чоловік / жінка С. Рушді виводить конфлікт індивід / держава: «Окрім того, це в інтересах нації. Так що мені скоро пришлють радіоприймач» [3, с. 27]. Коли письменник створює образ звичайного індійського чоловіка Рамані, наділяє його долею, відчуттями, емоціями, бажаннями, він намагається продемонструвати, як діє державний загальноприйнятий обман: «…ніяких радіо давно нікому не давали, всі вже й забули про радіо. Сто років, як зрозуміли, що брехня це і нічого більше» [3, с. 28], безвідповідальність по відношенню до людини заради «грандіозної» мети – покращення матеріального добробуту, впливає на побутовому рівні на конкретних представників нації, які формують культурне безсвідоме. Виходом із, здавалося б, тупикової ситуації, в якій опинився герой, є його поглиблення в індійську культуру пращурів, інтуїтивний пошук першоджерела, знаходження краси, мети життя. Рамані, як і раніше, продовжує радіти і насолоджуватись

буттям. Його порятунком є створення мрії, ілюзії, в якій можна жити, оскільки реальність прийняти неможливо. Героя обманює кохана жінка, держава, таким чином, він сам починає обманювати себе, щоб вижити.

Життя Рамані – це вигаданий ним світ, у якому він живе, ілюзія, в якій він почувається комфортно: удові «…було соромно за те, що вона із ним витворила <…> Рамані <…> прикладав долоню до вуха горсткою, наче вже тримав у ній окаянний приймач, і починав кривлятися, зображаючи диктора» [3, с. 28]. Герой жив у власній мрії, у чому простежується продовження С. Рушді традицій фольклорних індійських персонажів: «У Рамані була рідкісна риса вірити своїм фантазіям із такою силою, що <…> ми вже навіть чекали» [3, с. 29]. Однак ілюзійний світ дуже складно перетинався із реальністю. С. Рушді еволюційно проводить героя через складність знедоленого життя, яке важко «проживати» навіть у життєрадісному індійському світогляді, що письменник передає у психологічному портреті: «…в обличчі у нього з'явився новий вираз, напружений, наче він весь час здійснював якесь велике зусилля, яке вимагало від нього старань більше, ніж потрібно» [3, с. 29]. Зміни героя С. Рушді розкриває тягарем, незважаючи на мрію, яку вигадав собі Рамані. Еволюція героя простежується в його шляху до розчарування. Радіоприймач є символом обману, який, у свою чергу, впливає на обставини очищення, своєрідного катарсису Рамані в конфлікті держави / індивіда, який обов'язково проходить через приниження звичайної людини. У мисленні Рамані радіоприймач був «знаком» успіху: «усі свої печалі й прикрощі пов'язав із надією отримати цей приймач, тому що коли вона рухне, йому доведеться визнати сувору правду життя, доведеться зрозуміти, що даремно наругався над тілом, що удова, коли стала його дружиною, і його зробила крадієм, примусивши обікрасти самого себе» [3, с. 30]. Рамані побили і викинули із фургона, коли він прийшов вимагати радіоприймач. Найгіршим, на думку наратора, було те, що дружина бачила його ганьбу.

С. Рушді устами учителя ставить питання: хто винен – жінка чи держава, відкриває проблему відповідальності за власні вчинки, підводить до субстанціонального конфлікту, який не може бути вирішеним у цьому художньому творі, оскільки виходить за його межі. Розв'язка оповідання створюється письменником відповідно до «містечкового» кута зору: герой намагається втекти від ганьби, оскільки для нього важливо, що про нього говорять люди. Рамані продає рикшу та їде. Однак це лише поверховий рівень, оскільки глибинний простежується у поглиненні в індійську культуру – утворення нової мрії, яка наповнить сенсом існування Рамані: «їду до Бомбею, скоро стану кінозіркою, краще, ніж Шаші Капур або навіть Амітабх Бахчан» [3, с. 32]. Найголовнішим для Рамані було формувати враження в оточуючих, він весь час жив тим, що саме про нього думають. Після від'їзду він пише листи учителю, хоча сам неграмотний. Отже, щоб обманути, він згоден платити писцю, щоб розповісти про своє процвітаюче життя, успіх якого виміряється грошима: «…оселився у "Сан-Сенд отелі" на узбережжі Джуху, де живуть відомі актриси, як вирішив купити новий шикарний будинок у Палі-хілл» [3, с. 33]. Письменник розкриває в оповіданні жорстоку індійську

буденність, у якій вижити можна, лише створивши ілюзію, вигадавши для себе світ та повіривши в його існування. С. Рушді розкриває провідну ідею індійської культури, яка допомогла вижити й уціліти всій нації, незважаючи на спроби знищити її протягом усієї історії: сенс життя – утворити ілюзію і жити в ній: «реальність у крихітному зазорі між вухом і долонею» [3, с. 33].

Підбиваючи підсумки, слід зауважити, що С. Рушді в циклі «Схід, Захід» розкриває конфлікт східної й західної цивілізацій у зіставленні індійської та англійської культур. Письменник зображує глибинні засади індійського мислення, яке в ході історії, з одного боку, інтегрувалося в англійський світогляд, а з іншого – зберегло власну національну самобутність. Вагомим внеском С. Рушді є своєрідність створення конфлікту індивіда і групи, в якому простежується еволюція в історико-літературному процесі. Романтики поч. XIX ст. створили конфлікт особистості і суспільства, в якому герой помирав. Критичні реалісти сер. XIX ст. будували твори навколо проблем особистості і суспільства, вписавши це у стосунки громадянина і держави. Модерністи поч. XX ст. відійшли від цього конфлікту і зосередились на глибинному психологічному конфлікті героя. Цю традицію продовжили постмодерністи 2 пол. XX ст. С. Рушді, як представник «критичного вимислу», відроджує конфлікт громадянина і держави, однак у руслі традицій модернізму і постмодернізму, оскільки його герой представлений не як громадянин, а як індивід. Таким чином, слід підкреслити, що напряму «критичний вимисел», притаманний конфлікту індивіда і системи, втілений у творах А. Нотомб, Ф. Беґбеде, Дж. Барнса, тощо. С. Рушді через конфлікт індивід / система на ідейному рівні розкрив своєрідність індійського національного світогляду. Подальший науковий пошук доречно проводити у виявленні східного і західного конфліктів творів С. Рушді.

Бібліографічні посилання

1. Бовуар С. де Друга стать : У 2 т. / С. де Бовуар; [пер. із франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – К. : Основи, 1994.
2. Ковалів Ю.І. Імагологія / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К. : ВЦ Академія, 2007. – Т. 1. – С. 412.
3. Рушди С. Восток, Запад : [рассказы] / С. Рушди; [пер. с англ. Т. Чернышевой]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2006. – 222 с.

Надійшла до редколегії 15 березня 2015 р.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

І. В. Кропивко

ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНУ: ВІД САКРАЛЬНОСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ДО ТЕХНОЛОГІЧНОСТІ ЛІТЕРАТУРИ СПОЖИВАННЯ (На матеріалі української та польської літератур)

У постмодерному глобалізованому суспільстві товаром стає інформація, а не вироблений продукт, на відміну від індустріального суспільства модерної епохи. Під впливом глобалізаційних процесів змінюється розуміння літературної творчості та специфіки літературного тексту. Відбуваються десакралізація творчого процесу та акцентуація на його технологічності, що пов'язано з втратою автором домінантної позиції у літературній творчості на користь

© І. В. Кропивко, 2015

реципієнта, який із об'єкта літературної комунікації перетворюється на її суб'єкта. Завдяки авторській концепції тексту та комбінаториці прийомів створення смислової поліфонії уможливлюється роль читача як смислопороджувального чинника у взаємодії автор – текст – читач. Орієнтація літературних творів на кінцевого споживача відповідає розумінню сучасної масової культури як такої, що виробляється відповідно до смаків і вподобань споживачів, сформованих сучасними засобами масової інформації. Простежується двосторонній процес розшарування читачів та руйнування меж між високою та масовою літературами. Концептуально твір орієнтований автором водночас на різні рівні рецептивної спроможності споживачів. Натомість розшарування читачів важливе для інтенціональної спрямованості письменників на певну категорію споживачів. Крім того, сучасні письменники випробовують нові стратегії творення літературних текстів, у тому числі написання літературних текстів у мережі інтернет.

***Ключові слова**: постмодернізм, глобалізація, література споживання, українська література, польська література.*

В постмодерном глобализированном обществе товаром становится информация, а не произведенный продукт, в отличие от индустриального общества эпохи модерна. Под влиянием глобализационных процессов изменяется понимание литературного творчества и специфики литературного текста. Происходят десакрализация творческого процесса и акцентуация на его технологичности, что связано с утратой автором доминантной позиции в литературном творчестве, тогда как реципиент становится субъектом литературной коммуникации. Благодаря авторской концепции текста и комбинаторике приемов создания смысловой полифонии стает возможной роль читателя как смыслопорождающего фактора во взаимодействии автор – текст – читатель. Ориентация литературных произведений на конечного потребителя соответствует пониманию массовой культуры как созданной в соответствии с читательскими предпочтениями, сформированными СМИ. Прослеживается двусторонний процесс расслоения читателей и разрушения границ между высокой и массовой литературами. Концептуально произведение ориентировано автором одновременно на разные уровни рецептивных возможностей потребителей. В то же время расслоение читателей важно для интенциональной ориентации писателей на определенную категорию потребителей. Кроме того, современные писатели ищут новые стратегии коллективного создания книг, в том числе в сети интернет.

***Ключевые слова**: постмодернизм, глобализация, литература потребления, украинская литература, польская литература.*

In postmodern globalized society information becomes commodity. It is information, not produced product, unlike the modern era of industrial society. The understanding of literary work and the specific literary text is changing under the influence of globalization. There have desacralisation of creative process and accentuation on its technology. It is associated with the loss of the author of the dominant position in the literary work in favor of the recipient, which from the object of literary communication becomes its subject. The role of the reader as meaningful factor in the interaction author – text – reader is made possible through author's concept of text and combinatorics of methods of semantic polyphony creating. Orientation of literature to the end user corresponds to understanding of modern mass culture as one that is made according to the tastes and preferences of consumers, formed by modern media. There has bilateral process of differentiation readers and destruction of boundaries between high and popular literature. Conceptually, the work is focused by its author on different levels of receptive power of consumers simultaneously. Instead, readers stratification is important for writers intentionally focus on a specific category of consumers. In addition, modern writers are testing new strategies for the creation of literary texts, including the practice of writing literary texts on the Internet.

***Key words**: postmodernism, globalization, literature of consumption, Ukrainian literature, Polish literature.*

Сучасний літературний процес перестав бути осібним явищем у культурному просторі. Він усе більше підпорядковується наслідкам тенденцій планетарного масштабу, а саме глобалізаційним процесам. Вплив на літературу та літературний процес глобалізаційних явищ неодноразово ставав предметом осмислення науковців. Зокрема, цьому питанню присвячені розвідки І. Дзюби, М. Жулинського, І. Лімборського, Я. Поліщука, Р. Семківа та ін. У працях дослідників увага зосереджена переважно на культурологічній специфіці явища як причини змін у сфері літератури. Окремі розвідки

стосуються аналізу трансформацій, що відбуваються з літературними явищами. Так, Р. Семків розглядає специфіку кіберпанку [8]. Однак недостатньо дослідженими залишаються такі аспекти, як зміна розуміння специфіки літературної творчості під впливом глобалізаційних процесів, вірніше – їх наслідків, та поява новітніх технологій творення літературного тексту. Спробу простежити зазначені тенденції визначаємо за мету статті.

У постмодерному суспільстві література втрачає ореол сакральності й розуміється як товар на ринку споживання. Якщо модерна література вважала власним відкриттям звернення до масового виробництва, то постмодерна література вже безпосередньо орієнтована на економічну діяльність, що відбилося на переакцентуванні теорії літературної творчості з ракурсу виробництва літературних текстів на ракурс споживання. Реципієнт не просто отримує статус рівноправного учасника літературного виробництва, а підпорядковує собі всі текстологічні процеси (моделювання художньої дійсності, її смислове наповнення). У постмодерному глобалізованому суспільстві товаром стає інформація (на відміну від індустріального суспільства модерної епохи, коли товаром вважався вироблений продукт, що має матеріальну цінність). Відповідно на передній план виходить процес породження художньої інформації, актуалізується не стільки художня інформація як статичне явище, результат авторської уяви й оригінальності мислення, скільки механізми художньої творчості та їхнє осмислення безпосередньо в процесі сприйняття твору читачем. Як наслідок, реципієнт перетворюється з пасивного адресата на активного учасника вироблення художньої інформації на основі художнього інтертекстуального колажу з попередніх текстів, витвореного автором.

Особливого значення особа реципієнта набуває не тільки з погляду функціонування художньої інформації та смислопородження в художньому тексті, але й як потенційний споживач культурного продукту. Відбувається градація реципієнтів за рівнем культурних запитів, естетичного досвіду, стереотипами споживання літературної продукції тощо. Тобто маємо чітку орієнтацію літературних творів на кінцевого споживача, що відповідає розумінню сучасної масової культури як такої, що виробляється відповідно до смаків і вподобань споживачів, сформованих сучасними засобами масової інформації. У такий спосіб ЗМІ набувають домінантного значення в орієнтації читачів на споживання літератури як товару («Постмодернізм – це безнадійно комерційна культура… Ми тепер стаємо свідками зникнення не просто різниці між високою і масовою культурою, а й відмінності між сферою культури і сферою економічної діяльності» [9, с. 260]) та локалізації їх за групами сформованих споживацьких запитів.

Поняття масової культури зазвичай трактують у двох аспектах: 1) як явище, котре заважає «народу» звертати свою увагу на «справжню» культуру, 2) як те, що утримує «маси» у стані, в якому вони легко стають об’єктом комерційних та ідеологічних маніпуляцій капіталістичної культурної індустрії. «В обох випадках маскультуру протиставляють культурі як такій, мають її за перешкоду на шляху до справжнього розвитку» [9, с. 279]. Під справжнім

розвитком розуміють переважно елітарну, некомерційну культуру й літературу зокрема, а масову зводять до розуміння низової, неякісної літератури, позбавленої естетичних якостей (Джон Сторі, перефразовуючи П'єра Бордьє, зазначає, що масова культура – це продуктивність, а висока (як культура інтелектуалів) – споглядання, бо на верхівці ієрархії смаку знаходиться суто естетський погляд з його підкресленням ваги форми супроти її функціональності. Висока культура – то є манера подачі, а маскультура – річ, яку подають [9, с. 289]).

В обох випадках масова література в орієнтації на задоволення читацького очікування не є однорідною так само, як і масова культура в цілому. Так, Олексій Ільїн уважає, що остання є «зліпок» суспільства, а не лише тієї його частини, що зазвичай виражається терміном «маса». На його думку, масова культура – це конструкт, який має декілька рівнів: кітч, мід, арт. Маса схильна до споживання кітчевої продукції, ігноруючи мід- та арт-культуру. Щодо впливу на суб'єкта масової культури, то кітч-культура руйнує суб'єктні якості людини, уніфікуючи її, мід-культура зберігає їх, а арт-культура розвиває [5]. Орієнтуючись на рівні масової культури, можемо виділити відповідні рівні масової літератури, а саме кітч-літературу, мідл-літературу й арт-літературу.

Здавалося б, виникає протиріччя, коли з одного боку, при згадці про постмодерну специфіку літератури мова заходить про руйнування меж між масовою та елітарною літературами, а з іншого боку, зазначаємо розшарування читачів за рівнем запитів. Насправді протиріччя як такого немає. Руйнування меж між високою та масовою літературою відбувається на рівні текстологічної концепції, коли твір спрямований автором водночас на різні рівні рецептивної спроможності споживачів, і відповідно текст вибудовується в такий спосіб, щоб зацікавити як читачів, орієнтованих виключно на художні ефекти (чітко виражений конфлікт, постійно підтримувана інтрига, закручений сюжет, лінійна нескладна фабула), так і читачів, які мають вагомий естетичний досвід (здатні зрозуміти складну інтертекстуальність та роль у смисловій структурі твору різних рівнів його організації, а не виключно системи героїв та подій). Натомість розшарування читачів важливе для інтенціональної спрямованості письменників на певну категорію споживачів, що часто виявляється в появі текстів, націлених на певну субкультуру. Зазвичай героями такого твору виступають її представники. Відповідно специфіка простежується і на мовному, і тематико-проблемному, і образному рівнях, бо твір відбиває культуру, з якою ідентифікують себе представники такої субкультури. Однак орієнтація на них не є всезагальною, оскільки передбачається, що твір може зацікавити й інші групи споживачів. Тому в цих текстах або використовуються сленгові вирази в контексті, щоб можна було відновити з нього значення (С. Поваляєва «Місто» [6]), або концепція тексту передбачає систему виносок або авторських коментарів (М. Вітковський «Хтивня» [3]).

Можемо провести паралель – як при осмисленні двоспрямованої специфіки глобалізаційних процесів на просторову всеохопність та локальне самовизначення регіональних суспільств виникло поняття глокалізації

(особливі форми переплетення культур, традицій, ментальних характеристик і комунікативних практик, що сформувались унаслідок залучення локальних і регіональних особливостей у глобальні потоки [7, с. 23]), так і в літературному процесі спостерігаємо паралельні процеси уніфікації (вироблення стандартизованих запитів до літератури під тиском ЗМІ) та диференціації (переважно це увага до маргіналізованих прошарків суспільства, як-то сексменшини та молодіжні субкультури). Вони не виключають, а доповнюють один одного, бо диференціація відбувається на загальних, глобалізованих принципах, а не окремих для кожної національної літератури, а значить, полегшуються порівняльний аналіз на єдиних засадах та визначення спільних тенденцій у світовій літературі, які стають відносно одночасними.

Трансформація розуміння літературної творчості як явища так само пов'язана з глокалізаційною специфікою. Ідеться про прагнення авторів подолати межі традиційної літературної творчості. Залучення до літературних творів нелітературних фрагментів стало поширеним явищем і класифікується як один із виявів постмодерного еклектизму, що бере початок у модерному колажі. Сучасні письменники випробовують нові стратегії творення літературних текстів, чим змінюють саме уявлення про специфіку літературної творчості. Маємо на увазі стратегії колективного творення книжок. Звичним є написання творів у співавторстві, коли два письменники працюють над одним текстом. Сьогодні з'явилося декілька інших підходів. Один з них полягає в тому, що декілька авторів домовляються про концепцію майбутньої книжки, працюють окремо, а потім поєднують написане. Такою є концепція збірки «Пентакль», авторами якої виступили Марина та Сергій Дяченки, Генрі Лайон Олді, Андрій Валентинов. Автори самі наголошують на ігровій природі свого твору в анотації до видання: «Уже вкотре п'ять відомих письменників, п'ять метрів української фантастики зібралися у кав'ярні, аби знайти нового персонажа. А потім вийшли на вулицю і розійшлися у різні боки, аби, зрештою, зустрітися під годинником на головній площі. Чи то опівдні біля старого млина. А чи опівночі біля зруйнованої церкви… Однією з відправних точок став "Миргород" Гоголя – малоросійські історії, провінційні байки, що склалися в Мир-город, у картину Дивного Світу… // Перед вами – розповіді авторів з нового циклу "ПЕНТАКЛЬ". Ні Олді, ні Дяченки, ні Валентинов не скажуть вам з доброї волі, кому саме належить кожна оповідь. Натомість запропонують зіграти у цікаву гру – "вгадай автора". Отже, до вашої уваги фрагменти майбутнього циклу…» [4, с. 2]. У такий спосіб автори акцентують не стільки дивний світ власних творів, скільки концептуально-формальну оригінальність власного цілком постмодерного за своєю суттю твору. Вони наголошують на несамостійності тематики й образної системи (стилізація до творів Гоголя), несамодостатності літературної творчості (намагання зробити літературу інтерактивною, вийти за її текстовий есенціалізм – перетворити на гру з читачем), принциповій непоєднуваності історій (незважаючи на спільні смислові й формальні ланки, кожен текст є окремим твором і кожен автор працював незалежно від інших, навіть назва збірки підкреслює квантитативний принцип поєднання текстів) та їхній незавершеності (тексти

збірки – тільки фрагменти майбутнього циклу, отже, фрагментарні як самі новели, так і весь цикл у цілому), на ігровій природі (вгадай автора і текст Гоголя). Тобто письменники пропонують читачу текст-загадку.

Використанням засобів електронної комунікації авторами тексту визначається концепція книжки Я. Вишневського і М. Домагалик «Між рядками» [2]. Нарацію становить переписка електронною поштою письменника й журналістки. За цими образами перебувають реальні особи, тому за концепцією твір можна вважати психобіографічним щоденником, коли художню реальність твору становить текстова реальність переписки, не оформлена словом наратора, а герої виступають альтер-его титульних авторів без зміни їх імен і фактів біографій. Завдяки цьому прийому актуалізується питання авторства як наративного прийому і як принципу написання тексту титульними авторами. Відповідно принципово кількість авторів у такому листуванні не обмежена, однак у згаданому випадку наявність двох авторів різної статі додає твору флеру інтимності, навіть певного еротизму без означення межи їхніх стосунків.

Інший підхід реалізований практикою написання літературних текстів у мережі Інтернет, який уможливлює одночасну співпрацю людей, роз'єднаних у просторі. Зокрема йдеться про стратегію створення книжки із залученням майбутніх читачів, коли останні запрошуються до процесу її написання. У такий спосіб починав роботу над романом «Кагарлик» Олег Шинкаренко [10]. Ще одним інтернет-варіантом можна назвати стратегію колективного написання книжок за певний проміжок часу, наприклад, відома спроба створення чотирьох літературних проектів за двадцять чотири години. Поштовхом до колективної творчості, як і в цілому для глобалізації як явища, став розвиток інформаційних технологій, який зняв протиріччя між часом і простором, надзвичайно пришвидшивши процес передачі інформації незалежно від відстані між комунікантами: «…Поява комп'ютерної "всесвітньої павутини" поклала край – у тому, що стосується інформації, – самому поняттю "пересування" (і "відстані", що її необхідно долати), надавши інформації, як у теорії, так і на практиці, характеру миттєво доступної по всій земній кулі» [1, с. 16].

Отже, в постмодерну епоху під впливом глобалізаційних процесів змінюється розуміння літературної творчості та специфіки літературного тексту. Певною мірою продовжуються модерністські експерименти над художнім текстом. Однак вони відбуваються в дещо іншій площині. Мається на увазі десакралізація творчого процесу та акцентуація на його технологічності, що пов'язано з втратою автором домінантної позиції у літературній творчості на користь реципієнта, який із об'єкта літературної комунікації перетворюється на її суб'єкта. Водночас автор наділяється можливістю «сірого кардинала», завдяки його концепції тексту та комбінаториці прийомів створення смислової поліфонії уможливлюється роль читача як смислопороджувального чинника в літературній взаємодії автор – текст – читач.

Бібліографічні посилання

1. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / Зиґмунт Бауман / Пер. з англ. І. Андрущенка; за наук. ред. М. Винницького. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 109 с.
2. Вишневский Я.Л. Между строк / Януш Леон Вишневский, Малгожата Домагалик / Пер. с пол. Ю. Чайникова, Э.Э. Гараевой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.
3. Вітковський М. Хтивня: роман / Міхал Вітковський / Пер. з польської Андрія Бондаря. – К.: Нора-Друк, 2006. – 288 с. – День Європи.
4. Дяченко М. Пентакль: Збірка / М. Дяченко, С. Дяченко, Генрі Лайон Олді, А. Валентинов. – К.: Джерела М., 2004. – 288 с.
5. Ильин А.Н. Субъект в массовой культуре: на материале китч-культуры [Електронний ресурс] / Алексей Николаевич Ильин. – Режим доступу [http://www.dslib.net/religio-vedenie/subekt-v-massovoj-kulture-na-materiale-kitch-kultury.html].
6. Поваляєва С. Ексгумація міста: Новели / С. Поваляєва. – Львів: Кальварія, 2006. – 160 с.
7. Семигіна Т.В. Глокалізація політичних процесів: синергетика глобального і локального / Т.В. Семигіна // Наукові записки НаУКМА. – Том 134. Політичні науки. – С. 23–26.
8. Фрагменти: есеї / Р. Семків ; післямова С. Матвієнко. – К.: Смолоскип, 2001. – 88 с.
9. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / Джон Сторі. Переклад з англійської Сергія Савченка. – Харків: Акта, 2005. – 357 с.
10. Шинкаренко О. Кагарлик: роман, оповідання / Олег Шинкаренко. – Видавництво Сергія Пантюка, 2014. – 208 с.

Надійшла до редколегії 17 березня 2015 р.

УДК 821.161.1 - 3.09

Ю. В. Крутась

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В ПЕНТАЛОГИИ В.И. КРЫЖАНОВСКОЙ (РОЧЕСТЕР) «МАГИ»

Розглядаються деякі аспекти творчості В.І. Крижановської (Рочестер), а саме характерні особливості жанру наукової фантастики у циклі романів «Маги» (1901–1916). У цих творах письменниця започаткувала низку напрямів, які згодом отримали розвиток у творчості багатьох письменників-фантастів. В них можна прослідкувати риси як природничо-наукових фантастичних припущень, до яких відносять нові винаходи та технології, так і гуманітарно-наукових, що стосуються припущень в області соціології, історії, психології, етики і релігії. У романі «Еліксир безсмертя» розгладяється один із способів досягнення безсмертя, морально-етичні норми, пов'язані з цим, порушується загальне питання смислу життя людини. Роман «Маги» зображує існуюче паралельно суспільству смертних людей Братство безсмертних. Описано сферу їх діяльності, зусилля, необхідні для зрозуміння фізичних і моральних законів Всесвіту, розвиток власного потенціалу і служіння Людству. Романи «Гнів Божий» і «Смерть планети» є антиутопіями, в яких детально описано світ майбутнього, його технологічний прогрес, історію, соціально-політичний устрій, а також моральне виродження людства, яке через нехтування законами Всесвіту призводить планету Земля до загибелі. У романі «Законодавці» порушується тема, що згодом отримала значний розвиток у науково-фантастичній літературі, це тема міжпланетних перельотів, прогресорства та цивілізаторства відсталих космічних рас.

Ключові слова: *наукова фантастика, тема безсмертя, світ майбутнього, антиутопія.*

Рассматриваются некоторые аспекты творчества В.И. Крыжановской (Рочестер), в частности, характерные особенности жанра научной фантастики в цикле романов «Маги» (1901–1916). В этих произведениях писательница положила начало целому ряду направлений, которые позже получили свое развитие в творчестве многих писателей-фантастов. В них прослеживаются черты как естественнонаучных фантастических допущений, к которым относят новые изобретения и технологии, так и гуманитарно-научных, касающихся допущений в области социологии, истории, психологии, этики и религии. В романе «Эликсир бессмертия» рассматривается один из способов достижения бессмертия, морально-этические нормы, связанные с этим, поднимается общий вопрос смысла жизни человека. Произведение «Маги» изображает существующее параллельно обществу смертных людей Братство бессмертных. Описывается область их деятельности, усилия, необходимые для постижения физических и

нравственных законов Вселенной, развития собственного потенциала и служения Человечеству. Романы «Гнев Божий» и «Смерть планеты» являют собой антиутопии, в которых детально описан мир будущего, его технологический прогресс, история, социально-политическое устройство, а также моральное вырождение человечества, которое из-за пренебрежения нравственными законами Вселенной приводит планету Земля к гибели. В романе «Законодатели» поднимается, получившая впоследствии большое развитие в научно-фантастической литературе, тема межпланетных перелетов, прогрессорства и цивилизаторства отсталых космических рас.

***Ключевые слова**: научная фантастика, тема бессмертия, мир будущего, антиутопия.*

In the given article some aspects of V.I. Kryzhanovskaya (Rochester)'s works are considered, in particular, the characteristic peculiarities of the science fiction genre in the novel cycle "Mages" (1901–1916). In these works the writer initiated the whole range of tendencies, which later were developed in the works of many science fiction writers. We can notice both the features of natural-scientific assumptions to which new inventions and technologies are related and those of liberal-scientific ones referring to the assumptions in the sphere of sociology, history, psychology, ethics and religion. In the novel "The Elixir of Immortality" one of the way of achieving immortality, moral norms connected with it are considered and the general question of the sense of human life is raised. The work "Mages" shows the Brotherhood of Immortal parallel to the society of mortal people. The spheres of their activity, efforts necessary for understanding physical and moral laws of the Universe, the development of hunan potential and serving the Mankind are depicted. The novels "God's Anger" and "The Death of the Planet" are antiutopias in which the world of the future, its technological progress, history, social and political orders are shown. The degeneration of the mankind that neglected the moral laws of the Universe leads the planet Earth to its destruction. In the novel "Lawmakers" the themes of interplanetary flights and civilizers of backward cosmic races, which later were greatly developed in the science fiction, were raised.

***Key words:** science fiction, immortality, future world, antiutopia.*

Актуальность данной работы обусловлена тем, что творчество русской писательницы рубежа XIX–XX веков Веры Ивановны Крыжановской (1861–1924), несмотря на ту популярность, которой пользовались ее произведения у современников, все еще остается недостаточно изученным в наше время. В личности В.И. Крыжановской (Рочестер) было немало таинственного. Писательница-медиум, по свидетельствам очевидцев, создавала свои работы в состоянии транса, записывая их вначале на французском языке и лишь затем переводя на русский. Отсюда и псевдоним Рочестер. По словам Веры Ивановны, граф Рочестер был именно тем духом, который диктовал ей многие произведения. За 30 лет работы В.И. Крыжановская создала более 80 романов и повестей, значительное количество из которых сейчас утеряны. Большей частью они являют собой яркие образцы фантастической прозы. Основная тема ее фантастических романов – вселенская борьба божественных и сатанинских сил, взаимозависимость скрытых сил в человеке и космосе, тайны первородной материи [8]. Несмотря на то, что романы пенталогии «Маги» относят к оккультно-мистическим (сама писательница называла этот цикл оккультно-космологическим) романам, есть целый ряд особенностей, которые позволяют рассматривать ее работы и как научную фантастику. Е.В. Харитонов замечает, что «русская писательница и спиритуалист В.И. Крыжановская исторически действительно является первой женщиной фантастом в мировой литературе, и уж точно первым профессиональным писателем-фантастом в России <…> Общепризнанный "первый" отечественный профессионал научной фантастики А.Р. Беляев дебютировал в жанре лишь спустя год после смерти В.И. Крыжановской» [8].

Целью нашей статьи является попытка проследить характерные особенности жанра научной фантастики в произведениях В.И. Крыжановской,

в частности в той серии ее работ, которые составляют собой пенталогию «Маги». В этот цикл входят романы «Эликсир бессмертия» (1901), «Маги» (1902), «Гнев божий» (1909), «Смерть планеты» (1911), «Законодатели» (1916).

Термин «научная фантастика» вызывает определенные споры среди литературоведов и критиков, но большинство из них сходится на том, что это – разновидность фантастики, основанная на неком допущении в области науки – появлении изобретения или технологии, открытии новых физических законов или построении новых моделей общества. Существует даже классификация научно-фантастических допущений на естественнонаучные и гуманитарно-научные (Г.Л. Олди). К первым относят введение в произведение новых изобретений, технологий и законов природы. Ко вторым относится введение допущений в области социологии, истории, психологии, этики и религии. Таким образом создаются произведения социальной фантастики, утопии и антиутопии. В многогранном творчестве В.И. Крыжановской можно найти примеры практически всех перечисленных произведений. В своих работах она положила начало целому ряду направлений, которые позже получили свое развитие в творчестве многих современных фантастов.

В романе «Эликсир бессмертия» В.И. Крыжановская затрагивает тему, заинтересованность которой исследователи видят у огромного количества представителей русской культуры первой трети XX века – от Пастернака до Филонова. «Интеллигенция Серебряного века активно изучала, переводила и реконструировала культурное наследие прошлых эпох, а вместе с ним знакомилась с легендами о всевозможных эликсирах бессмертия в древнегреческих мифах, в эпосе о Гильгамеше, в сообщениях о средневековых алхимиках» [7]. Позже именно фантастика становилась полем для высказывания идей и обсуждения этической проблемы возможного бессмертия. Можно назвать такие произведения советской иммортализтической фантастики, как «Ольга Неу» Геннадия Гора, «Бессмертие для рыжих» Владимира Фирсова, «Пилот экстра-класса» Владимира Михайлова, «Лачуга должника» Вадима Шефнера, «Пять ложек эликсира» братьев Стругацких.

Как и все фантасты, В.И. Крыжановская создает свою реальность, в которой сбываются самые невероятные мечты. Бедный труженик, больной последней стадией туберкулеза врач Ральф Морган получает бессмертие. Более того, ему предоставлено колоссальное состояние, знатность, возможность жить с комфортом в любой точке мира и наслаждаться всеми благами, которые дают ему крепчайшее здоровье, молодость и богатство. Он даже получает красивую, умную и также бессмертную жену Нару, в которую искренне влюбляется. Какую же цену нужно заплатить за таинственный эликсир жизни, который делает все это возможным? Всего лишь немного своей зараженной смертельной болезнью крови, чтобы бессмертный, которому наскучило жить вечно, мог наконец умереть. Совесть может быть спокойна, Морган получает этот подарок судьбы, не предавая и не преступая закон. Все телесные и нравственные мучения позади, впереди радужные перспективы.

Как и многие писатели-фантасты после нее, В.И. Крыжановская создает своеобразный фон, проводит определенный эксперимент, призванный показать через вымышленные условия реального человека. Многие поколения людей стремятся к достижению богатства и долголетия, видя в этом смысл всей жизни и зачастую тратя на это всю свою жизнь. У Ральфа Моргана уже есть все, а впереди – бездна тысячелетий. В чем же теперь искать смысл? Чем заполнять эту бесконечность? Морган становится одним из Братства бессмертных и, как и каждый из Братства, пытается найти свой ответ на этот вопрос. Здесь мы видим судьбы Вечного Жида, Агасфера, Блуждающего Голландца Дахира, его возлюбленной Лоры, мага Эбрамара, управляющего Жана Тортоза и многих других. Писательница, как добросовестный экспериментатор, меняет исходные данные эксперимента и наблюдает за результатом. Что если бессмертие получает морально уродливый человек (Нарайана), а если неразвитый умственно (рыцарь из Тироля и его домочадцы), а если ребенок (Сандира, сын Супрамати и Нурвади)? А ведь с помощью эликсира можно даже воскрешать из мертвых (красавица Лоренца). Хорошо ли это? Нужно ли? В.И. Крыжановская разворачивает целый ряд моральных аспектов данной темы. Вся эволюция ее героев направлена на то, чтобы подвести читателя к единственно верной мысли: большие возможности требуют большой ответственности, больших знаний в самых разных областях мироустройства и жизни людей.

Тема бессмертия тела не единственная в этом произведении. Ведь есть еще бессмертие души, которая проходит через многие жизни, обучаясь и совершенствуясь. (Сам Ральф Морган был в одной из прошлых жизней скульптором Креоном, а Нара – его возлюбленной весталкой Лицинией.) Душа остается жить не только после смерти тела, но даже и после смерти всей планеты (роман «Законодатели»). Каким будет посмертное существование души, также зависит от того, как жил человек и к чему он стремился. Смерть – это мудрый и полезный закон, краткая остановка на пути, возможность души отдохнуть, забыть страдания прошлых жизней и продолжить свое восхождение в новом воплощении. Живущие вечно лишены этой привилегии, их душам тягостно бессмертие тела.

«Первая леди научной фантастики» (Е. Харитонов) обладала большой интуицией и даром предвидения, описав в своих работах целый ряд изобретений, многие из которых являются обыденными в наши дни, но были совершенно невозможными в пору написания ею своих книг. В романе «Маги» писательница, например, детально описывает устройство для дистанционной связи, поразительно напоминающие подобные приборы нашего времени: «Открыв чемодан, Супрамати вынул из него круглый ящик величиной с тарелку и высотой около десяти сантиметров. Ящик этот был сделан из какого-то белого металла, похожего на серебро, но с разноцветным отливом, напоминавшим перламутр. На крышке были выгравированы какие-то неизвестные фосфоресцирующие знаки. <…> Он нажал на подвижной знак, <…> раздался сухой треск и крышка открылась <…> Глубина была черна и казалась бездонной. <...> Через несколько минут <…> появилась небольшая

красная точка. <…> Вдруг крик ужаса сорвался с губ Супрамати. Перед ним <…> совершенно отчетливо появилась прекрасная голова Эбрамара <…> и глухой, хорошо знакомый голос произнес…». Учитель успокаивает потрясенного уведенным ученика: «Не пугайся: то, что ты видишь – не чудо и не колдовство, а простое приложение законов природы» [3, с. 301]. Здесь можно вспомнить еще одно определение научной фантастики. Этот термин «обозначает разновидность фантастической литературы, проникнутую материалистическим взглядом на реальность и основанную на представлении о том, что наука (современная или будущая) способна разрешить все тайны нашей вселенной» [1, с. 42].

В романах писательницы все, что окружает молодых магов в их занятиях, имеет научно объяснимую природу: аппарат, с помощью которого можно видеть картины событий из прошлого, по примеру современных видеофильмов; очки для взгляда на явления потустороннего и микромира; плотная и нежная ткань, издающая легкий треск, когда ее мнут, которая «ни шерсть, ни шелк, ни полотно»; аппарат для концентрации мысли, позволяющий показывать изображение задуманного предмета (описание последнего напоминает о работах современных ученых, делающих попытки записать мыслеобразы человека с помощью компьютерных программ) [3, с. 292–454]. Все эти приборы были созданы с опорой на изученные законы природы и помогают овладевать новыми тайнами вселенной. В круг этих тайн входят не только физические законы, но и законы развития как отдельной человеческой души, так и социума, и Человечества в целом.

Во втором романе цикла писательница дает понять, что нравственные законы мироздания, которые неразрывно связаны с его природными законами, нарушаются человечеством. Это не может длиться вечно, наступит момент, когда наказание Божье станет неизбежным, и именно на магов возлагается задача помочь людям предотвратить его страшные последствия. В книге «Гнев Божий» действие развивается в будущем – около середины третьего тысячелетия. Все пропитано духом грядущей катастрофы. Это произведение можно отнести к жанру антиутопий, так как оно описывает эпоху вырождения человечества. «Когда падает вера, разлагается семья, а разврат и порок овладевают обществом, тогда-то с наибольшей силой и свирепствуют страшные эпидемии. Преграда, созданная вмешательством светлых сил, рушится, а всякого рода излишества и беспутства порождают смертоносные микробы повальных болезней, физических и духовных, проистекающих из преступных деяний» [4, с. 37].

К жанру антиутопии позже обращались Е. Замятин «Мы» (1920), О.Хаксли «О дивный новый мир» (1932), Д.Оруэлл « 1984» (1949), К. Воннегут «Механическое пианино» (1952), С. Лем «Возвращение со звезд» (1961), Г. Франке «Башня из слоновой кости» (1965), «Игрек минус» (1986), В. Войнович «Москва 2042» (1986) и многие другие.

В.И. Крыжановская детально описывает быт, общественные отношения, социальное устройство мира будущего. Это – техногенный мир, общественным транспортом в нем служат летательные аппараты, а высотные

здания состоят из стекла и металла. Писательница поразительно точно предвидела черты будущего мира, в котором есть космические корабли, автоматические подъемники и билетные кассы, системы связи, с помощью которых можно одновременно разговаривать с собеседником, находящимся на огромном расстоянии, и видеть его, искусственные ткани и материалы, заменяющие натуральную кожу и стекло, огромные, но малопитательные фрукты и овощи, выращенные в теплицах с автоматическими системами орошения и так далее. Большие изменения произошли и в общественном устройстве, в частности, в положении женщин. «Женщинам дозволили основывать собственные университеты, клубы, убежища, больницы и т. д. Между учеными всяких категорий есть члены – женщины, и выдающиеся; как же ты хочешь, чтобы подобные женщины, независимые по уму и состоянию, – а зарабатывают они не меньше мужчин, – не получили право жить по своему усмотрению? Они воспитывают детей, если таковые окажутся, дают им свое имя и не требуют ничего на их содержание. О, женщина сделала большой шаг в эмансипации. Она пробралась даже в священство» [4, с. 97]. Изменились границы государств, усовершенствованные боевые снаряды и орудия войны «могли в одну минуту разрушить целый город, усеять страну обломками, вызвав большие жертвы» [4, с. 170]. Усилия магов не приносят результатов, человечество уверенно движется к гибели.

К. Дхингра замечает: «Научная фантастика – это “литература гипотез” <…> Роман-мечта ли это или роман-предостережение, утопия или простое техническое предвидение – все они представляют собой в той или иной форме научные или социальные гипотезы. Они “фантастичны”, поскольку они рассказывают о том, что еще не существует, “научность” их проявляется в том, что эти гипотезы построены научно, т. е. построены на основе логических выводов из явлений современности и поэтому вероятно» [2]. Это созвучно словам писательницы, которая в романе «Смерть планеты» пишет: «Да не подумают читатели, что автор писал од влиянием какого-то адского кошмара. Пусть взглянут они испытывающим трезвым взором вокруг и тогда явно увидят зародыши всех ужасов, которые пышно расцветут в будущем» [5]. Читатель видит, как безнравственность, постоянное нарушение Законов мироздания, жестокость людей приводит к гибели планеты Земля, что является естественным финалом. Это закономерный акт космической эволюции, не терпящей зла и насилия. В каком-то смысле «Смерть планеты» можно рассматривать как роман-предупреждение. В этом произведении В.И. Крыжановской первой в научно-фантастической литературе описан метод телепортации как способ путешествия в космосе [5, с. 30]. Пройдя обучение у иерофантов Египта, посвященный маг именно таким способом попадает на планету, где его ждет роль мессии, несущего знание о Божественных законах отсталым народам. Этим испытанием заканчивается еще один этап становления магов. Теперь они возвращаются на погибающую Землю, чтобы спасти то, что еще возможно. Им предстоит отправиться на новую планету и с этой целью уже построены огромные космические корабли – грузовые и пассажирские.

За это время наука на Земле достигла больших высот, упразднив даже старость. «Одно из последних изобретений сделало совсем не нужными искусственные зубы; потому что, как только зуб изнашивается, на его место выращивают другой… Что касается волос, то их тоже выращивают, как траву и любого цвета, по желанию». Но «эта искусственная ультраинтеллигентная мнимая молодежь – слабая, хилая и нервная – подвержена тяжким болезням. Вообще, это – осужденное, приговоренное поколение» [5, с. 105]. В описываемых здесь же генетических экспериментах по превращению животных в людей для выполнения роли слуг явно прослеживаются мотивы Г.Уэллса из «Острова города Моро» (1896) [5, с. 120–121]. Но есть и новый аспект – ученые также занимаются производством человеческих тел, что созвучно современным идеям клонирования. «На следующий день Нивара предложил Супрамати посетить одного очень известного ученого, занимавшегося специально аватарами. – Профессор Шаманов переселяет души богатых стариков в тела мальчиков, которых он фабрикует химическим способом» [5, с. 121]. (Как здесь не вспомнить так популярный ныне фильм «Аватар» (2009) американского режиссера Джеймса Кэмерона, в котором сознание человека перемещается в искусственно созданное тело). Подробно описана лаборатория и сам технологический процесс [5, с. 125–126]. И вновь достижения науки испытываются автором поверкой на нравственность. Остро поднимается вопрос ответственности ученого за нарушение основ природы. Доктору Шаманову попирающему эти законы и бросающему вызов божественному замыслу, противопоставлен молодой врач Резанов, искренне стремящийся понять устройство Вселенной и места человека в ней. Маги забирают достойных людей на космические корабли и наблюдают за гибелью планеты с космической орбиты. Апокалиптическая сцена гибели целого мира нарисована автором с большим чувством и мастерством, картина предстает очень зримо в обилии деталей.

В романе «Законодатели» показано, как Братство бессмертных улетает, чтобы на новой планете, где человечество едва вышло из первобытного состояния, создать новую цивилизацию, общество, в котором невозможно повторение трагедии Земли. Здесь мы видим еще один важный вывод: сколько бы усилий не прикладывали бессмертные маги к спасению мира и просвещению людей, ответственность за судьбу Земли несет каждый человек, который делает свой выбор в пользу Добра или Зла.

Проанализировав произведения В.И. Крыжановской (Рочестер) цикла «Маги», можно прийти к выводу, что в них прослеживается ряд особенностей, позволяющих относить данные работы к жанру научной фантастики. В своем творчестве писательница затронула темы, которые впоследствии использовались в различных интерпретациях целыми поколениями научных фантастов. Среди них телепортация, существование параллельных и инопланетных миров, межпланетные перелеты на космических кораблях, создание людьми искусственных материалов, генетические эксперименты и клонирование человеческих тел. Кроме естественно-научных фантастических допущений, в ее произведениях можно найти и примеры допущений

гуманитарно-научных, касающихся областей социологии, истории, этики и религии. Все они являются частью детально описанных миров отдаленных планет, а также мира будущего планеты Земля. Существование земного мира заканчивается, согласно автору, вырождением человечества, закономерной экологической катастрофой и гибелью планеты, что позволяет отнести романы «Гнев Божий» и «Смерть планеты» к жанру антиутопий. В «Законодателях» развиваются темы возрождения человечества на новой планете, возникновения божественных династий и цивилизаторства космических народов. Роман логически завершает цикл «Маги», который показывает все этапы зарождения, становления и гибели человеческих рас, а также эволюции каждого отдельного человека и его роли во Вселенной.

Библиографические ссылки

1. Данилов Д.Д. Особенности жанра научной фантастики в творчестве Говарда Лавкрафта / Д.Д. Данилов // Вестник челябинского университета. – 2011. – №3 (218). Филология. Искусство. Вып. 50. – С. 42–48.
2. Дхингра К. Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе [Электронный ресурс]: автореф. дис. канд. филолог. наук: 1968 / К. Дхингра. – Режим доступа: www.fandom.ru/about_fan/dhingra_1.htm
3. Крыжановская (Рочестер) В.И. Соч.: В 3 т. Т. 1. Эликсир жизни. Маги / В.И. Крыжановская (Рочестер). – Одесса: Энио, 2001. – 456 с.
4. Крыжановская (Рочестер) В.И. Соч.: В 3 т. Т. 2. Гнев Божий / В.И. Крыжановская (Рочестер). – Одесса: Энио, 2001. – 344 с.
5. Крыжановская (Рочестер) В.И. В 3 т. Т. 3. Смерть планеты. Законодатели / В.И. Крыжановская (Рочестер). – Одесса: Энио, 2001. – 536 с.
6. Плех З.И. Становление жанра антиутопии в русской литературе 20-х гг. XX века [Электронный ресурс]: автореф. дис. … филол. н.: 2008. / З.И. Плех. – Режим доступа: cheloveknauka.com/stanovlenie-zhanra-antiutopii-v-russkoy-literature-20-h-gg-xx-veka
7. Фрумкин К. Бессмертие: странная тема русской культуры [Электронный ресурс] / К. Фрумкин // Новый мир. – 2012. – №4. Философия. История. Политика. – Режим доступа: magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/4/f10.html
8. Харитонов Е.В. Первая леди научной фантастики [Электронный ресурс] / Е.В. Харитонов. – Режим доступа: www.fandom.ru/about_fan/haritonov_28.htm

Надійшла до редколегії 17 березня 2015 р.

УДК 821.161.2

О. Г. Кумкова

ДЕЗІНТЕГРАЦІЯ І СИНТЕЗ ОСОБИСТОСТІ: ДВІ МОДЕЛІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

Стаття присвячена характеристиці двох моделей характеротворення у творчості Є. Гуцала, які є органічними гранями його концепції літературного персонажа. Перша – реалізмоцентрична, інтегральна – утверджується в ранніх оповіданнях і повістях письменника, становлення другої відбувається у зрілій творчості й завершується в образній системі одного з найменш досліджених творів – унікальній «фольклоризованій» трилогії «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» і «Парад планет». У персонажах цих романів, у стратегії їхнього мистецького моделювання з найбільшою повнотою виявляється узагальнення психологічних засад усієї багатогранної творчості Є. Гуцала, а з другого боку – експериментальний синтез авторської моделі характеротворення з елементами постмодерної гри смислами.

***Ключові слова**: образ персонажа, дезінтеграція характеру, постмодернізм, симулякр.*

© О. Г. Кумкова, 2015

Статья посвящена характеристике двух моделей характеров в творчестве Е. Гуцало, которые являются органическими гранями его концепции литературного персонажа. Первая – реализмоцентричная, интегральная – утверждается в ранних рассказах и повестях писателя, становление второй происходит в зрелом творчестве и завершается в образной системе одного из наименее исследованных произведений – уникальный «фольклоризованной» трилогии «Муж взаймы», «Частная жизнь феномена» и «Парад планет». В персонажах этих романов, в стратегии их художественного моделирования с наибольшей полнотой обнаруживается обобщение психологических основ всего многогранного творчества Е. Гуцало, а с другой стороны – экспериментальный синтез авторской модели характеров с элементами постмодернистской игры смыслами.

***Ключевые слова**: образ персонажа, дезинтеграция характера, постмодернизм, симулякр.*

The article is devoted to the characterization of two models of character in the works of E. Hutsalo which are facets of his concept of organic literary character. First, integral – confirmed in early stories and novels writer, becoming the second occurs in mature creativity and imagery culminates in one of the least studied works – unique trilogy "Debt Man", "Life phenomenon" and "Parade of Planets ". The characters of these novels, the strategy of their artistic modeling most fully manifested generalization psychological basis of all multi-faceted creativity Ye.Hutsala and on the other side – the experimental synthesis of the author's model of character with elements of postmodern game meanings.The characters short story writer 1960-70's were way demythologization artistic stereotypes previous era, that destruction artificial canons of social realism, and yet carried positive program, presented a new holistic concept of literary character. In the center of his works – images of "normal" people, medium-sized events, a model of positivity is idealized world of childhood – a kind of reference point character formation. However, the concept of character in prose writer undergoing significant evolution, there are new features symptomatic. The writer does not create images of characters and simulacra. The disintegration of character here is a step towards comprehension capabilities of other options unity, the focus of E. Hutsalo – no destruction of the whole person, and search for a new synthesis, not destruction and creation.

***Keywords:** character character character disintegration, postmodernism, simulacrum.*

Загальновідомим є постулат про те, що література є художнім відображенням світу людини, в тому числі – мистецькою «моделлю» духовного всесвіту особистості і соціальної психології. Категорія літературного характеру пройшла значний шлях історичного розвитку, переживши чимало значних змін і уточнень. Будь-яка мистецька епоха висуває передусім нову концепцію людини, яка породжує більш або менш революційні моделі художнього моделювання людської психіки – від позитивізму до інтуїтивізму, від індивідуалізму до «психології мас», від раціоналізму до «глибинної психології», «колективного несвідомого». Сучасна епоха фронтального переосмислення цінностей, яка прийшла на зміну ідеологічним канонам соцреалізму, авангардній деструкції базових норм культурної рефлексії в постмодернізмі, потребує нового погляду на психологію особистості і соціуму, оновлення літературознавчої концепції психологізму, зокрема створення нової парадигми літературного характеру. Деструкція особистості та прийомів її художнього відображення могла відбутися лише як епізод авангардного руйнування канонів тоталітаризму, проте вичерпалася як мистецька стратегія і закономірно заступилася пошуком конструктивних форм життєпояснення, створенням нових ієрархічних систем. Звідси – закономірна зацікавленість у дослідженні тих мистецьких явищ, які здатні стати претекстом або основою для створення нової парадигми, для формування сучасної конструктивної концепції людини. Через те актуальним слід визнати літературознавче дослідження презентацій образу людини, авторських моделей художнього втілення духовного всесвіту особистості, які, не пориваючи з вітчизняною культурною традицією, здатні формувати адекватну

сучасності стратегію творення літературного характеру. Не менш важливим буде й пошук відповідних методологічних орієнтирів для наукового дослідження таких явищ. Через те у статті розглянемо два аспекти:

– еволюцію концепції характеру персонажа у прозі Є.Гуцала, оскільки цей письменник, на нашу думку, є одним із небагатьох прозаїків, у творчості яких окреслилася продуктивна і майже не досліджена стратегія характеротворення;

– обґрунтування адекватної для вивчення цієї концепції аналітичної методики, яка поєднуватиме традиційне літературознавче уявлення про літературний характер і елементи сучасних наукових концепцій (зокрема, постмодерністських) мистецької деструкції образу людини.

Проблема літературного характеру в сучасному літературознавстві не належить до пріоритетних. Відбувається це найпевніше під впливом двох факторів. Перший – одіозна спадщина соцреалізму, в рамках якої літературний характер трактувався як стала ідеологічна величина, що слугувала уніфікації мистецтва слова. Другий – широке освоєння західних філософсько-психологічних і літературознавчих концепцій, представники яких уже тривалий час розглядають категорію характеру взагалі як певний анахронізм, теоретичну данину епосі модерну. Це спричиняє необхідність глибше обґрунтувати доцільність вивчення саме категорії характеру персонажа і з'ясувати актуальні теоретичні підвалини проблеми, аби уникнути можливих конфліктів різних підходів до наукового трактування певних літературних явищ. Невеликий теоретичний екскурс важливий і для того, щоб достатньо вмотивувати методологічні орієнтири дослідження творчості Є. Гуцала, адекватні не лише для історичного контексту шістдесятництва, а й для сучасного літературного процесу.

Сучасні методологічні підходи до проблеми психології образу персонажа відзначаються деструктивним пафосом, переважно функціональним підходом до психології особистості й загальною дискусійністю щодо критеріїв єдності характеру. Подібні теоретичні установки істотно позначилися на літературі епохи постмодерну, схильній трактувати образ людини поза уявленням про цілісність особистості, у ризоматичному й оказіональному переплетінні окремих психічних процесів, принципово роз'єднаних, калейдоскопічних, колажних. Властиве постмодернізму «руйнування великих систем», заперечення істинності будь-яких метаєдностей, метатекстів, ієрархій тощо – торкнулося і трактування людської особистості. І індивідуальна психологія, і образ світу людини втратили методологічний базис для цілісності, що спричинило низку принципових змін у художній практиці та її літературознавчій рецепції.

Проте епоха постмодерну завершилася, залишивши по собі величезну кількість запитань. Сучасна культура веде активний пошук нових методологічних орієнтирів для теоретичного обґрунтування принципів організації і самоорганізації систем. Одна з найважливіших проблем сучасної культурної антропології – визначення базових критеріїв психологічної єдності особистості, структурної ієрархії духовного світу людини. Певна річ, категорія

«характер» у сьогоднішньому науковому контексті (особливо літературознавчому) виявляє свою відчутну анахронічність, завеликий історичний «шлейф» з ужитих стереотипів, проте досі не представлено жодного задовільного альтернативного терміну для адекватного позначення ні психічної структури особистості, ні образу літературного персонажа. Через те доцільнішим сьогодні бачаться не спроби використання одного з багатьох дискусійних теоретичних новотворів, а наукова «реабілітація» категорії «літературний характер», уточнення його значення. Власне, це необхідно навіть із суто практичних міркувань: образ персонажа слід виокремити з художнього наративу в окрему цілісність як найважливіший об'єкт художнього зображення чи моделювання. У цьому сенсі актуальними залишаються певні конструктивні теоретичні уявлення саме про характер, розроблені в літературознавстві другої половини XX ст.

У «Літературному енциклопедичному словнику» (1987) наведено таке визначення цієї категорії: «Характер художній (від гр. charakter – відбиток, прикмета, риса, що відрізняє), образ людини в літературному творі, окреслений із певною повнотою та індивідуальною визначеністю, через який розкривається як історично обумовлений тип поведінки (вчинки, думки, переживання, мовлення), так і властива автору морально-естетична концепція людського існування» [4, с. 481]. Підкреслимо в цій дефініції важливу ознаку літературного характеру: його *концептуальність,* оскільки навіть у текстах постмодерністських письменників свідома колажність образів персонажів, деструкція психологічної цілісності є концептуальними авторськими установками. Ключовою властивістю літературного персонажа сучасної прози є структурна детермінованість: «Літературний характер – динамічна, багатовимірна система; у ній істотні вже не самі по собі властивості, які можна перелічити, але відношення між ними. Характер – це відношення між ознаками» [3, с. 125–126]. Л. Гінзбург уточнює: «Єдність літературного персонажа – не сума, а система, зі своїми домінантами, які її організують. Літературний герой був би зібранням ознак, що розпливаються, якби не принцип зв'язку – фокус авторської точки зору…» [3, с. 90], тобто – концепція персонажа. На ієрархічності структури персонажа, концептуальному вирізненні певної домінанти в ієрархії психологічних властивостей наполягали українські літературознавці 1960–90-х рр. минулого століття – Б. Буряк, А. Погрібний, В. Фащенко [7], М. Кодак та ін.

Зацікавлення дослідженнями психологізму прози, зокрема проблемами літературного характеру відчутно спадає, починаючи з 1990-х років, і відновлюється лише в середині 2010-х років. Це зумовлювалося передусім широким освоєнням західноєвропейських наукових методологій, у яких спеціальне дослідження презентації цілісного характеру в літературі заступилося іншими пріоритетами, зокрема хаотизацією світу людини в постмодерному суспільстві. Саме в цей час в українському літературознавстві створюється дискурс досліджень постмодерністської прози – романів Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика, О. Ірванця, В. Неборака та багатьох інших представників молодшої письменницької генерації. Стратегія

характеротворення цих авторів спиралася на інші концептуальні засади презентації психології персонажа, ніж проза шістдесятників, адекватними для аналізу їхніх образів були інші методологічні підходи. В центрі уваги і письменників, і дослідників їх творчості закономірно опинялися нові історичні реалії: деміфологізація, деідеологізація життя, ентропія особистості, руйнування великих систем, зокрема й цілісності характеру.

Нині в науку повертається інтерес до побудови нових систем, деструктивний пафос постмодернізму заступається пошуком конструктивних рішень. Це позначається і на відновленні наукової зацікавленості психологізмом прози, проблемами художнього моделювання цілісного характеру персонажа (дослідження Н. Бернадської [1], І. Бойцун [2], Н. Зборовської, Н. Левицької, Л. Тарнашинської [6], Н. Мрищук та ін.).

Одним із ключових історичних моментів виникнення сучасної стратегії художнього трактування людини були 1960-ті рр. Саме в цей час псевдоестетична система соцреалізму зазнала не лише критики, а й змушена була послабити ідеологічний пресинг під тиском нової художньої концепції шістдесятників. Вона народилася в середовищі «дітей війни» і революціонізувала тогочасне культурне буття країни хвилею ліризму й багатьма художніми новаціями, які у своїй сукупності дають підстави стверджувати принципово нову якість мистецького людинознавства. Найвизначнішою «зовнішньою» ознакою шістдесятництва з усіма підставами вважають хвилю всезагальної «ліризації», яка охопила всі літературні жанри, особливо поезію. В українській прозі вона породила цілу низку помітних творів, сприяла виникненню своєрідних ліричних різновидів епічних жанрів (напр., «ліричний роман-новелу», «ліричну повість» тощо), сприяла кардинальному оновленню поетичного арсеналу прози й загалом реструктуризації всієї жанрово-стильової системи української літератури. Так у цей час утверджується стильова течія, яка набула назви лірико-романтичної, де ліризм визначається як основна ознака. Вона протиставлена «конкретно-реалістичній» прозі, чи, як вона ще називалася, – «гостро конфліктній», «суворо-аналітичній». На тлі очевидної сьогодні загальної невизначеності поняття «реалізму» в радянському літературознавстві (нині, з відстані часу, особливо яскраво впадає в око «не реалістичність» того явища, яке мало самоназву «соціалістичний реалізм») до кожної з цих тенденцій (чи течій) неодноразово зараховувалися твори, цілком неадекватні цим визначенням за своїми стильовими ознаками. Так сталося, скажімо, з творами Є. Гуцала, Гр. Тютюнника та ін. шістдесятників, які зовсім не вписуються в романтичну стильову течію, а тим часом за своїм питомим ліризмом мусили б до неї належати. Не підпадають вони й під визначення «суворих», «гостроконфліктних» тощо – за тією ж стильовою домінантою ліризму. Однаково далекою і від «суворих конфліктів», і від романтики була й проза В. Шевчука, В. Дрозда, В. Близнеця та інших шістдесятників, та й твори багатьох письменників старшого покоління не відповідали цим стильовим визначенням (скажімо, проза О. Гончара 60-х рр. – «Людина і зброя», «Собор» – втрачає романтичну тональність, однак не наближається до «суворо-

аналітичного» стилю, зберігаючи ліричність, для якої сам письменник мусив запровадити новий термін: «поетичний реалізм»). Проте ціла низка революційних змін у жанрово-стильовій структурі тогочасної прози були не причиною, а наслідком глибинного процесу, який охопив усю культуру й полягав в утвердженні нової концепції людини та її художнього відображення. Одним із її авторів був Євген Гуцало, запропонувавши у своїй творчості надзвичайно своєрідну і багатогранну низку авторських моделей характеротворення, в основі яких лежить нова художня концепція людини. Вона багато в чому кореспондувала з творчим доробком інших представників покоління шістдесятників, проте з плином часу набувала дедалі більше неповторних якостей.

Загальновизнаним «спільним знаменником» прози шістдесятників, зокрема концепції літературного характеру, була основна метафора покоління «дітей війни». Образ обпаленого війною дитинства став відправною точкою узагальненої художньої картини світу митців цієї генерації. Світ дитинства позначав абсолютно позитивний полюс, правив ідеалом, своєрідним еталоном гуманності, з яким письменники звіряли будь-які життєві явища. Він втілився і безпосередньо в багатьох образах дітей-«підранків» і став своєрідним «тектонічним» базисом концепції людського характеру, де дитинність була символом справжності, незіпсованості, щирості й духовної чистоти. Саме цей значною мірою ідеалізований концепт служив надійним фундаментом побудови цілісних характерів персонажів прози шістдесятників, де він правив за несхитний критерій моральності. Світ, побачений «дитинними очима», втрачав одіозну ідеологічну барву, відновлював свої гуманні властивості. Ціннісний «камертон» дитинства спричинив революційні процеси деідеологізації, дегероїзації літератури, зокрема «другого прочитання» війни, яке акцентувало не подвиг, а трагізм щойно пережитого лихоліття.

У 1980–90-ті рр. концепція літературного характеру шістдесятників уже повнокровно реалізувалася в широкому літературному дискурсі, який зазнав потужного впливу нового культурного явища – посттоталітаризму. Письменники-шістдесятники відреагували на цей виклик по-різному, кожен розвиваючи власну індивідуальну художню стратегію. Дехто розвивав і вдосконалював відкриті раніше мистецькі прийоми (В. Шевчук, Ю. Щербак, В. Дрозд, М. Вінграновський), не виходячи за рамки відродженого в українській прозі модернізму, дехто ж відгукнувся на віяння часу і адаптував у своїй творчості окремі елементи постмодернізму. Це виявилося зокрема в прозі В. Шевчука і особливо Є. Гуцала. Реакція цих письменників на «епоху постмодерну» минула практично не поміченою критикою і літературознавством, оскільки вплив новітніх художніх моделей на творчість шістдесятників виявлявся не так епатажно й виразно, як у прозі молодшого письменницького покоління (Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Ірванця та ін.). Причини цього пояснити досить легко: шістдесятники на той час мали сформовані на інших мистецьких засадах художні концепції, тоді як нова генерація дебютувала відразу з постмодерністських позицій. У перших відбувалася лише часткова адаптація новітніх художніх систем до вже

сформованих авторських художніх концепцій, у других вони ставали основою для формування власної мистецької стратегії. Найчастіше вона базувалася на максималістському запереченні набутків попередників. Саме тому так важко помітити навіть виразно виявлені прийоми постмодернізму у творчості шістдесятників. Тим часом є достатні підстави для трактування багатьох їх творів саме в рамках цього мистецького явища.

Однією з репрезентативних сфер, де елементи постмодернізму виявляються особливо яскраво, є особливості концепції літературного характеру. Найвиразнішою серед шістдесятників постаттю в цьому плані, на нашу думку, є постать Є. Гуцала, у творчості якого стратегія характеротворення виявилася найбільш чутливою до віянь часу. Утвердившись у 60-ті рр. як полемічно спрямована проти догматів соцреалізму, концепція літературного героя в його прозі є однаковою мірою і запереченням тоталітарного фальшу і ствердженням нового трактування образу людини. Характери персонажів новелістики письменника 1960–70-х рр. були і засобом дегероїзації, деміфологізації, деідеологізації художніх стереотипів попередньої епохи, тобто деструкції штучних канонів соцреалізму, і разом з тим несли позитивну програму, презентували нову цілісну концепцію літературного персонажа. У психологічній структурі образу стереотипні пріоритети альтруїзму, готовності до подвигу, самопожертви в ім’я фальшивих ідеологічних міфів тощо заступалися зовсім іншою ієрархією. В центрі його творів – образи «звичайних» людей, середнього масштабу події, еталоном позитивності є ідеалізований світ дитинства – своєрідна точка відліку становлення персонажа. Крім такої імпліцитної «історії», характер має свою «географію»: це далеко не однорідна «карта». В ній розведені по різні боки добро і зло, високі поривання духу і ниций конформізм. Лише в дитинстві вона виглядає ідилічно, в ній панує добро й злагода, згодом же шлях людини – це випробування на людяність. Не всі витримують його, багато персонажів Є. Гуцала можна зарахувати до категорії «антигероїв», бо література 1960-х рр. майже не розглядає персонажів негативних, мало цікавиться духовним світом злих людей. Для шістдесятників антигерой всуціль негативний, однозначний. Натомість боротьба позитивних персонажів зі злом має дві сфери: подолання несправедливості в зовнішньому світі й у собі, нелегкий моральний вибір. І ця внутрішня колізія для тогочасної літератури не менш важлива, ніж прокламована офіційною доктриною «активна життєва позиція». Через те герой Є. Гуцала 1960-х рр. – не тип, а саме *характер* – суперечливе, динамічне, проте цілісне співвідношення якостей персонажа.

Уже наприкінці цього десятиліття концепція характеротворення у прозі письменника зазнає істотної еволюції, в ній з’являються нові симптоматичні риси. Є. Гуцало пише повісті «Мертва зона» (1967) та «Родинне вогнище» (1968), в яких образи персонажів окреслені в нових для письменника художніх вимірах. Війна руйнує не лише зовнішній світ, вона завдає непоправної шкоди, важких душевних ран учасникам цього трагічного дійства. Людина, яка пережила жахіття війни, вже ніколи не зможе повернути собі втрачену «мирну» повноту. Травматичний досвід не лише гартує характер персонажа, а

й значною мірою руйнує його, на все життя залишаючи глибокі духовні «шрами». Це був перший вияв суголосного часові філософського мотиву дезінтеграції духовного світу людини. Водночас у 1970–80-х рр. письменник створює низку персонажів зовсім іншої тональності, у яких цей мотив варіюється уже в іронічних барвах. Це, за визначенням автора, «ексцентричні» оповідання («Жінки є жінки», «Звабники і звабниці» та ін.) з книжок «Полювання з гончим псом» (1980) та «Мистецтво подобатись жінкам» (1986), а в 90-х роках – «епос-ерос» «Блуд» (1993) та «Імпровізація плоті» (1993). Психологічна монолітність характеру персонажа тут підважується сферою людської тілесності, вносячи сум'яття у звичні уявлення про норми поведінки. Письменник порушує традиційні табу, руйнуючи догми гендерних стереотипів, а з ними – і традиційні характерологічні кліше.

Проте в усіх цих творах відбувається лише часткова дезінтеграція психологічних властивостей загалом цілісних характерів персонажів. У цілому герої Є. Гуцала зберігають структурну єдність, письменник окреслює лише «слабкі місця» психології персонажів, де можливі фатальні розриви. Принципово іншою постає концепція характеру в романі-трилогії «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» та «Парад планет» (1982–84), де письменник створює не образи персонажів, а симулякри (тобто подобу без оригіналу). І окремі риси психології персонажів, і структура характерів узяті не з реальних прототипів, а завідомо з «нереальних» текстів – народних загадок, казок, анекдотів, пісень, приказок і т. ін. Автор реінтерпретує фольклорний жанр небилиці, засновуючи на ньому і сюжет своїх романів, і образи персонажів, які є іронічною експлікацією народнопоетичних мотивів. Наслідком такої гри смислів є химерна картина світу, в якому існують вигадані персонажі, проте ця небилиця вміщена в рамки сучасного життя з його типовими проблемами й атрибутами. Певна річ, *реалістичність* цієї картини, як і образів персонажів, у заданих письменником рамках гри *неможлива,* рушієм сюжету і вчинків персонажів стають не психологічні мотивації чи життєва логіка розвитку подій, а фактори зовсім іншої сфери – концепти народної пареміології та інших фольклорних жанрів.

Замість деструкції (деконструкції) великих систем Є. Гуцало пропонує інший шлях: *контамінації систем.* Він моделює художню дійсність романів із елементів фольклору, психологічні «портрети» персонажів – із концептів народної пареміології. Структура характерів, ієрархія психологічних властивостей заступається експлікацією стійких фольклорних означень певних рис людського характеру. Наслідком цього є створення своєрідних персонажів-«масок», властивих для багатьох народнопоетичних жанрів. Мотивація вчинків, етичні реакції героїв продиктовані логікою їхньої мовної поведінки, самої по собі надзвичайно колоритної і багатогранної. Письменник пропонує своєрідну постмодерну гру, причому не звичну для української прози «карнавальну» модель «світу навпаки», а зовсім іншу, де ролями міняються не соціальні, моральні чи естетичні «верх» і «низ», а цілісні великі системи: реальність, фольклор, мова, література. На першому місці опиняється мова, причому стилізована під народну мовну практику, і саме вона набуває

значення «основної» реальності у трилогії. Художня картина світу трилогії, образи персонажів – багаторівневий симулякр, тобто зображення того, що не існує і в принципі не може існувати. Звісно, ця гра смислами має карб тотальної іронічності й багато інших властивих постмодернізмові типових рис. Проте є в ній і концептуальні розходження з новітньою філософією мистецтва: надзавданням письменника є не *руйнування* систем, а пошук конструктивних елементів для *створення* нових художніх стратегій. Власне, через таке принципове розходження трилогія про Хому Прищепу й не може бути однозначно потрактована як твір постмодерністський. Письменник використовує окремі засади образотворення і стратегію наратії посттоталітарної художньої практики, проте не зраджує конструктивним принципам усієї своєї творчості. Дезінтеграція характеру тут є кроком до осягнення можливостей інших варіантів *єдності*, у центрі уваги Є. Гуцала – не деструкція цілісної особистості, а пошук нового синтезу, не руйнування, а творення.

Відкрита Є. Гуцалом на хвилі шістдесятництва авторська модель характеротворення була художньою реакцією на фальшиві ідеологізовані канони літератури соцреалізму. Концепція літературного характеру еволюціонувала у зрілій творчості в цілу низку позначених філософсько-мистецькими тенденціями часу варіантів презентації образу людини, її внутрішнього світу. Письменник адаптував у своїй творчості філософські принципи екзистенціалізму, європейського неореалізму, відроджував перерваний тоталітарним пресингом органічний розвиток українського модернізму. Не залишився він осторонь і тих новацій, які принесла епоха Незалежності, зокрема хвиля посттоталітарної художньої деміфологізації, деідеологізації суспільного життя, найвиразнішими представниками якої були письменники-постмодерністи. Є. Гуцало відгукнувся на запит часу трилогією «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» і «Парад планет». Романи позначені активним використанням художніх прийомів постмодернізму, зокрема іронічної гри, інтертекстуальності, дезінтеграції характерів і створення образів-симулякрів. Це дає підстави для аналізу їхньої поетики, зокрема принципів характеротворення, з методологічних позицій постмодернізму. А втім, це виправдано лише частково, оскільки письменник не зрадив своїх художніх засад і в цьому творів. У трилогії панує не типова для постмодернізму атмосфера деструкції великих систем, а пошук нових конструктивних елементів для створення нових. Романи про Хому Прищепу не порушують загальних засад авторської концепції літературного характеру, у якій домінує не ентропія і дезінтеграція, а пошук нового синтезу образу людини.

Бібліографічні посилання

1. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція / Н. Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Бойцун І.Є. Психологічний портрет «дітей війни» у творах Євгена Гуцала / І.Є. Бойцун. – Луганськ: Шлях, 2002. – 40 с.
3. Гинзбург Л.Я. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1979. – 224 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.

5. Полохова Н.В. Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала / Н.В. Полохова. – Автореф. … канд. філол. наук за спец. 10.01.01 – укр. література. – Дніпропетровськ, 2009. – 19 с.
6. Тарнашинська Л.Б. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Тарнашинська Л.Б. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
7. Фащенко В.В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В.В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

Надійшла до редколегії 16 березня 2015 р.

УДК 821.134.2.

А. Ю. Лукашов

НАЦІОНАЛЬНА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ҐАЛІСІЇ (ІСПАНІЯ)

У статті висвітлюються чотири основні варіанти поглядів на національну самоідентифікацію в іспанській провінції Ґалісія, взаємодія ґалісійців з іншими народами Піренейського півострова, проблема єдності або відмінності галісійців щодо іспанців, португальців, астурійців та ін. Розглядаються різні варіанти визначення терміну «ґалісійська література», що можуть бути пов'язаними з мовним або територіальним критерієм. Подається стисла інформація про історію ґалісійської літератури, включаючи розквіт у епоху середньовіччя, відродження у середині XIX ст. та сьогодення. Аналізується, як пов'язані погляди на власну ідентифікацію письменників цього регіону з обранням мови написання творів. Розглядаються випадки білінгвізму, причини їх виникнення, робиться порівняння з аналогічною ситуацією у інших іспанських регіонах. Описується проблема жанрів у галісійській літературі, її схильність до історичних та традиціоналістичних тем. У стислій формі розповідається про сучасних авторів-білінгвів. Стаття містить цитати письменників та літературних критиків з цього регіону.

***Ключові слова**: білінгвізм, національна література, регіональна література, самоідентифікація.*

В статье освещаются четыре основных варианта взглядов на национальную самоидентификацию в испанской провинции Галисия, взаимодействие галисийцев с другими народами Пиренейского полуострова, проблема единства или отличия галисийцев относительно испанцев, португальцев, астурийцев и др. Рассматриваются различные варианты определения термина «галисийская литература», которые могут быть связанными с языковым или территориальным критерием. Дается краткая информация об истории галисийской литературы, включая рассвет в эпоху средневековья, возрождение в середине XIX в. и сегодняшний день. Анализируется, как связаны взгляды на собственную идентификацию писателей данного региона с выбором языка написания произведений. Рассматриваются случаи билингвизма, причины их возникновения, делается сравнение с аналогичной ситуацией в других испанских регионах. Описывается проблема жанров в галисийской литературе, её склонность к историческим и традиционалистским темам. Кратко рассказывается о современных авторах-билингвах. Статья содержит цитаты писателей и литературных критиков из данного региона.

***Ключевые слова**: билингвизм, национальная литература, региональная литература, самоидентификация.*

The present article takes up four main variants of the points of view concerning national self-identification in Galicia (Spain), the interaction between the Galician people and the other nations of the Iberian peninsula, the problem of the unity or diversity concerning the Spaniards, the Portuguese, the Asturians etc. The article considers different variants of the determination of the notion "Galician literature". These can be related to linguistic or territorial criterion. It is given a brief information about the history of the Galician literature, including the golden age of the Medieval epoch, the rebirth in the middle of XIX century and the today's situation. It is analysed in what way the view of the self-identification of local authors influences on the choice of the language of their works. The cases of bilingualism, the causes of their origin are also examined. The situation is compared with other Spanish regions. The article describes the problem of the genres in the Galician literature, its inclination to

© А. Ю. Лукашов, 2015

historical or traditionalistic topics. A brief information concerning today's bilingual authors is also provided. The article contains quotes of writers and literary critics from the region in question.

***Key words**: bilingualism, national literature, regional literature, self-identification.*

Вивчення літератури як засобу формування національної ідентичності є однією з найпопулярніших тенденцій у сучасній літературній науці. Проблеми, пов'язані з національними відносинами, розбудовою нації, явище білінгвізму є питаннями українського повсякдення, що й визначає актуальність обраної теми статті. Мета статті полягає в аналізі того, як вибір тієї чи іншої мови впливає на відображення національної самоідентифікації у літературі іспанської провінції Ґалісія. Об'єктом вивчення у статті є творчість ґалісійських письменників протягом розвитку місцевої літератури. Для цього були опрацьовані твори ґалісійських літературних критиків, дослідників з інших іспанських провінцій, а також літературознавців з інших країн, що і стало матеріалом дослідження. Предмет дослідження – використання іспанської та ґалісійської мов у художніх творах.

Регіон є цікавим через різноманітність поглядів на власну ідентифікацію його мешканців, які безпосередньо впливають на інтерпретацію ролі ґалісійської мови у місцевій літературі. Виділяються чотири основні точки зору:

1) Належність Ґалісії та ґалісійської мови до lusofonia – світу португальської мови та культури. Така думка обґрунтовується спільним походженням обох мов, вважається, що до XV століття існувала одна мова, яку вчені називають "galaico-português" (ґалісійсько-португальською), яка стала головною у поезії на Піренейському півострові. Окрім спільної історії, вони мають і декілька спільних філософських концептів, від яких португальські та ґалісійські автори відштовхуються для написання своїх творів. Перш за все, це філософський концепт "saudade" – відчуття туги за рідною землею, зумовлене як географічними, так і сторичними причинами. У Ґалісії цю думку поділяли такі письменники та філософи як Шоан Роф Карбальйо, Отеро Педрайо, Даніель Кортесон [див.: 5, с. 225–231]. А відомий іспанський історик та філолог Менендес Підаль і його колега, португалець Теофіліу Брага, аналізуючи "романсеро" (цикли національних пісень) провінції Астурія знаходять там безліч спільних рис з португальськими піснями про героїв (cantos heroicos), і говорять про "ґалісійсько-астурійсько-португальський" культурний та мовний регіон [див.: 3, с. 109; 11, с. 7, с. 130–131].

2) Ґалісія, з усіма своїми відмінностями, є невід'ємною частиною Іспанії, плюралістичною та багатокультурної. Регіон має свою мову, але внаслідок різноманітних факторів кастильська (друга офіційно прийнята назва іспанської мови) відіграє там дуже важливу роль, будучи рідною мовою для багатьох мешканців. Думки цієї дотримувалися такі відомі письменники, як Р.М. дель Вальє-Інклан, Емілія Пардо Басан, К. Х. Села. І той факт, що письменники писали кастильською, зовсім не говорить про те, що вони відмовлялися від свого коріння, а навпаки – вони були великими патріотами своєї землі і популяризували її звичаї та традиції. Але в той же час вони були і патріотами усієї Іспанії, й іспанська мова, як та, що є відомою усім мешканцям країни, якнайкраще слугує для реалізації ідей спрямованих на те, щоб

розбудити національну гордість, показати розмаїття традицій країни.

3) Ґалісія, а також Кастилія, Каталонія, Португалія, усі ці регіони, у будь-якому випадку формують єдиний історично-культурний простір "Hespaña" або "Hispania" ("Гіспанія"). Цю ідею підтримують, як іспанські "імперці", так і люди лівих, комуністичних поглядів, як наприклад, португальській письменники Фернандо Пессоа або Жузе Сарамагу. Ідеолог сучасного ґалісійського націоналізму, Шосе Кастелао, у своєму головному творі «Завжди в Ґалісії» відштовхується від думки, що казати «Ґалісія – не Іспанія», це несправедливо, правильніше буде сказати, що Ґалісія – це така ж Іспанія, як і Кастилія. Про ґалісійських націоналістів він пише: «Ми завжди боротимемся проти будь-якої думки, яка б зменшувала можливості Великої Гіспанії» [7, с. 305]. У єдності іберійських націй він посилається на найвидатнішого португальського письменника – Луїша де Камойнша, який у третій пісні «Луїзіад» «говорить про наш півострів так, як не говорить жоден з кастильців» [7, с. 303]:

Ось тут Іспанія стає велична, Немов Європи всієї голова,
Вона ж і славна, долею незвична, І доблестю синів своїх жива;
На небезпеки й подвиги відклична, Боронить честь свою, свої права,
І зневажає все підступне й нице, Нескорена звитяжна войовниця
[1, с. 100].

4) Ґалісійська мова та культура є повністю аутентичними, вони відрізняються як від іспанської-кастильської, так і від португальської мов та культур. На відміну від Арагону, Андалусії, Кантабрії, Ґалісія має чітко виражену «інакшість» від Кастилії, яка ґрунтується на наявності своєї власної, живої, розмовної, закріпленої офіційним законодавством мови, власної культури, традицій, філософських концептів, які протиставлять Ґалісію Мадриду. Думка ця є достатньо недавньою, і підтримку вона здобула в основному серед «лівих» інтелектуалів.

У сучасній іспанській літературній науці немає єдиного трактування поняття «ґалісійська література». Виділяються два підходи: по-перше, це література створена авторами даних провінцій на місцевій мові, або іспанською, або, це – література написана винятково ґалісійською, незважаючи на походження автора або місце написання твору.

Рікардо Карбальо Калеро, письменник, філософ та лінгвіст пише: «Говорячи про німецьку літератур ми не маємо на увазі поеми, що їх написали французькою Ґьоте та Рільке. Але, при цьому, повісті П'єра Лоті ми розглядаємо, як французьку літературу, хоча там іде мова, про екзотичні країни. Ні місце народження автора, ні середовище, що описується у книзі не є прийнятними критеріями, для того, щоб визначити, чи вписується той чи інший твір до рамок певної літератури. "Шість ґалісійських поем" Лорки – це ґалісійська література. "Вулик" Каміло Хосе Сели – це кастильська література, хоч автор і народився у містечку Падрон. І яким би ґалісійським не був би світ "Родових замків Ульоа" Е. Пардо Басан, також було б не варто класифікувати цей твір, як такий, що належить ґалісійській літературі. У XIX столітті багато речей, у тому числі й присвячених ґалісійському націоналізму було написано кастильською, але це лише говорить про те, що у кастильській

літературі є багато письменників, що народилися у Ґалісії, але належать вони кастильській літературі» [6, с. II].

Анхель (Аншо) Тарріо також погоджується з думкою, що логічним буде визнати літературою будь якої країни чи регіону ті речі, що є написаними мовою цієї країни, але у випадку Ґалісії: «сказати <…> що ґалісійська література охоплює лише те, що пишеться або було написано ґалісійською здається, було б "власною вигадкою" <…> Насправді ж, багато національних літератур сьогодні мають виражатися мовами, які якщо не є чужими для земель, про які йде мова, то точно не є власними мовами, що ці землі мають, мали, або хотіли б мати. Португальська, англійська, іспанська, наприклад, є літературними мовами багатьох літератур націй, які маючи свої мови, на даний момент не володіють необхідним ступенем культурної нормалізації цих мов, не мають лінгвістичних норм, щоб якась з цих мов могла б взяти на себе завдання збудувати національну літературу. Однак, тим не менш, ми говоримо про англольську, квебекську, алжирську або аргентинську літератури, як про ті, що відрізняються від португальської, іспанської, французької або англійської» [13, с. 9].

Усю історію ґалісійської літератури ми можемо розділити на чотири етапи: вже згаданий вище розквіт у епоху середньовіччя та Відродження (XIII–XVI століття), потім період занедбання (XVI – середина XIX століття), період відродження літератури, який у тій чи іншій формі тривав до років франкістської диктатури, сама диктатура, і, нарешті, сучасний етап розвитку літератури. Як уже згадувалося вище, в епоху середньовіччя ґалісійська мова досягла піку своєї «могутності». Починаючи з XII століття вона стала мовою лірики на всьому Піренейському півострові і, поряд із провансальською, була однією з найпопулярніших літературних мов Західної Європи. Ми можемо спостерігати білінгвізм, що є дуже нетиповим для сучасної епохи, оскільки він є суто протилежним сьогоднішньому: поети з Кастилії аж до XV століття для того, щоб виражати свої почуття надавали перевагу ґалісійській. Навіть «Пісні Святої Марії» («Cantigas de Santa Maria») створені на дворі короля Кастилії Альфонса X Мудрого, який вважається творцем прози кастильською, були написані ґалісійсько-португальською. Але в подальшому, місцева мова поволі почала втрачати свої позиції перед іспанською, населення й далі розмовляло ґалісійською, але відмічається, що кількість більш-менш значних творів період з середини XV і до майже середини XIX століття є дуже незначною. У 1836 розпочалося так зване "Rexurdimento" – відродження ґалісійської літератури. Однак, навіть Росалія Кастро та Едуардо Пондаль, творці нової літератури ґалісійською, писали свої книги як цією мовою, так і іспанською, кастильською. Але, після відродження прийшли роки так званої депресії (1889–1913) які збіглися з появленням знаменитого «покоління 98» (Generación 98). Як результат, з'явилася ціла плеяда так званих "gallegos a la española" (ґалісійців на «іспанський манер») [12, p.52], таких як Вальє-Інклан або Емілія Пардо Басан (1852–1921), які самі називали себе «кастильці, що прийшли з діалектних регіонів» [8, с. 154–155, 230]. Рамон Марія дель Вальє-Інклан (1869–1936), одна з найвидатніших фігур у Ґалісії, писав винятково

кастильською лише вводячи час від часу слова – «гальегізми» (galleguismos) щоб створити необхідне середовище твору, через це, багато хто з літературознавців Ґалісії не схильний вважати Інклана ґалісійським письменником, вважаючи того продуктом конфлікту, що виник між культурами одна з яких є підпорядкованою іншій. Наприклад, Хосе Кастелао вважає, що Вальє-Інклан був ґалісійським письменником, але лише «у культурному значенні цього терміну» [6, с. 634]. Що ж до стану літерутури, що писалася ґалісійською мовою, то відзначається значне «звуження» літературного спектру. Ґалісійські автори мали лише два варіанти: або слідувати лінії «карлістського» традиціоналізму “a la gallega” (карлісти – політичний рух у Іспанії, що виступає за традиційні цінності та протии лібералізму) або лінії республиканізму того часу. «З художньої точки зору, вимушена ворожість до модернізму, через свій космополітичний характер – іспанізуючий, зобов’язує переходити до “костумбристського”, “традиціоналістичного” руралізму, натуралізму, або просто до застарілого неоромантичного ідеалізму» [12, с. 52] .

Ось як характеризувалася ґалісійська література станом на 1917 р.: «У ґалісійській поезії вже є забагато паломництв, забагато еміграції, забагато нещасть та сільських гумору та кмітливості, забагато кельтської туги і забагато декламацій соціального та політичного характеру. Попереднє покоління [тобто Росалія де Кастро, Куррос Енрікес – *А.Л.*] вже вичерпало усі ці аргументи» [12, с. 72]. «Покоління “Ми”» (“Generación Nós”) (інтелектуальна група ґалісійських націоналістів, створена у 1920 роки) і деякий прогрес у певних літературних напрямках допомогли відновити баланс у літературі, написаній ґалісійською мовою у ХХ ст., але, тим не менш, незважаючи на демократичні зміни після падіння диктатури Франко (який, до речі, народився у Ґалісії), незважаючи на те, що мови у всіх автономних суспільствах отримали повну свободу розвитку, кількість письменників, що користуються іспанською для написання своїх творів, не зменшилася. Навіть найвідчайдушніші «антикастельяноцентристи» є вимушеними визнати необхідність не нехтувати двомовним наробком авторів. Філолог і письменник Карбальо Калеро, який був одним з ініціаторів ґалісійсько-португальского реінтеграціонізму (руху за зближення лексичних, орфографічних та морфологічних особливостей португальської та галісійської мов) пише: «було б занадто штучним повністю замовчати ті твори іспанською мовою наших головних авторів, які проливають світло на питання, які висвітлюються в їх творах галісійською» [6, с. 13].

У наш час вибір на користь кастильської мови не завжди означає «про іспанську» позицію автора. Найважливіша причина – це бажання більшої популярності та комерційного успіху. Пишучи іспанською, ґалісійський автор доносить свої думки читачам з інших іспанських провінцій та десятків країн світу, де розмовляють іспанською мовою. Слід також зазначити, що загалом кількість письменників, що користувалися б винятково галісійською, є відносно малою (наприклад, у порівнянні з кількістю каталономовних письменників у Каталонії). На ситуацію в ґалісійській літературі впливає загальна ситуація в регіоні, оскільки, як відомо, у багатьох іспанців, ба навіть ґалісійців, все ще зберігся стереотип, що ґалісійська – це мова «сільська»,

«мало престижна». Звідси йде й нестача або диспропорція, пов'язана з літературними жанрами, ситуація, що залишилася незмінною з кінця XIX – початку XX ст. Окрім цього, те вельми розповсюджене явище, що ґалісійською не розмовляють ті, хто нею пишуть, призводить до того, що для уродженців ґалісійської землі стає складною та двозначною пряма інтерпретація того красномовного пункту, що його написав Хуан де Вальдес у своєму «Діалозі про мову»: «усі ми, люди, зобов'язані прославляти та збагачувати мову, яка є нам природньою і яку ми увібрали із молоком матері, яка є нашим корінням і яку ми вивчили у книжках» [4, с. 265]. Більшість ґалісійських письменників постфранкістської епохи у XX ст., а також на початку XXI ст. писали обидвома мовами. Антон Ріско (1926–1998), Марія Майораль (нар. 1942) і Міґель-Аншо Мурадо (нар. 1965) починали писати кастильською, але у дев'яності роки віддали перевагу ґалісійській. Даніель Кортесон (1927–2009) був автором однієї з перших книг у жанрі «нового роману» ґалісійською – «Речі короля Сінтоло», але, у принципі, він чергував мови, пишучи то ґалісійською, то кастільскою. Аншель Адольфо Рей Белестерос (1952–2008) писав ґалісійською, але в його книгах присутність іспанської є доволі відчутною. І навпаки, Аншелес Пенас (1943), що вважається іспаномовною письменницею, має низку віршів ґалісійською [12, с. 500].

Серед найбільших ґалісійських письменників XX–XXI ст., чиєю мовою є лише іспанська, ми можемо згадати лауреата Нобелівської премії Каміло Хосе Селу. Його рідними мовами були англійська (мова матері) та іспанська (мова батька). Автор володів ґалісійською, а його твори завжди мають безліч ґалісійських символів, проте весь його творчій доробок написаний іспанською. Ще однією значною фігурою є Гонсало Торренте Бальєстер (1910–1999), який разом із Селою був одним з найвідоміших письменників Іспанії у другій половині XX ст. До того ж у сучасній ґалісійській літературі є автори, які не є ґалісійцями, але мають низку творів ґалісійською мовою. Наприклад, Хав'єр Алькала (нар. 1947), що народився у Сьюдад Реаль (провінція Кастилія-Ла-Манча), однак чудово асимілювався і створив низку творів на теми, які є суто галісійськими; досить лише перерахувати самі назви: «Повертатися» , «Шість персонажів і одна доля», «Наш попіл» , «Південна широта» , «Аргентина» , «Розповіді з Америк» .

Резюмуючи вищевикладене, можна констатувати, що присутність у літературі Ґалісії письменників, що пишуть іспанською, є дуже відчутною. Але не у всіх випадках обрання іспанської як мови своїх творів має обов'язково сказати, що автор не любить ґалісійську мову або має кастельяноцентристські чи профранкістські погляди. Література регіону Ґалісія прагне зберегти свою автентичність, оригінальність, власні особливості, але, з іншого боку, ґалісійська літератури хоче долучитися і до світових літературних течій і тенденцій. Одним з рішень для цього є використання іспанської – як мови, що має всесвітнє значення. Перспективи аналізу творів ґалісійських письменників зумовлені тим, що це дає багатий матеріал для розуміння принципів виявлення національної самоідентифікації через літературні засоби, у тому числі і через обрання мови творів. Подальше вивчення проблем білінгвізму у ґалісійській

літературі стане в нагоді для порівняння й пошуку вирішення проблем у інших двомовних регіонах світу, зокрема в Україні.

Бібліографічні посилання

1. Камоенс Луїс де. Лузіади: Поема. / Перекл. З порт. М. Литвинця; Передм. О. Гончара; Післям. О. Алексеєнко / Луїс де Камоенс. – К.: Дніпро, 1987. – 447 с.
2. Álvarez Eloísa, e outros. História da literatura espanhola. – Porto : Asa, 1994. –383 c.
3. Araujo García Mª Teresa. Portugal e Espanha : diálogos e reflexos literários. – Lisboa : Centro de Estudos Linguísticos e Literários; Inst. de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 2004. –159 c.
4. Blanco García Francisco. La literatura española en el siglo XIX. – Madrid, 1894. –265 c.
5. Braz Teixeira António. Ética, e religião : estudos sobre o pensamento português, galego e brasileiro. – Évora: Pendor,1997. –247 c.
6. Carballo Calero Ricardo. Historia da literatura galega contemporánea. –Vigo: Galaxia, 1975. –668 c.
7. Castelao Xosé. Sempre en Galiza. – Buenos Aires: As Burgas, 1944. – 423 c.
8. Dougherty Dru. Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias. – Madrid: Fundamentos, 1983. –320 c.
9. Figueroa Antón. Diglosia e texto. – Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1988. –108 c.
10. González Millán Xoán. Silencio, parodia e subversión : cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea. –Vigo : Edicións Xerais de Galicia, 1991. -119 c.
11. Historia da Poesia Popular Portugueza, As Origens. – Lisboa: Manuel Gomes Editor, 1902. – 435 c.
12. Rodríguez Francisco. Literatura galega contemporánea : (problemas de método e interpretación). – Vilaboa (Pontevedra): Cumio, 1990. – 82 c.
13. Tarrío Ángel. Literatura galega : aportacións a unha historia crítica. –Vigo : Xerais de Galicia, 1994. – 576 c.
14. Vallverdú Francesc. Próleg // Heinemann U. Novel·la entre dues llengües: el dilema català o castellà. – Kassel, 1996. – c. IX–XIII.

Надійшла до редколегії 27 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1

Е. А. Ляшенко

ГАЛЕРЕЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

У статті розглядаються любовні колізії в романі І.О. Гончарова «Обрив». Аналізуються засоби зображення жіночих характерів. Образ головної героїні Віри окреслює в романі своєрідну ієрархічну експозицію різних видів любові, в тій чи іншій мірі далеких від її «норми» і тому помилкових або перекручених. Такі умовно-світські відносини Софії Бєловодової, холодної петербурзької красуні, з італійським графом Міларі. Софія Бєловодова – жінка-статуя, втілення всієї «несвободи», яка покладається правилами великого світла. Історія інший героїні, Наташі, носить поверхневий характер, з його можливою типізацією ситуації і схематизацією персонажів. Любов Наташі замикається сама в собі і не отримує подальшого розвитку, виходу до рівноправних відносин, це і стає основною причиною загибелі дівчини. Любовні стосунки Марфенька і Викентьєва виражені в формах романтичного дискурсу, особливо на початковому етапі, коли спонтанності закоханих передує заздалегідь прийняте і схвалене рішення, підкоряє їх волі старших. Своєрідне розуміння любові декларується в «Обрив» Марком Волоховим, який, замінивши соціальні норми природного санкцією свободи, намагається поставити свої відносини з Вірою на основу рівності. Відносини Віри і Марка - це нескінченний дискурс свободи і обов'язку, який носить чисто риторичний характер. Роздвоєність відношення до кохання виявляється в позиції Віри, яка прагне до «нового», до щирості у відносинах, але в той же час хоче примирити це з традиційною відповідальністю, постулованою релігією і суспільством. Героїня Гончарова робить свій вибір на

© Е. А. Ляшенко, 2015

користь «непорушності правди» і незмінності ціннісних пріоритетів, стверджуючи універсальний характер людської моралі.

***Ключові слова**: любовні колізії, жіночі характери, розуміння кохання, інститут шлюбу, мораль.*

В статье рассматриваются любовные коллизии в романе И.А. Гончарова «Обрыв». Анализируются способы изображения женских характеров. Образ главной героини Веры очерчивает в романе своеобразную иерархическую экспозицию разных видов любви, в той или иной степени далеких от ее «нормы» и поэтому ошибочных или искаженных. Таковы условно-светские отношения Софьи Беловодовой, холодной петербургской красавицы, с итальянским графом Милари. Софья Беловодова – женщина-статуя*, воплощение всей «несвободы», налагаемой правилами большого света. История другой героини, Наташи, носит поверхностный характер, с его возможной типизацией ситуации и схематизацией персонажей. Любовь Наташи замыкается сама в себе и не получает дальнейшего развития, выхода к равноправным отношениям, это и становится основной причиной гибели девушки. Любовные отношения Марфеньки и Викентьева выражены в формах романтического дискурса, особенно на начальном этапе, когда спонтанности влюбленных предшествует заранее принятое и одобренное решение, подчиняющее их воле старших. Своеобразное понимание любви декларируется в «Обрыве» Марком Волоховым, который, заменив социальные нормы природной санкцией свободы, пытается поставить свои отношения с Верой на основу равенства. Отношения Веры и Марка – это бесконечный дискурс свободы и долга, который носит чисто риторический характер. Раздвоенность отношения к любви проявляется в позиции Веры, которая стремится к «новому», к искренности в отношениях, но в то же время хочет примирить это с традиционной ответственностью, постулируемой религией и обществом. Героиня Гончарова делает свой выбор в пользу «незыблемости правды» и неизменности ценностных приоритетов, утверждая универсальный характер человеческой морали.*

***Ключевые слова**: любовные коллизии, женские характеры, понимание любви, институт брака, мораль.*

This article discusses the love of conflict in the novel Goncharov "Precipice." Ways of images of female characters. The image of the main character in the novel by Vera outlines a hierarchical kind of exposure of different kinds of love, in varying degrees, far from its "normal" and therefore erroneous or distorted. These are quasi-secular relations Sophia Belovodovoy, cold beauty of St. Petersburg, with the Italian Count Mylar. Sophia Belovodova - female statue, the embodiment of all "non-freedom" imposed rules more light. History of another heroine, Natasha, is superficial, with its possible typed situation and schematization characters. Love Natasha closes in itself and does not receive further development, access to equal relations, and it becomes the main cause of death of the girl. Love relationship Marfenki and Vikentiev expressed in the form of romantic discourse, especially at the initial stage, when spontaneity lovers precedes advance acceptance and approval of the decision, to obey their will elders. Original understanding of love declared in the "fault" Mark Volokhov that by replacing the natural sanction social norms of freedom, trying to put their relationship with Vera on the basis of equality. Relationship of Faith and Mark - an endless discourse of freedom and duty, which is purely rhetorical. Historical period of writing the novel "The Precipice" corresponds to a more dynamic era when comes to the fore the struggle, production, creation, feeling the infinite future. I think therefore there is a shift in emphasis in the image of the female character in the direction of disclosure of such relations, which will surely lead to a conflict between the established value structure and growing within itself changes. Duality relation to love manifests itself in the position of the Faith, which tends to the "new" to the sincerity in the relationship, but at the same time wants to reconcile this with the traditional responsibility postulated by religion and society. Goncharova heroine makes the choice in favor of "the inviolability of the truth" and the immutability of value priorities, claiming the universal nature of human morality.

***Keywords**: love conflict, female characters, understanding of love, the institution of marriage, morality.*

Последний роман И.А. Гончарова «Обрыв», задуманный в конце 40-х гг., органически связан с предшествующими частями гончаровской «трилогии», особенно с романом «Обломов». Вместе с тем «Обрыв» связан и с «Обыкновенной историей». Богатая литературоведческая традиция, обнаруживаемая в работах Д. Лихачева, Ю. Лощица, В. Недзвецкого, В. Мельника, В. Отрадина, В. Котельникова, Е. Краснощековой, Н. Пруцкова и

др., рассматривает роман в большей степени в связи с образом художника-романтика Бориса Райского. По словам самого Гончарова, в «Обрыве» он пытался найти ответы на «общие, мировые, спорные вопросы о религии, о семейном союзе, о новом устройстве социальных начал, об эмансипации женщины и т.п.» [2, с. 154]. В «Обрыве» все эти проблемы, освещенные через «отношения обоих полов между собою», нашли свое отражение в женских образах романа.

Цель данной статьи – рассмотреть любовные коллизии как средство раскрытия / изображения характеров героинь.

В романе на первый план выводится поклонник красоты и искусства Борис Райский, который пытается найти женщину, достойную его идеала и в равной мере способную послужить прототипом для положительной героини задуманного им романа. Такой героиней становится Вера. Появляясь в конце второй части произведения, образ Веры очерчивает в романе своеобразную иерархическую экспозицию разных видов любви, в той или иной степени далеких от ее «нормы» и поэтому ошибочных или искаженных. Таковы условно-светские отношения Софьи Беловодовой, холодной петербургской красавицы, с итальянским графом Милари. В них все подчинено царящим в аристократической среде нормам хорошего тона, не допускающего и намека на искреннее сердечное движение. В роскошном особняке, где все напоминает о кладбище, медленно протекает жизнь Беловодовой. В обрисовке ее характера Гончаров обращается к загадке женщины-ребенка: «Нужды нет, что она уже вдова; но на открытом <…> белом лбу ее <…> лежит девическое, почти детское неведение жизни» [2, с. 342]. Истоки затянувшегося детства Софьи объясняются не только недостатками образования, но скорее ее несамостоятельностью, невозможностью поступить по велению сердца, страхом ослушаться приказов маменьки. Она вышла замуж по воле родителей, а после покорно ожидает нового жениха, которого приищут ей тетушки и одобрит общество. Софья Беловодова – женщина-статуя, воплощение всей «несвободы», налагаемой правилами большого света.

История другой героини, Наташи, носит фрагментарный, схематичный характер. Для самого Райского собственные воспоминания о любви к Наташе кажутся бледными и наивными, а эпизод трагически закончившейся любви странным образом оставляет слишком слабый след в его жизни. Но этот эпизод имеет в структуре романа не просто значение вставной новеллы, раскрывающей характер Райского, – он служит прелюдией к дилемме Веры, главной героине романа, и как бы потенциальной зарисовкой ее судьбы, если бы она согласилась на безусловность своего чувства. Здесь предупреждение, отрицание, демонстрация нежизнеспособности идеи абсолютной жертвенности, ее разрушительной силы для женщины, которая всегда становится объектом-жертвой. Для Гончарова, с его твердыми убеждениями в ценности института брака, такая жертвенность неприемлема именно по причине ее тотальности: «пожертвовать всем» – значит пренебречь традициями, религиозными нормами, что влечет за собой неизбежное возмездие. Любовь Наташи замыкается сама в себе и не получает дальнейшего

развития, выхода к равноправным отношениям, это и становится основной причиной гибели девушки.

Любовные отношения Марфеньки и Викентьева выражены в формах шаблонизированного сентиментально-романтического дискурса, особенно на начальном этапе, когда спонтанности влюбленных предшествует заранее принятое и одобренное решение, подчиняющее их воле старших. Их открытая любовь разворачивается на свету, в атмосфере пения и смеха и постоянно противопоставляется «темной» истории Веры. Романтическое объяснение Марфиньки и Викентьева в саду, при пении соловья заканчивается абсолютно серьезно :

«– Ваша маменька знает о том, что вы мне говорите теперь здесь? – спросила она, – а, знает? – говорите, да или нет?

– Нет еще... – тихо сказал он.

– Нет! – со страхом повторила она... – Как же вы смеете говорить мне это? [2, с. 351].

Марфинька не может сделать ни шагу без согласия старших и первый раз в жизни испытывает страх и тоску, пока не получает бабушкиного благословения. Уже давно решенная и одобренная с обеих сторон свадьба Марфиньки и Викентьева предстает для них самих в романтизированном облике, придавая прелесть и очарование отношениям молодых людей. С другой стороны, подчеркивается торжественность этого события, вступления во «взрослую жизнь». Открытость и ясность перспективы здесь контрастирует с полной неизвестностью будущего, предлагаемого Марком Вере. Сестры отличаются и внешне: Марфенька, «блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей», кажется «радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны», особенно на фоне замкнутости и загадочности Веры [2, с. 352].

В романе две девушки, по признанию самого Гончарова, воплощают два противоположных характера, подсказанных пушкинскими героинями, – Ольгой и Татьяной. Вера напоминает читателю не только Татьяну. Она же генетически связана и с образом Ольги Ильинской [10, с. 169]. Это девушка шестидесятых годов, с передовыми взглядами, решительная, бескомпромиссная, ищущая. В своей статье Гончаров определит ее натуру, акцентируя внимание на корне «сам», – «с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности». Автор тщательно подготавливает появление этой героини. Сначала Райский слышит лишь отзывы о ней – Вера гостит у подруги за Волгой. Все рисуют ее как девушку незаурядную. Она живет одна в заброшенном старом доме, не боится ходить в «страшный» овраг. Даже внешность Веры таит загадку: «Нет в ней строгости линий <…>, и вместе с тем холодного сияния, как у Софьи. Нет и детского, херувимского дыхания свежести, как у Марфеньки: но есть какая-то тайна, мелькает невысказывающаяся сразу прелесть». Все попытки Райского проникнуть на правах родственника в душу девушки терпят крах. Сама Вера дает отпор стремлению «посягать на каждый мой взгляд, слово, даже на мои мысли. <…> По какому праву, позвольте вас спросить?» [2, с. 353]. На недоуменный вопрос

пораженного ее красотой Бориса Вера гордо отвечает: «Чего я хочу? – повторила она, – свободы! Красота <…> имеет также право на уважение и свободу…» [2, с. 354]. Наверное, стремлением к свободе определен Верой выбор возлюбленного. Своеобразное понимание любви декларируется в «Обрыве» Марком Волоховым, который, заменив социальные нормы природной санкцией свободы, пытается поставить свои отношения с Верой на основу равенства. «Свобода с обеих сторон – и затем – что выпадет кому из нас на долю: радость ли обоим, наслаждение, счастье, или одному радость, покой, другому мука и тревоги – это уже не наше дело» [2, с. 359]. Но это равенство – лишь условная фигура, потому что в отношении любви изначально задано неравенство положения влюбленных, а, значит, и неравенство их судеб.

Отношения Веры и Марка – это бесконечный дискурс свободы и долга, который носит чисто риторический характер, пока не обрывается актом, который прекращает и дискурс, и временное сцепление их судеб. В эпоху написания «Обрыва» (40–60-е гг. XIX в.) отношение к сексуальности начинает носить двойственный характер. С одной стороны, все, что окружает сферу сексуальности, выводится за пределы общедозволенного, не называется своими именами, подается как секрет или намек. Определенная терпимость к сексуальности имеет место лишь в отношении нижних классов, к которым допустима снисходительность. Когда появлялся «у дворовой девки непривилегированный ребенок», бабушка узнает об этом «с видом оскорбленного достоинства; потом велит Василисе дать чего там нужно, с презрением глядя в сторону, и только скажет: “Чтоб я ее не видала, негодяйку!”» [2, с. 341]. Гончаров в своих заметках, напечатанных в «Русском обозрении» в 1895 г., пишет: «Меня давно занимал вопрос о так называемом падении женщины. Меня всегда поражали: во-первых, грубость в понятии, которым определялось это падение, а во-вторых, несправедливость и жестокость, обрушиваемые на женщину за всякое падение... тогда как о падении мужчины вовсе не существует вопроса. Падение женщины определяют обыкновенно известным фактом, не справляясь с предшествующими обстоятельствами... – ничто не извиняет жертву, и она теряет все женские права на всю жизнь» [2, с. 139]. Гончаров не случайно подводит свою любимую героиню к роковой черте, обрыву. В определенные исторические периоды, характеризующиеся стабильностью, размеренная, счастливая в своей повторяемости жизнь являлась идеалом и определяла положение женщины семейным статусом, приобщением ее к сохранению прошлого, воспеванию радостей «домашнего очага». Исторический период написания романа «Обрыв» соответствует более динамичной эпохе, когда на первый план выходит борьба, производство, созидание, ощущение бесконечности будущего. Думается, поэтому происходит смещение акцентов в изображении женского характера в сторону раскрытия такого рода отношений, которые, несомненно, ведут к конфликту между устоявшейся ценностной структурой и растущими внутри нее самой изменениями [4, с. 197]. Раздвоенность отношения к любви проявляется в позиции Веры, которая стремится к «новому», к искренности в отношениях, но в то же время хочет

примирить это с традиционной ответственностью, постулируемой религией и обществом. В результате этого «разрыва» привычной схемы отношений Вера приходит к «обрыву», но и оттуда она бежит после первого же шокового опыта, носящего сексуальный характер. Героиня Гончарова вступает в сферу сексуальности, потому что именно в ней заключена вся область запретного. Сделав первый шаг, Вера тотчас же «отрезвляется», понимая бездонную глубину своего заблуждения, и возвращается в рамки дозволенного моралью уже навсегда. Обрыв оказался воплощением зла и для Марка, который лишь декларирует свое презрение к общепринятым правилам и нормам. На деле он не может пересечь ни одной границы, оказаться «по ту сторону» – он вечный маргинал, осуждающий легитимность, но не вступивший в область запретного. Его «пересечение границ» ограничивается страстью к их физическому нарушению: Марк входит в дом через окно, рвет яблоки через заборы и т. д. [5, с. 87]. Совершая запретное действие, он рационализирует случившееся и становится своим собственным цензором, разъясняя самому себе, что он вкладывал в понятия «логика», «честность» «две ширмы, чтобы укрываться за них,...оставив бессильную женщину разделаться за свое и твое увлечение» [2, с. 354]. Как Вера, так и Марк, пытаются утвердить свою истину как единственную, спор их идеологичен, но все же момент «соблазна» касается их дискуссии. Он проскальзывает в брошенной Марком фразе «уедем вместе», в смутном желании Веры, перед которой «будто сверкнула молния», «нега страсти стукнулась тихо ей в душу» [2, с. 349]. Этот соблазн исходит не от Марка, а от всей поэтической дискурсии романтизма, которая составляла неотъемлемую часть атмосферы жизни деревенской девушки. Вера представляет себе на минуту улыбающуюся любовникам природу, но тут же отрезвляется: «...вы уйдете, оставив меня, как вещь...» [2, с. 349].

Без приоткрывания завесы, «рассекречивания» тайны бабушки невозможно было бы понять ее отношение к «падению» Веры. Гончаров никогда не «называет» самого поступка, «щадя» своих героинь, прибегая к риторическим фигурам, соблюдая тем самым табу на сексуальное в легитимизированном дискурсе любви. Райскому, созерцающему страдания близких людей, вдруг открывается смысл и назначение женщины. «В женской половине человеческого рода, – думалось ему, – заключены великие силы, ворочающие миром. Только не поняты, не признаны, не возделаны они ни ими самими, ни мужчинами и подавлены, грубо затоптаны или присвоены мужской половиной, не умеющей ни владеть этими великими силами, ни разумно повиноваться им, от гордости. А женщины, не узнавая своих природных и законных сил, вторгаются в область мужской силы – и от этого взаимного захвата – вся неурядица» [2, с. 357]. Женская стойкость, благородство, величие души востребованы, по Гончарову, «…в великие минуты, когда падали вокруг тяжкие удары судьбы и когда нужны были людям не грубые силы мышц, не гордость крепких умов, а силы души – нести великую скорбь, страдать, терпеть и не падать!» [2, с. 358]. За примерами подобных великих женщин не нужно углубляться в дебри истории. Гончаров вкладывает в уста героя восторженный гимн женам декабристов, добровольно отправившимся в

Сибирь: «С такою же силой скорби шли в заточение с нашими титанами, колебавшими небо, их жены, боярыни, княгини, сложившие свой сан, титул, но унесшие с собой силу женской души и великой красоты, которой до сих пор не знали за собой они сами <…>. И мужья, преклоняя колена перед этой новой для них красотой, мужественнее несли кару» [2, с. 358]. Можно заключить, что Гончаров начал свое творчество восторженным гимном Матери и завершает так же – хвалебной песнью Женщине. Еще один урок вынесла гордая Вера со дна обрыва. Оказывается, нет ничего постыдного в том, чтобы в трудной жизненной ситуации обратиться за помощью к тем, кто любит тебя и кто более опытен: «Прежде она дарила доверие, как будто из милости. Теперь она шла искать помощи<…>, почуя рядом силу сильнее своей и мудрость мудрее своей самолюбивой воли...» [2, с. 348]. В решительные и роковые минуты Вера пойдет к бабушке, пошлет за Тушиным, постучится в комнату брата Бориса. Пережитые страдания и пример бабушки указали Вере новый путь: «Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать всю жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать «новую» жизнь», не похожую на ту, что стащила ее на дно обрыва <…>, любить людей, правду, добро...» [2, с. 350]. И для бабушки, и для Веры, обладающих глубоким религиозным чувством, высшим властелином и судьей становится Бог. «Бог простит нас, но он требует очищения! Я думала; грех мой забыт, прощен. Я молчала и казалась праведной людям: неправда! Вот он вышел наружу – в твоем грехе! Бог покарал меня в нем...» [2, с. 354]. Вера стремится найти покой и ответ в молитве, истина для нее в царстве божием, и трагедия ее в том, что возлюбленный не хочет с ней эту истину разделить. Увлекаемая своим порывом «приобщить» его к своей правде, она незаметно вступает в мир, где нет обязательств, веры и долга. Этот мир поневоле притягивает ее, потому что в нем обитает ее любимый, но она сама страшится уйти из-под столь необходимой ей власти религиозных, культурных и социальных традиций. Она просит Райского не пускать ее «туда» – «заприте, если нужно, удержите силой... Вот до чего я дошла! – с ужасом сама прошептала она» [2, с. 349]. Мечта Веры – вернуться в привычный ей мир, но вместе с избранным ею супругом, открыться перед бабушкой, жить в нормальном и единственно приемлемом для нее состоянии семьи.

Именно понятие «долга» становится основным разногласием в понимании любви Верой и Марком, который полностью исключает его из сферы любовных отношений. В этом смысле Марк похож на многочисленных персонажей европейского литературного дискурса, которых обещание любви в брачном обете пугает своей фатальностью, в результате чего любовь как таковая исключается из брака: сохранение структуры оказывается более важным, чем ее смысловое наполнение [9, с. 98]. Отношения главных героев в романе не приводят к законному, логическому завершению, хотя причины этого не столько «внешние», сколько «внутренние» по характеру. Возможно, препятствия такого рода, как правило, носят «искусственный» или «надуманный» характер, т. е. они определяются не какими-то внешними обстоятельствами, а самим дискурсом. Внутренние причины, создающие

невозможность счастливого (легитимного) разрешения любви, имеют «сверхдетерминацию» интересами дискурса. Эта сверхдетерминация выполняет, по словам Р. Барта, «двойную функцию: она предполагает свободу персонажа и, соответственно, свободное развитие сюжета, коль скоро поступок мотивируется психологией личности; на самом же деле напластовываясь поверх этой свободы, она маскирует неумолимую принудительную силу дискурса» [1, с. 159]. Однако необходимость легитимации любовных отношений особенно важна для женщины, и, если в реальности этого не происходит, жизнь женщины превращается в цепь мучений и невзгод. Думается, поэтому мы сталкиваемся с любовными трагедиями в поэтических и романтических дискурсивных практиках, но имеем дело со «счастливым» или, во всяком случае, компромиссным концом в буржуазном романе, который признает брак как форму легитимизированного положения женщины в обществе. С этой точки зрения в «Обрыве» всеми средствами утверждается нормативный характер брачных отношений как единственно возможной сферы любви, жизни и добра, противоположностью которой является страсть, смерть и зло. «Счастье... ведет за собой долг... за отданные друг другу лучшие годы счастья платить взаимно остальную жизнь» [2, с. 358]. Героиня Гончарова делает свой выбор в пользу «незыблемости правды» и неизменности ценностных приоритетов, утверждая универсальный характер человеческой морали.

Библиографические ссылки

1. Барт Р. S/Z / Р. Барт – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с
2. Гончаров И.А. Обрыв // Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / И.А. Гончаров. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 7.
3. Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв». Литературно-критические статьи и письма / И.А. Гончаров. – Л.: Гослитиздат, 1968. – 96 с.
4. Котельников В.А. И.А. Гончаров / В.А. Котельников. – М.: Наука, 1993. – 247с.
5. Краснощекова Е. Обломов И.А. Гончарова. / Е. Краснощекова – М.: Худож. лит., 1980. – 196 с.
6. Лощиц Ю.М. Гончаров / Ю.М. Лощиц. – М.: Книга, 1977. – 205 с.
7. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е.М. Мелетинский // Мировое древо. –1993. – № 2. – С. 9–15.
8. Мельник В.И. Реализм И.А. Гончарова. / В.И. Мельник – Владивосток: Республика, 1985. – 220 с.
9. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров и Жорж Санд («Обрыв» и «Мопра») / В.А. Недзвецкий // Вестник Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. – № 3. – С. 96–106.
10. Недзвецкий В.А. Романы Гончарова / В.А. Недзвецкий. – М.: Наука, 1996. – 248 с.

Надійшла до редколегії 27 лютого 2015 р.

УДК 821.111(73)-31.09

О. А. Мащенко

РОМАН ДЖ. КОҐАВА «ОБАСАН»: «ЖІНОЧЕ ПИСЬМО» І ЖІНОЧІ ОБРАЗИ

В статті розглядаються теоретичні та художні аспекти поняття «жіноче письмо» в працях С. де Бовуар, Е. Сіксу, Л. Ірігаре, Дж. Батлер та творах японських авторів Акутатави

© О. А. Мащенко, 2015

Рюноске, Йосімото Банани і японсько-канадської письменниці Джой Когави. Поняття жіночого письма, місце авторів-жінок в літературному дискурсі на сьогоднішній день – складні питання, дискусія з приводу яких отримала потужний стимул завдяки розквіту «жіночих студій», які наприкінці XX століття стали інтердисциплінарним полем, що поєднало теорії постколоніалізму, мультикультуралізму, інтерсекціональності і постструктуралістський, деконструктивістський аналізи тексту. Одним з найбільш широко обговорюваних поглядів на «жіноче письмо» та образ жінки в сучасній літературі віддзеркалений у творах канадської письменниці японського походження Джой Когава. Вона є автором романів «Обасан» (1982), «Іцука» (1992), збірок поезії «Розколотий місяць» (1968), «Жінка в лісі» (1985), тощо. В найбільш відомому романі письменниці «Обасан» зображується спротив японської громади в Канаді ворожості канадського населення та уряду, яка була зумовлена участю Японії у Другій Світовій Війні. Але в першу чергу це складна розповідь про становище та роль японської жінки в сім'ї, відносини між матір'ю та донькою, стосунки між дорослими жінками. Найбільш важливими аспектами аналізу ми вважаємо дослідження з одного боку, особливостей «жіночого дискурсу», з другого – поетики жіночих образів в романі «Обасан».

***Ключові слова**: жіноче письмо, жіночі студії, азіато-північноамериканська література, жіночі образи.*

В статье рассматриваются теоретические и художественные аспекты понятия «женское письмо» в работах С. де Бовуар, Э. Сиксу, Л. Иригарей, Дж. Батлер и произведениях японских авторов Акутагавы Рюноске, Ёсимото Бананы и азиато-североамериканских писательниц Хисае Ямамото и Джой Когавы. Понятия женского письма, место авторов-женщин в литературном дискурсе на сегодняшний день – сложные вопросы, дискуссия по поводу которых получила мощный стимул благодаря расцвету «женских студий», которые в конце XX века стали интердисциплинарным полем, объединившим теории постколониализма, мультикультурализма, интерсекциональности и постструктуралистский, деконструктивистский анализы текста. Одним из наиболее широко обсуждаемых взглядов на «женское письмо» и образ женщины в современной литературе отражен в произведениях канадской писательницы японского происхождения Джой Когава, автора романов «Обасан» (1982), «Ицука» (1992), поэтических сборников «Расколотая луна» (1968), «Женщина в лесу» (1985). В наиболее известном романе писательницы «Обасан» описывается сопротивление японской общины в Канаде враждебности канадского населения и правительства, обусловленной участием Японии во Второй Мировой войне. Но в первую очередь это непростой рассказ о положении и роли японской женщины в семье, отношениях между матерью и дочкой, и взрослых женщин между собой. Наиболее важными аспектами анализа мы считаем исследование с одной стороны, особенностей женского дискурса», а с другой – поэтики женского образа в романе «Обасан».

***Ключевые слова**: женское письмо, женские студии, азиато-североамериканская литература, женские образы.*

The article examines the theoretical and literary approach to women's writing in the works of S. de Beauvoir, E. Cixous, L. Irigaray, J. Butler as well as in the writings of Japanese authors Ryūnosuke Akutagawa, Banana Yoshimoto, and Asian-North American writers Hisaye Yamamoto and Joy Kogawa. Conceptual framework of women's writing, the place of women writers in the literary discourse nowadays are complex issues, the discussion on which received a high-powered incentives due to the rise of women's studies at the end of the twentieth century.Unlike feminist literary criticism (which main effort was to "recover and reread the work of women writers") they have become interdisciplinary field connecting the postcolonial theory, multiculturalism, intersectionality as well as the mode of inquiry associated with poststructuralist and deconstructive criticism. One of the most widely discussed views on women's writing and female characters in modern literature is reflected in the writings of Canadian author of Japanese descent Joy Kogawa, the author of the novels "Obasan" (1982), "Itsuka" (1992), poetry collections "The Splintered Moon" (1968), "Woman in the Woods" (1985), etc. In her most famous novel "Obasan" the writer describes resistance of the Japanese community against hostility of Canadian people and the government, due to the participation of the Japan in World War II. But first and foremost it's not an easy story about position and role of the Japanese women in the family, relationship between a mother and a daughter, and adult women with each other. We consider the most important aspects of the analysis are on the one hand the research of peculiarities of women's writing, on the other hand, the poetics of female character in the novel "Obasan."

***Key words**: women's writing, women's studies, Asian North American Literature, women characters.*

Інтерес до «жіночого письма», що виник в процесі становлення феміністської літературної критики (feminist literary criticism), яка згодом оформилася в жіночі студії (“women’s studies” [7, с. 277] або “female studies” [9, с. 299]) – виник внаслідок сплеску течії фемінізму (головними чином, постмодерністського фемінізму) у Франції з появою роботи Симони де Бовуар «Друга стать» (1949) та поширився на європейську та американську літературну думку, внаслідок чого з’явились такі відомі роботи як «Прогулянки» (1971) Елен Сіксу, «Революція поетичної мови» (1974) Юлії Крістевої і «Труднощі ґендеру» (1990) Джудіт Батлер. У своїх роботах, що вже стали класичними і сформували засади жіночих студій, які з 70-х рр. XX ст. виокремились у потужне й впливове академічне поле жіночих студій, дослідниці виявили як певну «поетологічну нерівність» текстів, написаних чоловіками та жінками, так і нерівність становища жінок-авторів та їх сприйняття в літературі порівняно з чоловіками.

Початком феміністської літературної критики справедливо вважається есе В. Вульф «Власний простір» (“A Room of One’s Own”, 1929), в якому концепція «жіночого письма» набула як художньо-естетичного, так і наукового обрисів. Найголовніші аспекти жіночого начала в європейській літературі і культурі спочатку отримали філософську перспективу у фундаментальній праці французького філософа-екзістенціаліста та письменниці Симони де Бовуар «Друга стать» (1949), а через півстоліття – Джудіт Батлер, американського філософа-феміністки, у книзі «Труднощі ґендеру: фемінізм і скинення ідентичності» (“Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity”, 1990).

Можна виділити дві основні тези «Другої статі» С. де Бовуар: соціальну «вторинність» жіночого існування та «міфологізацію» жіночої ролі в історико-культурному середовищі. Так, по-перше, на думку автора, чоловік, вважаючи себе творчою істотою, суб’єктом, перетворив жінку на істоту пасивну, в об’єкт. Як наслідок, жінка самовизначається і виокремлюється відносно чоловіка, але не чоловік відносно неї є несуттєвим поряд із суттєвим. По-друге, Симона де Бовуар вважає, що не існує такого явища, як жіноча природа, і тому всі ознаки жіночості є удаваними. Її вислів: «Жінкою не народжуються, жінкою становляться» [2] – пізніше став гаслом неофемінізму, хоча деякі дослідники критикували Симону де Бовуар за мінімалізацію відмінностей чоловічої та жіночої психіки. Багато уваги вона приділяє аналізу та викриттю найпоширеніших міфів про жінку, авторами яких, на її думку, є саме чоловіки. Симона де Бовуар пише, що «людство – це чоловіки», маючи на увазі суспільну думку, міфологію, культуру, створені чоловіками і переважно для них самих.

Для Дж. Батлер поняття жінки означає не-колективну ідентичність. В роботі «Труднощі ґендеру» вона значною мірою розвиває та поглиблює тези, висунуті Симоною де Бовуар. Зокрема, дослідниця зазначає, що неможливо виокремити стать із політичних і культурних нашарувань, що пересікаються, і завдяки яким поняття статі виробляється та підтримується. Тому для Дж. Батлер й саме поняття «жінка» є достатньо суперечливим. «Якщо дехто є

жінка, то це не обов'язково свідчить про те, що це його єдина іпостась; поняття є незадовільним, тому що стать перетинається з расовими, класовими, етнічними, сексуальними та регіональними модульностями дискурсивно створених ідентичностей» [3]. Таким чином, авторка ставить під сумнів класичні канони про поняття статі та припускає можливість формування різноманітних ідентичностей. На її думку, «поняття чоловік і чоловіче можуть легко означати як жіноче тіло, так і чоловіче, і навпаки». І якщо у С. де Бовуар жінка є лише елементом чоловічої міфології, Дж. Батлер робить революційний висновок, що стать взагалі – це виключно культурний продукт [3]. Ідеї Джудіт Батлер щодо статі як «карнавального костюма» (очевидно співвіднесеними з концептом карнавалізації М. Бахтіна) набули широкого розповсюдження не тільки в жіночих студіях, але й у художній літературі. Сучасна японська письменниця Йосімото Банана в романі «Кухня» (1988) грайливо-іронічно художньо обігравала ідею зміни статі як зміни карнавального костюма, втіливши цю ідею в образі матері головного героя Юіті Еріко. Еріко – в минулому чоловік і батько Юіті – вирішує змінити стать на жіночу після смерті коханої дружини і стати матір'ю своєму сину. Звертає на себе увагу те, що це «перетворення» в романі виглядає цілком природно, ні в кого не тільки не виникає сумнівів у жіночій природі батька Юіті, але й відсутній будь-який осуд чи хоч найменше невдоволення.

Винятково важливим для феміністської літературної критики серед інших стає питання, чи відрізняється жіноче письмо від чоловічого за формальними ознаками. Помітну роль у висвітленні цього питання відіграють ідеї французьких феміністських літературознавців, причому не лише жінок Елен Сіксу та Люс Ірігаре, як прийнято вважати, а й чоловіків, наприклад – Ксав'є Готьє. Е. Сіксу вперше вводить поняття «жіночого письма» ("ecriture feminine"), яке вивільняє текст від чоловічого типу мови, в роботі «Сміх медузи» (1972). Вона вважає, що саме в письмі за допомогою втілення в тексті насолоди й тілесності можливо звільнитись від чоловічого ладу світу. Е. Сіксу стверджує, що жіноче письмо завжди починається, не намагаючись з'ясувати своє походження, що проблема походження – суто чоловіча. Для дослідниці жіноче письмо можливе тільки за умов виходу за межі власної тілесності. Вона вважає тілесність дечим, що неможливо висловити, чимось «до-соціальним» та «до-мовним». Неможливість визначення будь-яких передумов жіночого письма і є, на думку Е. Сіксу, його головною характеристикою. Окрім того, суттєвою перешкодою для безпосереднього сприйняття довколишнього світу є, як зазначає авторка, «категорії традиційної мови», які накладають на нього «сітку апріорних понять»[1]. Е. Сіксу впевнена, що цьому може опиратись лише сприйняття дитини або жінки, тому що на відміну від чоловічого, в їхньому

[1] Л. Ірігаре французька феміністка і мовознавець в роботі «Гінекологічне дзеркальце іншої жінки» ("Spectulum of the Other Woman", 1974), аналізує теорії З. Фройда та Ж. Лакана і, переосмисливши ідею деконструкції Ж. Деріда, намагається охарактеризувати суто жіночу суб'єктивність, яка подається як плюралістична, відмінна навіть від самої себе, і наполягає на тому, що ця жіноча суб'єктивність потребує передача якої потребує «нової мови» [6].

сприйнятті домінує тілесна комунікація зі світом, яка складається з відчуттів запаху, кольору, смаку. Ця теза нам уявляється доказовою, адже формальний аналіз творів, написаних жінками, насправді надає ґрунтовні (хоча, звичайно, і не абсолютні) свідчення її справедливості. В «жіночих» текстах привертають особливу увагу найдрібніші нюанси саме емоційно-чуттєвого світобачення – за допомогою запаху, кольору, смаку. Наприклад, сучасна японсько-канадська письменниця Джой Коґава в романі «Обасан» замість просто червоного кольору вводить «винний колір», просто білого – «колір слонової кістки», а хліб не просто черствий, а «твердий, як камінь». В оповіданні японсько-американської письменниці Х. Ямамото «Вранішній дощ» (“Morning Rain”) незвично емоційні епітети «струнке голі кінцівки» [10, с. 58], більше прийнятні для опису живої істоти, аніж груші, що росте у дворі молодої американки японського походження Садако, найкраще передають гірку самотність її старенького батька, який непомітно для своєї доньки став глухим не стільки від старості, скільки від доньчиного постійного мовчання.

Водночас літературі існує неперевершене свідчення того, що чоловік-письменник може створити досконалий зразок «жіночого письма». Так, в оповіданні відомого японського письменника Акутаґава Рюноске «Муки пекла» (1918) оповідь іде від імені придворної дами. Письменник дуже тонко та ненав’язливо створює в читача враження, що оповідач насправді жінка. В епізоді, в якому придворна дама зустрічає вночі мавпочку, виразно простежується емоційність жіночого мовлення: оповідачка звертає увагу на те, як на тлі тихої та спокійної ночі крик мавпочки здається «божевільним», а те, що мавпочка «смикає її за нову спідницю», без додаткових пояснень видає палке обурення жінки, приховане за словами «мені стало не по собі», що тваринка її смикає не просто за спідницю, а за *нову* спідницю. Такі маленькі деталі, на перший погляд незначні, але як красномовно за допомогою них вдається Акутаґаві підкреслити «жіноче авторство» оповідання. Письменник безпомилково розпізнає жіночу схильність до найнезначніших деталей, які на відміну від дій і слів призводять до розуміння суті через відчуття, а не аналіз. Тому «гілка сливи в руці», «рукав, який пахнув фіалками», ніжні обійми мавпочки і «ясний голосок» [1, с. 160] для жінки значно суттєвіші, аніж слова, сказані дівчиною молодому правителю, бо всі ці деталі складають певний образ дівчини – вродливої (бо слива символізує вроду), витонченої (бо її одяг пахне фіалкою), та співчутливої (бо вона не просто ховає тваринку, але ставиться до неї із ніжністю). Слід зазначити, що, незважаючи на кількість деталей, в розповіді немає детального опису речей, оповідачка просто називає їх, даючи змогу читачу самому все відчути, уявити. Звертає на себе увагу й те, що головна героїня постійно перериває свою розповідь фразами на кшталт: «До речі, коли я вже сказала “Сарухіде”, то розповім заразом ось іще про що» [1, с. 159], «Одначе залишу поки що дівчину й розповім іще про її батька…»[1, с. 161], «…я забігла наперед. Ну, тепер продовжуватиму по порядку…» [1, с. 166]. Крім того, Акутаґава блискуче художньо втілив у тексті ті спостереження, що перегукуються з тезою Е. Сіксу щодо жіночого письма, яке «… завжди починається, не намагаючись з’ясувати своє походження…», тобто

не переймається проблемою авторства. Посилене воно й тим, що в тексті оповідання жодного разу не зустрічається ім'я цієї придворної дами. Письменник іронічно демонструє це в мові оповідачки, яка постійно намагається зберегти «невинність» своєї оповіді, нібито «переповідаючи» думки інших, надаючи їм вигляду чуток: «коли молва заходила», «пішов навіть приголос», «більш того, знаходились такі, які запевняли», і нібито «проговорюється», а потім «прикусює язика». Але при цьому очевидно, що саме в такій спосіб придворна дама або говорить правду: «Та з усієї безлічі розповідей найстрашнішою, мабуть, буде про те…» [1, с. 158], «Тай й справді, вигляд у його ясновельможності також був незвичайний – на губах піна, у бровах гроза, можна було подумати що його заразило безумство Йосіхіде» [1, с. 176] або підштовхує читача з'ясувати її самостійно і таким чином взяти авторство на себе: «Люди розповідають про його ясновельможність бозна-що, порівнюють його ясновельможність з імператорами Ші Хуанді та Янді…» [1, с. 157], «…старий тільки склав руки й дякував за те, що по ньому пройшли бики його ясновельможності» [1, с. 158]. І дуже швидко перед читачем постає жорстокий, мстивий і підлий правитель, розпусне і немилосердне створіння.

Але окрім цього, письменник-чоловік розпізнав і продемонстрував одну з головних рис «жіночого» тексту, не акцентовану в теоретичних дослідженнях: про що чи про кого не розповідала би жінка, вона завжди розповідає про себе – більшою або меншою мірою. На наш погляд, це, зокрема, пояснює вагомий автобіографічний аспект жіночого письма, який у творах представниць азіато-північноамериканської літератури (М.Х. Кінгстон, Е. Тан, Д. Хейдждорн, Д. Коґава, Г. Джен) взагалі стає провідним. І ось через «невинність» оповіді – спочатку недвозначні факти залицяння молодого пана до дівчини, а потім: «Але що в нього були сластолюбні наміри, це пусті вигадки. Та ні, можна сказати, що це просто брехня, позбавлена всяких підстав» [1, с. 164], «Я від природи дурна і, крім найпростіших, усім зрозумілих речей, нічого не тямлю» [1, с. 174] – та вже згадану нами її дискретність, нелінійність, через створення відчуття «залучення», а не «поінформованості» в тексті створюється образ розумної, спостережливої, проникливої оповідачки, яка до того ж вміє художньо-витончено передавати свої думки та враження: «…в ту хвилину, коли порив нічного вітру відігнав дим і в полум'ї, що розступилося, в ясно-червоній заграві, що миготіла золоти пилом, стало видно, як вона, кусаючи пов'язку, якою їй зав'язали рот, б'ється і звивається так, що ледве не лопаються ланцюги, – о, в цю хвилину в усіх, починаючи з мене й закінчуючи тим силачем, волосся стало диба, наче ми на власні очі бачили муки пекла!» [1, с. 180].

Навіть враховуючи закріплену впродовж століть ґендерну специфіку японської мови, оповідання Акутаґави без перебільшення можна назвати передбаченням того, що починаючи з середини XX ст. набуде теоретичного абрису в західному філософському і літературно-теоретичному дискурсі. Поняття жіночого письма, місце авторів-жінок в літературному дискурсі на сьогоднішній день – складні питання, дискусія з приводу яких і досі не вщухла. Завдяки дослідженням у цій галузі, виникла теорія феміністської

критики, яка переглядала світові твори в контексті «жіночого», виникли поняття «ґендер» і «ґендерна поетика», які пропонують відповідні методології аналізу художніх творів. Проте авторитетний теоретик В. Лейч існування жіночої критики вважає сумнівним, стверджуючи, що замість власне літературної критики нам запропоновано «півдюжини взаємопов'язаних проектів» [7, с. 23], і значно більшу увагу приділяє появі в кінці 70-х рр. XX ст. «жіночих студій», зосереджуючись, на жаль, лише на соціально-академічному аспекті їх існування. На відміну від феміністичної критики (яка насамперед наголошувала на необхідності «відвоювати і перечитати художню літературу, написану жінками» [4], жіночі студії стали інтердисциплінарним полем, що поєднало теорії постколоніалізму, мультикультуралізму, інтерсекціональності («перетин дискримінацій») і постструктуралістський, деконструктивістський аналізи тексту. Їх предметне коло розширилось завдяки залученню письменниць, творчість яких до цих пір отримувала вузьке і однобоке трактування – Суї Сін Фар (феміністська література), Оното Ватанна (любовний роман), Марина Уорнер (постколоніальна теорія), Гортенз Спіллерс (чорний фемінізм).

Одним з найбільш значущих у сучасній літературі поглядів на «жіноче письмо» та образ жінки в літературі віддзеркалений у творах канадської письменниці японського походження Джой Коґава. Вона є автором романів «Обасан» ("Obasan", 1982), «Іцука» ("Itsuka", 1992), «Дощ підноситься» («The Rain Ascends», 1995), збірок поезії «Розколотий місяць» ("The Splintered Moon", 1968), «Вибір мрій» ("A Choice of Dreams", 1974), «Жінка в лісі» ("Woman in the Woods", 1985) тощо. В найбільш відомому романі письменниці «Обасан» зображується спротив японської громади в Канаді ворожості канадського населення та уряду, яка була зумовлена участю Японії у Другій світовій війні. Але в першу чергу це складна розповідь про становище та роль японської жінки в сім'ї, відносини між матір'ю та донькою, стосунки між дорослими жінками. Найбільш цікавими аспектами аналізу ми вважаємо дослідження, з одного боку, особливостей жіночого дискурсу, з другого – поетики жіночого образу в романі. На наш погляд, однією з найбільш важливих особливостей жіночого письма, притаманних роману Д. Коґави, є фрагментарність, розімкненість оповіді, «непевність» зовнішнього сюжету. Зрозуміло, фрагментарність як поетологічний прийом побудови тексту не є характеристикою виключно жіночого письма. Проте саме в ньому між фрагментами оповіді головним чином домінує емоційний зв'язок, аніж логічний. В романі постійно перемежовуються сучасність (пов'язана зі смертю чоловіка тітки) з дитинством головної героїні Наомі Накане. Тому в романі ніби присутні два погляди на події: дитячий – у спогадах Наомі можна прослідити дитяче сприйняття, головна героїня немов переноситься у своє дитинство, вона знову відчуває та сприймає світ як дитина, і погляд дорослої жінки, яка усвідомлює минуле й теперішнє. Мова Наомі-дитини передається через сприйняття Наомі-жінки, але доросла жінка не «затулює» дівчинку, дозволяючи почути дитячий голос без будь-яких перешкод і така стратегія дозволяє передати дитячі емоції «дорослими» словами: «Якщо я огляну печери

своєї пам’яті, то в мене вийде колаж із образів – похмурі картини, камін і годинник над ним, ключ від якого уміщується у мене в долоні і нагадує маленьку металеву пташку…Диван – це гора, на яку треба видиратись, долина, в якій можна спати, засідка для несподіваного нападу на батьків, які проходять повз…» [8, с. 61]. Все вказує на те, що зараз розмовляє дитина, маленька Наомі: вона говорить про будинок, в якому колись жила, в теперішньому часі, і диван видається їй величезним. Водночас доросла Наомі зберегла дитячий погляд на світ, в якому люди, будівлі, машини – така ж невід’ємна частина природи, як трава, каміння, дерева і земля. Відчуття себе частиною живої й неживої природи, народжене в дитинстві, з роками лише поглиблюється. Змалечку дівчинка порівнювала матір з деревом, а себе – з гілкою: «Я горнуся до маминої ноги, стовбура із плоті, який росте з землі, стовбура дерева, паростком якого є я. Де її коріння, там і моє. Якщо вона піде, піду і я. Її кров говорить в моїх венах» [8, с. 77]; «Я протираю м’якою губкою її ноги та ступні; тонкі пурпурові вени, мов недбало намальований лабіринт, мапа на шкірі, її товсті нігті на пальцях ніг – стародавні кам’яні утворення. Мені пригадуються давно згаслі вулкани: кора та рівчаки шрамів від лави…» [8, с. 35] – такою постає Обасан після смерті чоловіка, старою та згаслою, мов вулкан, перед вже дорослою Наомі.

Центральними образами роману, окрім Наомі, є дві її тітки: Обасан і тітка Емілі. На перший погляд, образи двох старших жінок виглядають повними протилежностями, і враження це посилюється завдяки способу, яким Наомі їх називає. Одна тітка, яка виховувала Наомі, замінивши їй матір, зветься підкреслено за японським звичаєм – Обасан (з японської – тітка), а друга – підкреслено за західним – тітка Емілі («aunt Emily»): «Які ж різні мої дві тітки. Одна живе у світі звуку, інша – у камені. Мова Обасан залишається глибоко під землею; а тітка Емілі, бакалавр та магістр, вона воїн слова. Вона хрестоносець…» [8, с. 39]. Під виразом «жити у камені» розуміється життя в тиші, мовчанні, тобто жити, не висловлюючи свої найглибші почуття та враження. Саме такою постає перед нами Обасан. Коли помирає її чоловік, мова горя Обасан – мовчання (“the language of her grief is silence”), що перетворило її на камінь. Тітка Емілі, про яку кажуть «not like woman», емоційна, войовнича і тому здається Наомі та оточуючим агресивною й різкою, бо, по суті, вона кидає виклик стереотипам у суспільстві, тому і в тексті названа «хрестоносець». При цьому важливо побачити, що, незважаючи на очевидне протиставлення двох жінок, яке виражається вже навіть на вербальному рівні («Обасан» як беззаперечений на перший погляд тип японської жінки, збережений попри довге життя у Канаді та «тітка Емілі» як тип емансипованої західної жінки попри японське національне коріння), їх образи ні в якому разі не можна вважати протилежними. Є у двох героїнь і спільна риса, непомітна на перший погляд, – «хрестоносець» тітка Емілі теж закута, тільки не в камінь, а в залізо, адже хрестоносці носили кольчугу. Отже, з одного боку, ми бачимо стилістичне протиставлення, а з іншого – тонкий паралелізм: одна «камінь», а інша «залізо».

Вимальовуючи образи цих трьох жінок, Джой Когава зуміла показати, якою насправді різною може бути японська жінка. В центрі її інтересів щастя та добробут своєї сім'ї, але діють всі по-різному: хтось емоційна та енергійна, нетерпляча та наполеглива, як Емілі, а дехто зосереджена, терпляча та спокійна, як Обасан. Головне, що ці жінки люблячі та віддані, а ці риси притаманні жінкам з усього світу.

Бібліографічні посилання

1. Акутаґава Р. Муки пекла / Р. Акутаґава. – Харків: Фоліо, 2009. – С. 157–182.
2. Бовуар С. Друга стать / С. де Бовуар: В 2 т. Том 1. – К.: Основи, 1994. – 390 с.
3. Butler J. Gender trouble Feminism and the subversion of identity [Text] / J. Butler. – N.Y., L.: Routledge, 1990. – 172 p.
4. Childs P., Fowler R. The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. – L., N.Y., 2006. – P. 85–87.
5. Cixous H. The Laugh of the Medusa / H. Cixous // The Northon Anthology of Theory and Criticism. – N.Y., 2001. – P. 2039–2056.
6. Irigaray L. Spectulum of the Other Woman / L. Irigaray. – Ithaka, N.Y.: Cornell University Press, 1985. – 416 p.
7. Leitch W.B. The Norton Anthology of Theory and Criticism / W.B. Leitch. – N.Y., L., 2001. – P. 1–28.
8. Kogawa J. Obasan / J. Kogawa. – N.Y., 1994. – 300 p.
9. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism / ed. by M. Groden, M. Kreiswirth, I. Szeman. – Baltimore & L.: The Johns Hopkins University Press, 2005. – P. 299–326.
10. Yamamoto H. Seventeen Syllables / H. Yamamoto. – New Brunswick, New Jersey & L.: Rutgers University Press, 2003. – 179 p.

Надійшла до редколегії 21 березня 2015 р.

УДК 821.161.2-311.6Корсак

О. О. Мізінкіна

ФОЛЬКЛОРНІ ЖАНРИ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ І. КОРСАКА «ЗАВОЙОВНИК ЄВРОПИ»

У статті порушується теоретична проблема «текст у тексті». А саме – обґрунтовується думка про питому вагу фольклорних форм мислення в історичному романі. Спираючись на міркування автора з приводу художньої інтерпретації віддаленої доби (XIII століття) та недостатню увагу до твору з боку рецензентів аргументовано об'єкт дослідження. Окреслено вклад Івана Корсака в розвиток українського історичного роману та його місце в сучасному літературному процесі; вказано на провідні риси стилю автора. З-поміж таких виокремлюємо активне оперування зразками усної народної творчості. Тому мета розвідки полягає у відстеженні механізмів вмонтування народнопоетичних текстів у структуру роману «Завойовник Європи» та з'ясуванні їх впливу на поетику твору в цілому. Проаналізовано ті фольклорні жанри, що активно представлені у художньому світі «Завойовника Європи». Найбільше в романі І. Корсака «побутують» прислів'я та приказки. Переважно вони допомагають творити образ головного персонажа – Ростислава Михайловича, хоча поодинокі з них стосуються і другорядних героїв. Ще окремі паремії представляють думку певної громади (киян), або ж є складовою власне авторського мовлення. Закцентовано увагу на тому, що у тканині твору має місце неодноразове повторення одних й тих же коротких влучних висловів. Такий прийом слугує додатковій виразності тої чи іншої риси характеру певного героя. Переважно прислів'я і приказки, каламбури, казки постають елементами внутрішнього мовлення персонажів, структурними одиницями діалогів. Ними розпочинаються чи завершуються розділи роману. Вказуючи на інтертекстуальні зв'язки, легенди прогнозують у романі розвиток стосунків між Анною та Іштваном. Один з найдавніших

© О. О. Мізінкіна, 2015

народнопоетичних жанрів – замовляння – допомагає розкрити проблематику роману, працює на творення художньої правди.

Ключові слова: *Іван Корсак, роман, прислів'я і приказки, легенди, казки, фольклорні жанри.*

В статье поднимается теоретическая проблема «текст в тексте». А именно – обосновывается мысль о значимости фольклорных форм мышления в историческом романе. Опираясь на размышления автора в связи с художественной интерпретацией отдаленной эпохи (XIII век) и недостаточное внимание к произведению со стороны рецензентов, аргументирован объект исследования. Определен вклад Ивана Корсака в развитие украинского исторического романа и его место в современном литературном процессе; указаны ведущие черты стиля автора. Среди таковых выделяем активное оперирование образцами устного народного творчества. Потому цель исследования состоит в отслеживании механизмов вмонтирования народнопоэтических текстов в структуру романа «Завоеватель Европы» и осмыслении их влияния на поэтику произведения в целом. Проанализированы те фольклорные тексты, которые активно представлены в художественном мире романа И. Корсака. Пословицы и поговорки в большинстве своем помогают создавать образ главного героя – Ростислава Михайловича, хотя некоторые из них касаются и второстепенных персонажей. Отдельные паремии раскрывают обобщенное мнение определенных граждан (киевлян) или же являются частью авторской речи. Акцентировано внимание и на таком приеме, как неоднократный повтор удачного выражения, что подчеркивает определенные черты характера отдельного героя. В большинстве своем пословицы и поговорки, каламбуры, сказки являются элементами внутреннего мышления персонажей, структурными единицами диалогов. Ими начинаются или заканчиваются разделы романа. Указывая на интертекстуальные связи, легенды прогнозируют в романе отношения между Анной и Иштваном. Один из наиболее древних жанров – заклинание – помогает раскрыть проблематику романа, работает на создание художественной правды.

Ключевые слова*: Иван Корсак, роман, пословицы и поговорки, легенды, сказки, фольклорные жанры.*

The theoretical problem of text in text is raised in the article. Namely, the thought of weight of the folk forms of thinking in a historical novel is grounded. Concurring with the author about artistic interpretation of a distant era (XIII century) and insufficient attention to the work of reviewers the object of study is reasoned. Ivan Korsak's contribution in the development of Ukrainian historical novel and its place in contemporary literary process are defined; leading features of the author's style are underlined. An active manipulation of samples of folklore is allocated among such ones. Therefore, the purpose of research is to track the mechanisms of installation of folklore texts into the structure of the novel «The Conqueror of Europe» and to elucidate their impact on poetics of the work as a whole. Those folklore genres that are actively represented in the art world of «The Conqueror of Europe» are analyzed. Proverbs and sayings are often used in the I. Korsak's novel. Mostly they help to create the image of the main character – Rostyslav Mykhailovych, although some of them are related the secondary characters. Some individual proverbs represent the opinion of a certain community (kievans'), or they can be a composite of the speech from the author. The attention is focused on the constant repeats of the same short witty sayings. This technique is used for better expression of traits of a certain character. Mainly proverbs, sayings, puns and fairy-tales appear as elements of inner speech of the characters, as the structural units of dialogues. They begin or end chapters of the novel. Legends, predicting the development of relationship between Anna and Ishtvan, indicate the intertextual connections. One of the oldest folklore genres (spell) helps to solve the problems of the novel and works on the creation of artistic truth.

Key words: *Ivan Korsak, novel, proverbs and sayings, legends, fairy-tales, folklore genres.*

Взаємозв'язок художніх творів з фольклором вже тривалий час досліджується в українському літературознавстві. Аспекти проникнення та значення фольклору в літературній творчості письменників-класиків аналізували у своїх працях М. Костомаров, П. Куліш, Ф. Колесса, О. Дей, В. Бойко, М. Грицай, О. Гончар, Р. Кирчів, О. Вертій, О. Мишанич та ін. На жаль, питання ролі фольклорних текстів у структурі історичної прози не часто постає предметом вивчення, хоча сучасні белетристи активно послуговуються формами народнопоетичного мислення. До таких долучаємо й Івана Корсака – автора восьми історичних романів, лауреата численних премій. У доробку прозаїка виокремлюємо роман «Завойовник Європи» (2011), в якому мова йде

про віддалені часи XIII століття, а саме – про життя і діяльність руського князя Ростислава Михайловича (1219–1264). «Насамперед мене цікавлять постаті, які якимось чином призабуті або, так склалось уже, що на їхнє ім'я було накладено табу, або постаті, які той чи інший сусід, той чи інший завойовник нахабно, безцеремонно приватизував, – говорить І. Корсак. – Коли ми починаємо шукати ім'я Ростислава Михайловича, до слова Луцького князя 1240 року, хоча княжити йому через нашестя Батия не випало довго, то ми бачимо, що його російська історіографія підгребла під себе. Коли ми глянемо в довідкові матеріали на його батька, який причислений до лику святих, то там взагалі <…> начебто він не на Україні жив, княжив. Це дивовижно. Через те мене як автора вони і цікавили, і, даруйте за відвертість, обурювала така історіографічна несправедливість, яка межує з нахабством і безцеремонним загарбанням історичних постатей, які значною мірою, цебто переважною мірою, належать саме Україні» [2].

Роман «Завойовник Європи» малодосліджений, незважаючи на те, що інтерв'ю з його автором неодноразово з'являються на різних порталах в мережі інтернет, а ім'я письменника – на шпальтах періодики. «Корсакові романи вирізняються багатством історичних реалій та індивідуально впізнаваною авторською стилістикою. Цей винятково творчо активний письменник на сьогодні вийшов у незаперечні лідери й авторитети історичного роману» [7, с. 3], – вважає Михайло Слабошпицький. Одною з провідних рис авторської манери оповіді в аналізованому нами романі є виразне «звучання» фольклорного матеріалу. Тому метою розвідки є простежити прийоми вживлення народнопоетичних текстів у структуру роману «Завойовник Європи» та з'ясувати їх вплив на поетику твору в цілому. Історики стверджують, що «жодних тогочасних записів фольклорних творів давньої Русі не існує» [1, с. 607]. Однак прислів'я, приказки, легенди, перекази, казки, замовляння зринають ледь не на кожній сторінці роману. Домінуючим, найбільш часто вживаним є жанр паремії. Знавець фольклору Михайло Пазяк зазначає, що «в епоху Київської Русі жанр прислів'їв та приказок був досить розвинутим. Вони вживалися в прямих та переносних значеннях, відзначалися алегоричністю, мали багату символіку» [5, с. 18]. Такі «згущення думки» в романі мають досить широкий ідейно-тематичний діапазон. Значна їх кількість пов'язана з центральним персонажем – Ростиславом Михайловичем.

Частина паремій зринає в тексті роману, коли князь розмірковує про своє становище у певній ситуації. Так, задля виразнішого окреслення непростих стосунків чоловіка з дружиною Корсак підкреслює: «В перші дні по весіллі Ростислав Михайлович і вусом не повів на холодну зверхність та відчуженість Анни: нехай, думав собі, *риба не без луски, бог не без милування*» [3, с. 10]. І далі в тексті маємо пояснення паремії, яка ще служить для коментування рис вдачі князя: «Нехай, однаково усе минеться, час не таке гоїть… Звісно, те гостряком таки черконуло його самолюбство та чоловічий гонор, але він звик тримати удар, до скрипу стиснувши зуби, витерпіти невдачу, втриматися на ногах по нищівній навіть поразці» [3, с. 10]. Змалювання подальшого розвитку клімату у сімейному житті героїв розкривається через іншу паремію, яка є

приводом для показу поведінки дружини: «На людях Анна ніколи не перечила чоловікові, те їй змалечку вкладали у голову велемудрі двірцеві королівські навчителі, та й витримка природна ставала у поміч. Лише один раз за обідом в прилюдді *між ними несподівано кіт пробіг*» [3, с. 27]. Тобто письменник «використовує» прислів'я для демонстрації непорозуміння між подружжям.

Образ Ростислава в романі вияскравлюється і завдяки окресленню його стосунків з іншими героями, де паремії відіграють важливу роль. Намагання посісти княжий стіл у Галичі призводить до конкуренції з Данилом Романовичем (1205–1264), яка розкривається у низці паремій. «Іч, *забажалося Галича, як мерзлого у петрівку*» [3, с. 11], – зринає у роздумах головного персонажа. Приказка побудована на поєднанні ознак низької і високої температур (оскільки мова йде про свято Петра і Павла, яке відзначається всередині літа – 12 липня) і, таким чином, свідчить про недосяжність бажаного. Після того як Данило першим зайняв столицю Галицького князівства, розгубленість Ростислава передано через «*диво в решеті: дірок багацько, а нікуди вилізти*» [3, с. 17]. Пригнічений стан князя-завойовника виражається у його внутрішньому мовленні: «Тепер знатимеш, як *в один і той же час дві сороки за хвіст хапати* – і Галич утримати, і в похід на Литву сходити», – вперше дорікнув сам собі» [3, с. 17]. Про подальші плани і сподівання Ростислава читач здогадається з його міркувань: «у житті, як трапиться, – *коли середа, а коли п'ятниця*, бо таки *ще не вечір*, ще позмагається він з примхливою та вигадливою долею власною <…> Істинно, *ще не вечір*…» [3, с. 18]. Повтор «ще не вечір» свідчить про таку рису князя, як наполегливість та незречення своїх намірів, що підтверджуються в наступних сторінках роману, де постає спілкування Ростислава зі сліпим старцем. Спочатку пророцтво старого чоловіка викликає у князя думки про те, що «він ще позмагається з долею, ще *писано вилами по воді*, хто дужчий насправді, бо він саме у силі, має міць ту долю за горлянку і петельки чіпко схопити; *ще не вечір*…» [3, с. 49]. Тут вислови «писано вилами по воді» та «ще не вечір» вжито для підкреслення намірів князя та є ланкою для перебігу сюжету. Варіація ще однієї приказки слугує підтриманням сюжетної лінії Ростислав – сліпець. «Бач який, – засміявся раптом старець, згадуючи думки Ростислава, як він має *долю свою за петельки брати* та під дудку свою її змусити витанцьовувати» [3, с. 49], – читаємо далі в романі. Остаточне небажання сприйняти інформацію волхва передається через спогади князя за допомогою висловів-каламбурів: «І чого той старець все один шлях мені накаркує, *вчепився до одного, як сліпий до тіста*, чи *прилип, як до голої Гандзі Пилип*?» [3, с. 96].

Заслуговує на увагу й діалог головного героя роману з мандрівними ченцями, які збиралися в похід за визволення Гробу Господнього. Письменник знову застосовує прийом неодноразового повтору паремії:

«– *Чия сила, того й правда*, – чомусь Ростиславові Михайловичу згадалася давня приповідка, що запала у пам'ять ще з Лучеська.

– Що ви цим хотіли сказати? – насторожився ченець <…> .

– *В кого сила – в того правда*, – повторив неголосно Ростислав Михайлович. – А правда завше на кінці меча. Мечі міцніші, і більше їх у того, в кого більше грошей. Гроші, в свою чергу, в того, в кого влада. А вона війною здобувається» [3, с. 41]. Тут доречність вживаності паремії підтверджується детальним її поясненням. Також це свідчить про те, що князь розуміє тодішню політичну ситуацію у середньовічній Європі і має як державотворець свою незалежну думку. Окрему тематичну групу представляють паремії, якими Ростислав характеризує дії імператора Ласкара. «*Дивиться лисицею, а думає вовком*» [3, с. 120] – це під час їх перемовин та по них – «*З паршивої вівці хоч шерсті жмут*» [3, с. 121]. Жорстокість, хитрість, підступність, що передаються в образах тварин, виявляють однозначне ставлення промовця прислів'їв до другорядного героя.

Неоднозначними потрактовуються історичні зносини Ростислава Михайловича з болгарськими боярами. Одні дослідники вважають, що «Верховный Совѣт Терновскихъ Бояръ удерживалъ его на нѣкоторое время, какъ лучшаго и вѣрнѣйшаго посредника между Белгаріей и Никейскимъ Императоромъ Ласкаремъ» [6, с. 9]. Інші, навпаки, переконані в тому, що «серед болгарської еліти підтримки він не мав» [4]. Ретельно вивчивши болгарські джерела, І. Корсак зазначає, що «у них (не буду говорити, чи вони настільки достовірні чи ні) його постать не завжди знаходить рожеву оцінку. Дуже багато до нього претензій, критики і так далі» [2]. Тому й у романі на завершення наради з тирновськими боярами про зміцнення кордонів у зв'язку із загостренням політичної ситуації з боку римської імперії читаємо: «*Де велика рада, там рідкий борщ*» [3, с. 112]. Цим прислів'ям автор показує думку князя про незлагодженість та необачність сусідів. На прикінцевих сторінках історичного твору враження підтверджуються пареміями одного тематичного гнізда. «*Рот – не город, його парканом не загородиш*» [3, с. 134], – робить висновок Ростислав з приводу безпідставних звинувачень болгар. Його підтримує і дружина: «*Великої треба хусти, щоб зав'язати людям усти*», – ще подумала Анна» [3, с. 140]. Давніми за походженням висловами оперують майже усі персонажі «Завойовника Європи». Впізнаваною ознакою внутрішнього монологу Романа Даниловича є паремія «*Пішов на Дунай, та й додому не думай*» [3, с. 55], яка повторюється в романі тричі. Спочатку – підряд у двох абзацах для особливої вражальності, нагнітання назрілої проблеми у житті персонажа. Вона дістає своє пояснення в онтологічних розмислах та відтворює мінорний настрій сина Данила Галицького: «Хто він тут, по дорозі у свій Єрусалим, що втрапив не на Дунай з сивої легенди та приповідки, а таки на справжнісінький…» [3, с. 55]. Надалі вісімнадцятий розділ роману розпочинається знайомою паремією, що скеровує читача на зміну у викладі подій, переакцентовує увагу від одного героя до іншого.

У тексті «Завойовника Європи» містяться вислови, які структурно розміщені наприкінці розділів. «А *щоб тобі курка на ногу наступила*», – вилаявся він на когось, повернувся на бік і смачно та голосно захропів» [3, с. 10]. У даному випадку паремія служить ознакою образної характеристики

певної ситуації, що дійшла свого логічного завершення. Переважно паремії в романі зринають з уст, стають елементами невласне прямого мовлення поодиноких персонажів. Однак маємо приклад і вираження узагальненої думки великої кількості людей, громади на конкретну подію. «Що, *заробили три вирви у шию, а четверту навздогінці*?» – не міг ще якийсь час заспокоїтись люд» [3, с. 38] після вбивства киянами послів хана Батия. Окремі паремії вмонтовуються в текст роману як структурна одиниця власне авторської оповіді. Зокрема, художньо трансформована приказка звучить у розповіді про умови отримання кораблів для походу рицарів до Єрусалиму: «Трималися рицарі скільки сили було, та *вовчим братом голод недарма нарекли*, врешті скорилися, усмирили той бунт» [3, с. 100]. Змальовуючи небажання дипломатичних стосунків бояр з імператором Ласкаром, наратор зазначає: «*Не рада коза торгу, а курка весіллю, та мусять*…» [3, с. 117]. Приказка філософського спрямування вжита Корсаком для додаткової виразності життєвих обставин батька Ростислава: «*Одна біда самотиною, проте, ніяк ходити не хоче*, Київ за час його від'їзду в нього відібрав Ярослав Всеволодович, тож князеві Михайлу тільки лишалася одна дорога – у його Чернігів» [3, с. 36].

Побутує в тексті роману і такий давній жанр, як замовляння. Маючи на меті убезпечити місто від різкої зміни атмосферних явищ, старець здійснює сакральний ритуал та виголошує: *«– Граде лукавий, рабе лукавий, нехай тебе хмари не носять, бо тебе люде не просять… Буйні вітри, візьміть оцю хмару на тонкі крила, за Окіян-море її занесіть, за теплі води, за круті гори, за жовті піски, щоб той град там пропав нині… Щезни, пропади од лиця Божого і од нас грішних…*» [3, с. 96]. Окрім того, що замовляння містить традиційні для оказіонально-обрядових текстів синтаксичні конструкції (звернення, відсилання), воно також вказує на єдиносущого Бога, що є свідченням зміни релігії у суспільстві XIII століття.

Легенди, що «звучать» у романі, пов'язані з образом князівни Анни. З метою повнокровніше змалювати тонкощі дівочих мрій зображено випадок про те, як барон Іштван «подарував мушлю, таку розкішну, що мимоволі навіювала спомини про давньогрецьку легенду: *запряжена дельфінами, слугувала мушля подібна за колісницю для Нептуна і Галатеї*» [3, с. 24]. Згадка про кохання героїв грецької міфології стала заставою початку зародження почуттів Анни до молодого чоловіка. Як супровід розвитку непоборних обставин життя дочки короля у тексті роману згадується ще одна легенда: «Їй у дитинстві оповідали <…> *про Адоніса, коханого богині краси Афродити. Коли трапилося нещастя і Адоніс не повернувся із полювання, Афродита довго шукала його, ступаючи босоніж гострим камінням та шпичками. А як віднайшла вона тіло загиблого, то забажала, аби виросли з крові коханого золотисті квіти, що їх назвали відтоді адонісами, а ще горицвітом*» [3, с. 25]. Друга легенда є ілюстрацією сили почуттів князівни до омріяного коханого, вказівкою на вроду молодих людей, прогнозує нещасливий розвиток відносин, в яких роль деталі виконує квітка бузку. Тут доволі зримо проводяться паралелі між парами Афродіта –Адоніс та Анна – Іштван.

Казки – ще один жанр, що представляє народне уявлення про оточуючий світ. У «Завойовнику Європи» вони безпосередньо пов'язані з головним героєм – це «він залюбки вечорами тішив малечу казками і небилицями різними» [3, с. 89] про їжачка, ведмедя, рака, солов'їв. Відтворення розповідей Ростислава Михайловича додатково характеризує його як зразкового батька.

Отже, роман «Завойовник Європи» вирізняється з-поміж романних форм І. Корсака питомою вагою фольклорних наративів. Найбільший корпус складають прислів'я та приказки, що відзначаються широкою тематикою і функціональністю. Здебільшого паремії працюють на внутрішню подієвість роману, пов'язану з переживаннями, душевними станами зображуваних персонажів, оскільки є частиною їх роздумів, внутрішнього монологу, спогадів. У художньо-мовленнєвій організації роману вони є початком чи закінченням розмови, елементом діалогу, ключовою думкою. У структурному плані ними розпочинаються або завершуються розділи. Спостережено прийом неодноразового повтору паремії, що сприяє підтриманню сюжетних зв'язків між персонажами, наголошує на окремих рисах характеру, служить маркуванням внутрішнього мовлення окремої дійової особи, а також локалізує місце перебування героя, на що вказує гідронім Дунай. Залучення жанру легенди висвітлює інтертекстуальне поле роману (паралелі між парами Нептун – Галатея, Афродита – Адоніс та Анна – Іштван); дає можливість для введення нової сюжетної лінії. Переплетіння язичницьких та християнських ознак у замовлянні свідчить про зміну світоглядних уявлень, прихід нової релігії, що було актуальним для часів Київської Русі. Тому зразок давнього тексту постає засобом розкриття проблематики твору, служить засобом моделювання історичної реальності.

Таким чином, залучення фольклорного матеріалу збагачує мовлення персонажів; увиразнює і «оживлює» образи; сприяє формуванню характерів; віддзеркалює проблематику роману; відіграє функцію супроводу у відтворенні полемічних питань в історії; наближує сприйняття історичного твору; демонструє авторську манеру письма.

Бібліографічні посилання

1. Брайчевський М.Ю. Твори / М.Ю. Брайчевський. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2004. – Т. 1: Суспільно-політичні рухи в Київській Русі. Історична думка в Київській Русі. – 2004. – 720 с.
2. Корсак І. «З давніх-давен ми належали Європі. Ми невіддільні від Європи» [Електронний ресурс] / Іван Корсак // Режим доступу: http://portala4.pl.ua/kultura/1899-ivan-korsak-z-davnikh-daven-my-nalezhaly-yevropi-my-neviddilni-vid-yevropy.
3. Корсак І. Завойовник Європи : роман / Іван Корсак. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 160 с.
4. Мандзяк В. Ростислав Михайлович – «Dux Galiciae et imperator Bulgarorum» [Електронний ресурс] / Віктор Мандзяк // Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/k-doba_5/006-mandziak.pdf
5. Пазяк М.М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії / М.М. Пазяк. – К. : Наукова думка, 1984. – 204 с.
6. Палаузов С. . Ростиславъ Михайловичь, русскій удельный князь на Дунае въ XIII веке / С. Н. Палаузов. – СПб, 1851. – 56 с.
7. Це вже видано або на підході до читача. «Ярославів Вал» перед черговим Форумом видавців у Львові // Літературна Україна. – 2012. – 6 вересня, № 34 (5463). – С. 3.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.113 (73)–311.4.09

Т. В. Надутая

КРИТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМИ ТАН В КИТАЕ

Багатоаспектна дослідницька література, присвячена творчості Емі Тан, є не лише свідоцтвом її визнання як інтернаціонального письменника, але і віддзеркаленням складних теоретичних проблем сучасного літературознавства в його планетарному масштабі. Орієнтальність та орієнталізм, екзотизм і етнічність, мультикультуралізм і транскультурація в роботах азійсько-американських письменників стають об'єктом дослідження учених у всьому світі. Вивчення творчості американських письменників китайського походження в оцінці китайських критиків пропонує переосмислити і здолати певні «центризми», що склалися в дослідженнях азійсько-американського феномену в західній критиці. Тому в центрі уваги даної статті – дискусійні аспекти вивчення творчості Е. Тан на Сході і на Заході. У сино-американському дискурсі у творчості Е. Тан образ Китаю і китайськості – це не доповнення до картини американського життя її сино-американських героїв, а невід'ємна складова художнього світу письменниці. Важливим вважається відобразити протилежний погляд на сталі позначення «сино-американськості», «гібридності», «подвійної ідентичності», а також на маркери орієнталізму, фемінізму, етнічності. Аналіз робіт західних і китайських дослідників, присвячених творчості Е. Тан, свідчить, що вектор критичного осмислення літературної спадщини письменниці поступово зміщується з мультикультурної парадигми до транснаціонального, транскультурного осмислення долі людини, що по-новому усвідомлює свій зв'язок із материнською культурою.

***Ключові слова**: Емі Тан, сино-американська література, китайське літературознавство, орієнталізм, транскультурація, глобалізація.*

Многоаспектная исследовательская литература, посвященная творчеству Эми Тан, – это не только свидетельство ее признания как интернационального писателя, но и отражение сложных теоретических проблем современного литературоведения в его планетарном масштабе. Ориентальность и ориентализм, экзотизм и этничность, мультикультурализм и транскультурация в работах азиато-американских писателей становятся объектом исследования ученых во всем мире. Исследование творчества американских писателей китайского происхождения в оценке китайских критиков предлагает переосмыслить и преодолеть определенные «центризмы», сложившиеся в исследованиях азиато-американского феномена в западной критике. Поэтому в центре внимания данной статьи – дискуссионные аспекты изучения творчества Э. Тан на Востоке и на Западе. В сино-американском дискурсе в творчестве Э. Тан образ Китая и китайскости – это не дополнение к картине американской жизни ее сино-американских героев, а неотъемлемая составляющая художественного мира писательницы. Важным представляется отобразить противоположный взгляд на устоявшиеся обозначения «сино-американскости», «гибридности», «двойной идентичности», а также на маркеры ориентализма, феминизма, этничности. Как показывает анализ работ западных и китайских исследователей, посвященных творчеству Э. Тан, вектор критического осмысления литературного наследия писателя постепенно смещается с мультикультурной парадигмы к транснациональному, транскультурному осмыслению судьбы человека, по-новому осознающего свою связь с материнской культурой.

***Ключевые слова**: Эми Тан, сино-американская литература, китайское литературоведение, ориентализм, транскультурация, глобализация.*

Multifaceted research literature dealing with the novels of Amy Tan can be viewed not only as an evidence of her recognition as an international writer, but also as a reflection of complex theoretical problems of modern literary criticism in its planetary scale. Orientalism, exoticism and ethnicity, multiculturalism and transculturation in the works of Asian American writers have become the subject of research for many scientists around the world. The analysis of the works written by American writers of Chinese descent through the lens of Chinese literary criticism enables us to rethink and overcome certain "centrisms" established in the Western studies of Asian-American phenomenon. Thus this article is an enhanced studying of controversial aspects, revealed both in the Western and Eastern studies of Amy Tan.

© Т. В. Надутая, 2015

The main emphasis is laid on the Chinese American discourse in Amy Tan's writings. The article shows that the images of China and "Chinese-ness" cannot be simply viewed as an exotic peculiarity of American life of Chinese Americans. It is an integral part of Amy Tan's literary-artistic world. It is important to show the opposite view on the established markers of "Chinese-American-ness", "hybridity", "double identity", as well as the concepts of Orientalism, feminism and ethnicity. The analysis of Western and Chinese researches on Amy Tan's writings shows, that critical estimate of the writer's literary heritage is gradually shifting from a multicultural paradigm to transnational, transcultural understanding of a man's relationship with his original culture.

***Key words**: Amy Tan, Chinese American literature, Chinese literary criticism, Orientalism, transculturation, globalization.*

Эми Тан – автор шести романов, двух книг для детей, эссеист и сценарист, обладатель множества премий в области литературы – считается одним из самых выдающихся представителей американской литературы XX–XXI ст. После огромного успеха первого романа писателя в литературных кругах Америки стали говорить о «феномене Эми Тан». В этой характеристике преломились разнополюсные коннотации – от высокой оценки ее искусства, которое признают выдающимся явлением культуры XX ст. (Г. Блум, Б. Адамс, Чен Лейлей, Цзоу Цяньцзюнь, Чжан Жуйхон), до иронии над псевдо-ориенталистичностью ее художественной манеры (Ш.-М. Ма, Ф. Чин, С.С. Вонг, Ше Цзюнь).

Среди многочисленных исследований, посвященных общим проблемам творчества Э. Тан, выделяются работы И.Д. Хантли, Б. Адамс, Г. Блума, заложившие фундамент изучения творчества как целостной системы в контексте основных тенденций современной культуры. Однако преобладающий интерес к изучению творчества Э. Тан в контексте азиато-американской литературы привел к нивелированию специфических особенностей творчества писателя, не вписывающегося в заданные исследователями национально-этнические рамки, а также к формированию «губительных стереотипов» [1, с. 3]. Ее героинь отождествляли с Dragon Lady, Susie Wong, Passive Doll, «желтокожей золушкой». Исследователей интересовали не индивидуальные художественные особенности репрезентации культурно-эстетического феномена китайскости (образ страны, передача самоощущений героев, попадающих в страну, мировидение, то, как они смотрят на себя, сопоставляя с миром вокруг), а внешние и общие стереотипные параметры экзотичности в описаниях, деталях, сопоставляемых с «реальной китайскостью». В таких подходах – сосредоточенность не на тексте, многообразии рождаемых в нем смыслов, а на точности референта, будь-то страна, климат, национальные традиции и т.п. – то, за что критиковал Рене Веллек методологию литературной компаративистики, забывшей о своем главном литературно-художественном объекте – тексте. Об опасности такого подхода к изучению литературы и творчества Э. Тан пишет Б. Адамс: «Ноша репрезентации <…> нивелировала литературность, <…> (а) литература это всегда творение, текст» [1, с. 10].

Изучение творчества Э. Тан в мировом литературоведении по-прежнему в большинстве своем ограничено рамками этнического дискурса. В одном из интервью писательница прокомментировала общее видение литературоведческого осмысления своих работ: «Основной проблемой,

кажется, является этническая, даже не гендерная, и уж точно совсем не литературная проблематика <…> меня редко спрашивают о моих литературных стремлениях – что я хочу сделать с языком, к примеру. Я считаю, что каждый серьезный писатель обладает сильным чувством языка – голосом или историей, или большей важностью повествовательной стратегии по отношению к характеристике персонажей. Но об этом меня никогда не спрашивают» [9, с. 10]. Так Э. Тан высказывается против исключительно этнического подхода к оценке своих произведений, направленного на «ролевые модели, культурные объяснения, исторические точки зрения» [1, с. 33], оставляющие без внимания художественное измерение ее романов. Критическое осмысление творчества Э. Тан в Китае, в отличие от Запада, не связывается с азиато-американским каноном. Э. Тан чаще называют «meiguo zuojia» – американской писательницей, или «meiguo huayi zuojia» – американской писательницей китайского происхождения. Знаменательно, что в китайском литературоведении преобладает акцент на американскости в изучении ее творчества. Большинство работ, написанных китайскими исследователями, носят популяризаторско-ознакомительный характер. Это опубликованные в 1992 г. работы Чжан Цзыцин [12] и Линь Инминь [8], в которых содержится обзор творчества Эми Тан, Джейд Сноу Вонг и Максин Хонг Кингстон. Здесь закладывается основа для дальнейшего исследования творчества Э. Тан и возможных подходов к изучению сино-американской литературы. Китайские исследователи изучают ставшие общепринятыми в работах такой направленности проблемы гендера, поиска национальной идентичности, Ориентализма, а также места сино-американских писателей в мультикультурной среде США.

С публикацией романов «Жена Кухонного бога» (1991), «Сто тайных чувств» (1995) и «Дочь костоправа» (2001) интерес китайского литературоведения к творчеству Э. Тан заметно усилился. В 2003 г. выходит коллективная монография под редакцией Чен Аймінь «Исследования по китайско-американской литературе». В работе был рассмотрен первый роман писательницы, который изучается с точки зрения исторических процессов становления китайской диаспоры на территории США как фактора, объясняющего культурологический смысл романа. Чен Аймінь прямолинейно прочитывает конфликт произведения, рассматривая противостояние и взаимодействие матерей и дочерей «Клуба радости и удачи» как аллегорию противостояния и примирения американской и китайской культур [3, с. 236]. Особого внимания заслуживает раздел, написанный Чен Лейлей «Разоблачение и развенчание идеологии американского мейнстрима – акцент на Эми Тан», в котором предложено объяснение феномена Э. Тан. Раскрывая основные семантико-поэтологические особенности романа, исследователь убедительно показывает, что сложившийся подход к оценке сино-американской литературы как маргинальной, представляющей интерес лишь с точки зрения этноцентрической проблематики, безнадежно идеологичен [3, с. 246]. Творчество Э. Тан является для исследователя ярким аргументом для постановки проблемы как о «мейнстримном» статусе ее творчества, так и о

месте писателя в критике западного ориентализма. В дискурсе о западном ориентализме позиция Э. Тан – художника – прямо противоположна существующим обвинениям ее в белом расизме (white supremacy). Прочтение романов писателя сквозь призму истории китайской диаспоры на территории США – основа многих работ китайских исследователей.

Формируются подходы к изучению сложной поэтики переосмысления китайской мифологии и канонической семантики. Чен Лейлей в работе «Анализ суеверий в романе Эми Тан “Сто тайных чувств”» [2] отталкивается от теории архетипов К. Г. Юнга в исследовании «суеверий», анализируя рассказы-воспоминания двух героинь. На этом основании он выделяет маргинальные и многокультурные идентичности образов героинь Э. Тан. Изображенный в романе мистический Мир Инь автор рассматривает как «суеверие», не соответствующее реальным верованиям в китайской культуре относительно жизни и смерти, что, по мнению исследователя, является лишь художественным приемом. Ли Шуцин в статье «Рациональное недоумение и иррациональное искупление – краткий анализ “Ста тайных чувств” Эми Тан» [6] изучает эту проблему в двух аспектах. С одной стороны, он отмечает рациональность современной западной ментальности, которая определяет скептическое восприятие мистического в романах Э. Тан англоязычными читателями. С другой стороны, Ли Шуцин приводит анализ китайских традиционных иррациональных верований относительно человеческой жизни. В этом соединении современного образа американской действительности и его «обрамления» восточной мистикой исследователь видит важную художественную особенность произведений Э. Тан.

В аспекте изучения творчества Э. Тан особый интерес представляет проблема рецепции ее романов в переводах на китайский язык – аспект совсем не изученный в западной науке. В рамках статьи мы не можем рассмотреть все нюансы передачи на китайском языке сложного многокультурного и эстетически-обширного материала. Культурные коды романов Э. Тан оказались неисчерпаемыми, а подчас и неуловимыми для китайских переводчиков. В целом в Китае отмечается большая заинтересованность читательской аудитории романами писателя, которого они считают «Своим». В 2008 году была издана монография Цзоу Цяньцзюня «“Гармония”: ядро этической мысли в романах Эми Тан» [13], где творчество писателя исследуется с точки зрения одного из центральных понятий китайской философии – гармонии «хэ». Полемизируя с теориями западного Ориентализма, исследователь расценивает воплощение концепта «гармония» как сбалансированного диалектического сочетания двух противоположных основ инь и ян в творческом наследии Э. Тан. Детальным анализом пяти романов писателя автор доказывает, что концепт «гармонии» является основой этических смыслов не только в романах Э. Тан, но и во многих произведениях мировой литературы – «Король Лир», «Человеческая комедия». Подобный анализ этических составляющих в творчестве Э. Тан знаменует новый этап рецепции сино-американского писателя в китайском литературоведении. Так, приветствуя в Э. Тан достойного потомка китайской культуры, исследователь

намечает новые пути к широкому пониманию интернационального в своей основе творчества писателя. Анализ изучения творчества Э. Тан в Китае свидетельствует о том, что китайская литературно-критическая мысль во многом следует идеологии западного литературоведения, однако, акцент на культурологических особенностях романов писателя здесь более заметен.

В последнее время наравне с характеристиками Эми Тан как американской писательницы, или американской писательницы китайского происхождения появляется определение «quanqiuhua zuojia» – глобальный писатель. Наметившийся новый вектор в трактовке произведений писательницы активно поддерживает и китайская критика. Это проявляется в ряде критических статей, в центре которых – анализ наднационального и общечеловеческого в романах Э. Тан. Так, статьи Цзян Синчжэня «Становление глобального писателя: глобальные СМИ и транснациональный туризм в “Спасении тонущей рыбы” Эми Тан» [5], Сяо Вэй, Хе Фей «Анализ нового романа Эми Тан “Спасение тонущих рыб” – комплекс глобальности современной сино-американской писательницы» [10], Фэн Пинцзя «Мистический Китай: наррации транснационального сверхъестественного в “Ста тайных чувствах”, “Дочери костоправа” и “Спасении тонущих рыб” Эми Тан» [4], Ли Чжихуа «Повторная дешифровка культурного содержания “Клуба радости и удачи” в глобальном контексте» [6] стремятся разработать новые подходы к изучению творчества Э. Тан, вывести ее из «гетто» этнического и феминистического литературоведения, предлагая изучать ее творчество в многообразии всечеловеческих ценностей. Китайские исследователи единодушны в том, что независимо от того, признают ли сино-американские писатели или нет долю «китайскости» в себе, безусловная правда их китайских образов будет всегда волновать читателей и критиков [11, с. 14]. Чжан Жуйхон в связи с анализом «образов Китая» у Эми Тан, отметил, что художнику важна совсем иная сущностная точность – а не точность историка. Однако приходится сожалеть, что образ Китая в творчестве Э. Тан в китайском литературоведении не раскрыт, имеются лишь отдельные наблюдения. Исследователи отмечают, что на уровне репрезентации «образа Китая как “Другого” для западного писателя он не является разработанной исследовательской проблемой» [11, с. 16]. Китайские ученые приходят к общему мнению, что «причина популярности Э. Тан в Америке в том, что она пишет о жизни, о понимании жизни, и это является общим для всех людей планеты. Образ “другой страны”, “другой культуры” – это лишь толчок к размышлениям о своей стране» [11, с. 16]. Как резюмирует Чжан Жуйхон: «магия романов Э. Тан в том, что в процессе <...> написания книг она окончательно отошла от собственной двойной пограничной идентичности, одолела пути этничности и расизма, и, углубляясь в человеческие качества, описывает человечество в современном глобальном мире» [11, с. 17].

Начало XXI в. ознаменованы отказом от мультикультурной парадигмы. В лучших работах ученых американская литература не делится на отдельные этнические составляющие, такой подход признается анахронизмом. Осмысление «китайскости» как ценностно-эстетической категории сино-

американской литературы приводит к иному прочитыванию культурных кодов, воплощенных художественно американскими писателями китайского происхождения. Творчество Эми Тан, безусловно, находится в центре этой проблематики, расширяя проблемное и художественное пространство в сино-американском дискурсе.

Библиографические ссылки

1. Adams B. Amy Tan / Bella Adams. – Manchester: Manchester University Press, 2005. – 232 p.
2. Chen L. Touxi Tan Enmei “Linggan nvhai” zhong de mixin xianxiang // Guowai wenxue chubanshe, 2002. – No. 4. – 116–121p.
3. Cheng A. Mei guo huayi wenxue yanjiu. – Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2003. – 330 p.
4. Feng P. Meiying Zhongguo: Tan Enmei de “Bai zhong shenmi ganjue”, “Jiegushi zhi nv”, yu “Fang yu ni shui” zhong de kaguo guimei xushi // Yingmei wenxue pinglun, 2009. – No. 11. – P. 142.
5. Jiang X. Mai xiang quanqiuhua zuojia: Tan Enmei zai “Fang yu ni shui” zhong tan quanqiu meiti yu kuaguo lvyou // Chenggong daxue chubanshe, 2007.–No. 1. – 91–101 p.
6. Li Z. Quanqiuhua yujing xia “Xifuhui” de wenhua yiyi zai jiedu// Dawutai, 2011. – No. 4. – 19–24 p.
7. Li S. Lixing de kunhuo yu Feilixing de jiushu — qianxi Tan Enmei xiaoshuo “Yi bai zhong mimi ganguan” // Anwaiguoyu xueyuan xuebao, 2003.– No. 4. – P. 73.
8. Lin Y. Pingjia sanwei meiji huayi nvzuo // Dangdai waiguo wenxue, 1992.–100 p.
9. Tan A. The Opposite of Fate / Amy Tan. – NY: HarperCollins Publishers, 2004. – 400 p.
10. Xiao W., He F. Pin Tan Enmei xinzuo “Chenmei zhi yu” — Jianlun dangdahua Meiguo huayi zuojia de quanqiuhua qingjie //Anhui wenxue, 2009.–No.4. – P.17.
11. Zhang R. Tan Enmei xiaoshuo zhong “Zhongguo xianxiang” de renzhi tedian // Shidai wenxue, 2008. – No. 9. – 12–17 p.
12. Zhang Z. Meiguo huayi xiaoshuo chutan // Dangdai waiguo wenxue, 1999. − No. 2. − 149–157 p.
13. Zhou J. “He”: Tan Enmei chnagpian xiaoshuo lunli sixiang de hexin. − Wuhan: Huazhong shifan daxue chubanshe, 2008. – 51p.

Надійшла до редколегії 14 березня 2015 р.

УДК 821.581-31.09

М. С. Обихвіст

СИМВОЛИ В РОМАНІ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА «КОХАННЯ ПІД ЧАС ХОЛЕРИ»

Роман колумбійського письменника Г.Г. Маркеса «Кохання під час холери» розповідає історію почуттів, які двоє людей пронесли через усе життя. Два провідні мотиви твору – кохання та смерть – яскраво передані через низку символів та образів. Символ – це образ, що береться в аспекті своєї знаковості, знаковий образ роману – кохання – передане через поезію та квіти, смерть – через запахи, старість – через символ часу. Кохання Ферміни Даси та Флорентіно Аріси підноситься над звичайними почуттями. Це кохання, покликане надихати та дарувати надію. Символ постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього. В цьому контексті ще одним важливим символом роману «Кохання під час холери» є час. Час у творі займає провідне місце, оскільки через призму часу дається оцінка мотивам кохання та смерті. Сам роман є символом у собі – символом терпіння, витривалості та сили справжніх почуттів, здатних долати перешкоди, що стають на шляху героїв.

Ключові слова: *Маркес Габріель Гарсіа, символ, образ, час, кохання, смерть.*

Целью настоящей статьи является охарактеризовать использование символов в романе колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса «Любовь во время чумы». В романе раскрывается история чувств, которые герои пронесли через всю жизнь. Два лейтмотива произведения – это любовь и смерть, которые выразительно передаются благодаря ряду символов и образов. Символ – это образ, который берется в перспективе своей значительности,

© М. С. Обихвіст, 2015

определяющие образы романа – любовь, описанная посредством цветов и поэзии, смерть, отображенная через запахи, старость, выраженная в аспекте времени. Любовь Фермины Дасы и Флорентино Арисы возносится над другими чувствами. Это любовь, призванная вдохновлять и дарить надежду. Символ выступает как процесс активного обращения внутреннего во внешнее и, наоборот, отличием внутреннего от внешнего. В этом контексте еще одним важным символом в романе «Любовь во время чумы» выступает время. Оно в романе занимает особое положение, поскольку через призму времени дается оценка мотивам любви и смерти. Сам роман выступает символом в себе – символом терпения, выдержки и силы настоящей любви, способной преодолеть препятствия, встречающиеся на пути героев.

Ключевые слова: *Маркес Габриель Гарсиа, символ, образ, время, любовь, смерть.*

The aim of this article is to analyze the way symbols are used in the novel by Gabriel García Márquez Love in the Time of Cholera. The novel presents a story of feelings which were preserved by the main characters in the course of their whole life. The two leading motives of the work are love and death that are vividly depicted by using a range of symbols and images. Symbol is an image taken in the perspective of its importance. The defining images of Márquez's novel are love which is being described with the help of flowers and poetry, death which is reflected in scents, death described in the time aspect. The love of Fermina Dasa and Florentino Arisa stands above any other feelings. Their love is inspiring, it brings hope and confidence. Symbol acts as a process of active turning of the internal into the external. In this context one more prominent symbol in the novel Love in the Time of Cholera is time. In this work time has its own special place as we can see, that trough the perspective of time the author evaluates the theme of love and death. The novel is the symbol in itself: the symbol of patience, stamina and strength of real love which is capable of overcoming any hardship it meets on the way.

Key words: *Gabriel García Márquez, symbol, image, time, love, death.*

Роман колумбійського письменника Г.Г. Маркеса «Кохання під час холери» – це не просто історія кохання, яке головні герої пронесли через усе життя, долаючи випробування часом, це історія терпіння, вірності та сили духу. Твір сповнений символів, за допомогою яких автор передає емоції героїв, їхні хвилювання та передчуття. Роман розпочинається з того, що автор змушує читача відчути запах гіркого мигдалю, що символізує смерть через нещасне кохання. Отож, з перших сторінок твору перед нами розгортаються два провідні мотиви – кохання і смерть, що йдуть поруч. Ми бачимо, що запахи як символ відіграють важливу роль і надалі протягом роману, відображаючи почуття та хвилювання героїв, допомагаючи авторові зобразити світ, що їх оточує.

Символ в широкому значенні визначається як образ, що береться в аспекті своєї знаковості, він є знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю образа [3, с. 976]. Символи в рамках роману «Кохання під час холери» виступають на різних рівнях сприйняття, проте перший яскравий символ, що відкривається читачеві – це запах. Запах смерті у Г.Г. Маркеса – це не щось страшне та відразливе, навпаки, – щось буденне та просте. Запахом гіркого мигдалю позначилося самогубство Херемії де Сент-Амура: «Так було завжди: запах гіркого мигдалю наводив на думку про нещасне кохання. Біженець з Антильських островів Херемія де Сент-Амур, інвалід війни, дитячий фотограф та найбільш спокійний партнер лікаря з шахів, покінчив із буревієм життєвих споминів за допомогою випарувань ціаніду золота» [4, с. 4]. Це самогубство глибоко вражає лікаря Урбіно. Фотограф, його близький друг, виявляється людиною, про яку він нічого не знав, проте цей випадок для Хувеналя Урбіно стає символом того, що людину необхідно оцінювати за її вчинками в теперішньому, за її здобутками, а не судити за помилками минулого. Херемія де Сент-Амур, здавалося б,

другорядний герой, і спочатку нам не зрозуміло, чому йому приділяється стільки уваги, адже це просто партнер лікаря за шахами, але поступово стає очевидно, що гра в шахи – це не звичайна розвага двох чоловіків. Грою в шахи стало й життя як Хувеналя Урбіно і його дружини Ферміни Даси, так і закоханого в неї Флорентіно Аріси. Супротивником лікаря Урбіно стає його рідне місто, яке він намагається змінити на краще, вдосконалити, проте майже кожен його крок наштовхується на протидію, тому кожен наступний вчинок має бути ще більш продуманим і виваженим: «Місто, його рідне місто, залишалося таким, яким було завжди, і час не зачіпав його: розпеченим, посушливим містом, сповненим нічних страхів, містом, яке обдарувало його насолодами у час змужніння, містом, де іржавіли квіти та сіль роз'їдала усе, де за останні чотири сторіччя не відбувалося нічого, окрім повільного старіння серед лаврів, що сохнуть і трясовин, що гниють» [4, с. 11]. Місто в романі Маркеса стає окремим персонажем, у якому уособлюється швидкоплинність часу і водночас його невладність над духом людини. Місто – лише чергова шахова фігура. Флорентіно Аріса грає у шахи з Ферміною Даса, жінкою, кохання до якої він зберіг протягом усього життя, проте, щоб здобути взаємність, він мусить, зробивши один крок, терпляче чекати на її відповідь.

Символ постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього [2, с. 622]. В цьому контексті ще одним важливим символом роману «Кохання під час холери» є час, який у творі займає провідне місце, оскільки через призму часу дається оцінка мотивам кохання та смерті. Час швидкоплинний і жорстокий, разом із його плином приходить старість зі своїми слабкостями та хворобами. В романі чітко простежується страх старості, який може навіть перевищувати страх власне смерті, адже «існує упередженість щодо похилого віку, образливий стереотип, що людина на схилі років обмежена як у фізичних, так і у розумових можливостях, а кохати в похилому віці суперечить усталеному в суспільстві стереотипові» [5]. Проте в романі Г.Г. Маркеса час як символ паралельно об'єднує в собі кілька образів – непереборне кохання, смерть, якої не варто боятися, і терпіння, що винагороджується. «Флорентіно Аріса ані на мить не переставав думати про неї [Ферміну Дасу] з того часу, як Ферміна Даса остаточно знехтувала ним після їхнього буремного та важкого кохання; а з тих пір минув п'ятдесят один рік, дев'ять місяців і чотири дні» [4, с. 32]. Автор немов зумисне робить настільки значний акцент на точному вимірові часу, таким чином підкреслюючи значущість часу в короткому житті людини, важливість того, щоб цінувати кожну мить.

Вірші, поезія також виступають в «Коханні під час холери» символом сутності героя. Флорентіно перечитує усі доступні йому поетичні збірки, завчає вірші і згодом стає посередником між іншими закоханими парами. Відповідно до визначення Р.Т. Гром'яка, «символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення» [2, с. 622]. Поезія, як символ, передає не просто почуття героя, а стає для нього знаряддям, за допомогою якого він прагне підкорити кохану людину. Важливим символом кохання у романі Г.Г.

Маркеса також виступають квіти. «Будь-яка згадка квітів у тексті слугує непрямою згадкою про присутність кохання» [5]. Флорентіно надсилає Ферміні вірші на пелюстках квітів, він дарує їй камелію в першу їхню зустріч, але дівчина не приймає цей дарунок, зауважуючи, що «це – квітка заручин» [4, с. 37].

П.В. Білоус визначає символ як «умовне означення якогось явища або поняття іншим на основі подібності з метою стисло і яскраво розкрити образ» [1, с. 327]. Тож образ самотності героя розкривається через символ маяка, який стає прилистком для Флорентіно Аріси під час його розлуки з коханою. «Єдине, чим залишалося втішатися Флорентіно Арісі, була любов до маяку, який став його схованкою <…> Ніде він не проживав таких щасливих годин і не знаходив такої втіхи у своєму нещасті, як на маяку. Там він почувався краще за все» [4, с. 57]. Серед моря життєвих негод і втрат, герой залишається вірним собі й упевнено рухається до поставленої мети. Кохання Ферміни та Флорентіно підноситься над звичайними почуттям. Це кохання, яке покликане надихати та дарувати надію. Тому і вияви почуттів героїв Маркеса є непересічними: вони не пишуть на звичайних паперових листах, а відправляють послання на пелюстках квітів, такі ж крихкі та тендітні, як і їхня молодість. Сам роман є символом у собі – символом терпіння, витривалості та сили справжніх почуттів, здатних долати перешкоди, що стають у них на шляху.

Бібліографічні посилання

1. Білоус П.В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. / П.В. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 336 с. – (Серія «Альма-матер»).
2. Літературознавчий словник-довідник [за редакцією Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий [под редакцией А.Н. Николюкина]. – М. .: НПК «Интелвак», 2001. – 1600с.
4. Маркес Г.Г. Любовь во время чумы : [роман] / Габриэль Гарсиа Маркес. – Москва : АСТ, 2012. – 512 с.
5. SparkNotes Editors. “SparkNote on Love in the Time of Cholera.” SparkNotes LLC. n.d.. http://www.sparknotes.com/lit/cholera/ (accessed March 24, 2015).

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 802. 812

Н. Ю. Панова

САМОУБИЙСТВО В ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА («Иуда Искариот» и «Рассказ о Сергее Петровиче»)

Л. Андрєєв (1871–1919) російський письменник и родоначальник російського експресіонізму. Свої перші твори він писав у тяжких умовах, що надалі знайшло відображення в його творах, які були пронизані критичним аналізом сучасного світу. В ранній період творчості Л. Андрєєва основними мотивами були крайній скептицизм і невіра в людський розум. Слід зазначити, що в багатьох творах письменника присутні різкість контрастів, несподівані повороти сюжету, депресивні настрої. Ряд повістей і оповідань письменника містять суїцидальну тематику (скажімо, повість «Іуда Іскаріот» і «Розповідь про Сергія Петровича»).Мета нашої статті – вивчити суїцидальні тенденції в прозі Л. Андрєєва, розглянути суїцидальні акти, проаналізувати

© Н. Ю. Панова, 2015

внутрішній світ героїв, їхні думки, почуття переживання, а також причини, що штовхнули їх на самогубство. Оповідання Л. Андрєєва «Розповідь про Сергія Петровича» закінчується самогубством головного героя. Усвідомлюючи свою обмеженість і недалекість, відчуваючи власну нікчемність і непотрібність суспільству, в стані деякого божевілля, герой утрачає інтерес до життя і приймає рішення добровільно піти з життя. У повісті «Іуда Іскаріот» Л. Андрєєв бере за основу євангельську легенду, згідно з якою Іуда зраджує Ісуса Христа за тридцять срібняків і потім кінчає життя самогубством. Л. Андрєєв частково змінює сюжет, наповнює його новим змістом і представляє свою власну версію подій.

***Ключові слова**: суїцид, самогубство, внутрішній світ героя, суїцидальні акти, суїцидільні наміри.*

Л. Андреев (1871–1919) русский писатель и родоначальник русского экспрессионизма. Свои первые произведения он писал в тяжелых условиях, что в дальнейшем нашло отражение в его произведениях, которые были пронизаны критическим анализом современного мира. В ранний период творчества Л. Андреева основными его мотивами были крайний скептицизм и неверие в человеческий разум. Следует отметить, что во многих произведениях писателя присутствуют резкость контрастов, неожиданные повороты сюжета, депрессивные настроения. Ряд повестей и рассказов писателя содержат суицидальную тематику (например, повесть «Иуда Искариот» и «Рассказ о Сергее Петровиче»). Цель нашей статьи – изучить суицидальные тенденции в прозе Л. Андреева, рассмотреть суицидальные акты, проанализировать внутренний мир героев, их мысли, чувства переживания, а также причины, толкнувшие их на самоубийство. Рассказ Л. Андреева «Рассказ о Сергее Петровиче» заканчивается самоубийством главного героя. Осознавая свою ограниченность и недалекости, чувствуя собственную никчемность и ненужность обществу, в состоянии некоторого безумия, герой теряет интерес к жизни и принимает решение добровольно уйти из жизни. В повести «Иуда Искариот» Л. Андреев берет за основу евангельскую легенду, согласно которой Иуда предает Иисуса Христа за тридцать сребреников и потом кончает жизнь самоубийством. Л. Андреев частично меняет сюжет, наполняет его новым содержанием и представляет свою собственную версию событий.

***Ключевые слова**: суицид, самоубийство, внутренний мир героя, суицидальные акты, суицидильные намерения.*

L. Andreev (1871–1919) is a Russian writer and the founder of Russian expressionism. His first works L. Andreev wrote in poor conditions that further reflected in his works, which were imbued with critical analysis of the modern world. In early period of L. Andreev's creativity the main motives were extreme skepticism and disbelief in human mind. It should be noted that in many works of L. Andreev we can see the sharpness of contrasts, variety of unexpected turns of events, many of works of the writer imbued with depressive moods, as well as ideas about the triumph of irrational forces.A number of novels and short stories of the writer contain suicidal subjects, for example, story "Judas Iscariot" and "The Story about Sergey Petrovich". The purpose of this work is to research suicidal tendencies in prose of L. Andreev, to consider suicidal acts, to analyze the inner world of characters, their thoughts, feelings, experiences, as well as reasons which have pushed them to commit suicide. The story of L. Andreev "The story about Sergey Petrovich" ends the suicide of the main hero. Awaring his limitations and narrow-mindedness, as well as feeling the futility and uselessness to the society in a state of some insanity, Sergey Petrovich loses the sense of life and decides to commit a suicide. In the story "Judas Iscariot" L. Andreev takes as its basis the gospel legend, according to which Judas betrayed Jesus for thirty pieces of silver, and then committed a suicide. L. Andreev partially has changed the plot, filling it with new content and presents his own version.

***Key words:** suicide, to commit a suicide, personality, inner world, suicidal acts, suicidal intentions.*

Леонид Андреев (1871–1919) – известный русский писатель, представитель Серебряного века, родоначальник русского экспрессионизма. Свои первые произведения писатель создавал в бедственных условиях, что в дальнейшем нашло отражение в его произведениях, которые были пронизаны критическим анализом современного мира. Ранний период творчества писателя характеризуется крайним скептицизмом и неверием в человеческий разум. Следует отметить, что во многих произведениях Л. Андреева присутствует резкость контрастов, различные неожиданные повороты сюжета, многие работы писателя пронизаны депрессивными настроениями. Писатель имел свое собственное восприятие жизни, в котором парадоксально сочетались

практически несовместимые точки зрения. По мнению Р. Спивак, в мироощущении писателя «явно дает о себе знать экзистенциальное понятие бытия как метафизического страха перед зияющей бездной мира и одиночества человека среди враждебного ему всего сущего. Но экзистенциальное сознание присуще Л. Андрееву в особом варианте: метафизический ужас выступает в синтезе с верой в жизнетворческие возможности личности» [4, с. 84]. Р. Спивак отмечает, что в целом жизнь в творчестве Л. Андреева предстает то одинокой или скорбной, как трагедия веры, трагедия разума, трагедия человечности, трагедия борьбы и трагедия свободы, то раскрывается внутреннему видению героя и автора в «волнующем счастье» и «вольном беге божественно свободной воли».

Ряд повестей и рассказов писателя содержат суицидальную тематику, как, например, повесть «Иуда Искариот» (1907) и «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900). Цель нашей статьи – изучить суицидальные тенденции в прозе Л. Андреева, рассмотреть суицидальные акты, проанализировать внутренний мир героев, их мысли, чувства переживания, а также причины, толкнувшие их на самоубийство.

В повести «Иуда Искариот» Л. Андреев берет за основу евангельскую легенду, согласно которой Иуда предает Иисуса Христа за тридцать сребреников и затем кончает жизнь самоубийством. Л. Андреев частично меняет сюжет, наполняет его новым содержанием и представляет свою собственную версию событий. На первый план автор выводит сложного, противоречивого героя Иуду Искариота, совершившего мерзкий, бесчестный поступок. В начале повести писатель предоставляет на суд читателей отзывы различных людей об Иуде, таким образом давая психологическую характеристику героя, раскрывая его внутренний мир. Мнения об этом человеке достаточно противоречивы: это человек, имеющий дурную славу, и его нужно остерегаться; он корыстолюбив, коварен, склонен к притворству и лжи: «…И всюду он лжет, кривляется, зорко высматривает что-то своим воровским глазом; и вдруг уходит внезапно, оставляя по себе неприятности и ссору – любопытный, лукавый и злой, как одноглазый бес. Детей у него не было, и это еще раз говорило, что Иуда – дурной человек и не хочет бог потомства от Иуды» [1, с. 93]. Но в то же время следует отметить, что Иуда Искариот – борец с человеческой трусостью и глупостью, он единственный из всех учеников любил своего учителя искренне, по-настоящему. Андреев дает портретное описание Искариота, которое также оставляет двойственное впечатление: «Короткие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делится на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв» [1, с. 95]. По мнению Р. Спивак, Иуда у Л. Андреева – это классический трагический герой с полным набором положительных качеств: душевнми противоречиями, чувством вины, страданием и искуплением, героической активностью, бросающей вызов судьбе [4]. Лицо Иуды также вызывало неоднозначные чувства: «одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в

многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая: и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широкого открытого слепого глаза» [1, с. 95]. Двойственность характеризует всю натуру Иуды Искариота. Его речи полны желчи, но при этом его реплики достаточно метки, остроумны, независимы и совершенны. Он любил Иисуса, но он был не способен понять и принять Его учение. Иуда в изображении Л. Андреева предстает как неверный ученик, как ревнивый и обиженный человек, одержимый до умопомрачения любовью и преданностью Иисусу, которая в сочетании с обидой и толкает его на предательство, дабы проверить народную любовь к Учителю. Если у евангельского Иуды отсутствуют какие-либо человеческие характеристики, он является символом предательства, то Андреев видит в нем живого человека. Идея предательства определяет главный смысл произведения. Впервые задуматься о предательстве читателя заставляет название повести «Иуда Искариот»: как известно, Иуда – это уже предатель. Предательство выражается и в символическом сравнении Иуды со скорпионом в начале повести. В минуты опасности скорпион сам себя жалит, т. е. совершает самоубийство, как и сделал это Иуда.

В повести «Иуда Искариот» Л. Андреев дает оценку мотивам предательства, исследует цель поступка, предпосылки к нему. Возможно, зависть Иуды к чистоте и непорочности Иисуса, к его безграничной доброте и любви к людям, на которые Иуда не способен, вызвало у того желание погубить своего Учителя. Как видно, между Иисусом и Иудой существует какая-то невидимая связь, они чувствуют друг друга, их взгляды часто встречаются, они угадывают мысли друг друга. Иисус любил Иуду, хотя и предчувствовал беду. Иуда любил Учителя безмерно, внимательно слушал каждое слово, чувствуя в нем какую-то мистическую власть. Когда Иуда обвинил людей в порочности, ненависти и лживости друг к другу, Иисус стал отдаляться от Иуды. Тот страдал, болезненно переживая это отдаление: «Почему он не любит меня? Почему он любит тех? Разве я не красивее, не лучше, не сильнее их? Разве не я спас ему жизнь, пока те бежали, согнувшись как трусливые собаки?» [1, с. 114]. В этой связи возникает вопрос: не является ли предательство Иуды способом приблизиться к своему Учителю? Иуда часто думал, что Иисус погибнет, уйдет из этого мира, и там, в другой жизни они будут только вдвоем.

Вот настал момент, когда Иуда осуществил свое предательство. Иисус молчал, ученики с ужасом глядели на предателя, не понимая, как может вместить в себя столько зла душа человека. Искариот быстрым взглядом окинул их ряды, заметил трепет, испуг, бледность, бессмысленные улыбки. Л. Андреев изображает внутренний мир Иуды в этот момент, описывает его душевное волнение и переживание: «…и зажглась в его сердце смертельная скорбь, подобная той, какую испытал перед этим Христос. Вытянувшись в сотню громко звенящих рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его холодную щеку. Так тихо, так нежно, с такой мучительной любовью и тоской, что, будь Иисус цветком на тоненьком стебельке, он не колыхнул бы его этим поцелуем и жемчужной росы не сронил бы с чистых лепестков» [1, с. 139]. Итак, Иисус понял, что поцелуй и был тем предательством, о котором он догадывался. Л. Андреев описывает

внутреннее состояние Иуды, то страшное волнение и переживание, которое он испытывал после совершения предательства: «Безмолвным и строгим, как смерть в своем гордом величии, стоял Иуда из Кариота, внутри его все стонало, гремело и выло тысячью буйных и огненных голосов. <…> Так стоял Иуда, безмолвный и холодный, как смерть, а крику души его отвечали крики и шум, поднявшиеся вокруг Иисуса» [1, с. 140]. На Иуду обрушилось презрение и ненависть. Так начиналась его позорная слава, на которую он навеки сам себя обрек: «Тысячи лет пройдут, народы сменятся народами, а в воздухе все еще будут звучать слова, произносимые с презрением и страхом добрыми и злыми: Иуда Предатель… Иуда Предатель!» [1, с. 144]. Совершив предательство, Иуда не ощущал ни тоски, ни боли, ни радости, но и свободным он себя не чувствовал. Он страшно переживал, ему было очень тяжело. Описывая его психологическое состояние, Андреев сравнивает его с мухой привязанной на ниточку: «жужжа, летает она туда и сюда, но ни на одну минуту не оставляет ее послушная и упорная нитка. Какие-то каменные мысли лежали в затылке у Иуды, и к ним он был привязан крепко; он не знал как будто, что это за мысли, не хотел их трогать, но чувствовал их постоянно. И минутами они вдруг надвигались на него, наседали, начинали давить всею своею невообразимой тяжестью – точно свод каменной пещеры медленно и страшно опускался на его голову» [1, с. 145].

После казни Учителя Иуда обвинил его учеников в том, что они позволили сделать это. Он был возмущен тем, что после смерти Иисуса его ученики слишком быстро вернулись к прежней жизни. Эмоции гнева переполняют Иуду, и в разговоре с Фомой он с возмущением восклицает: «Как же вы позволили это? Где же была ваша любовь? Ты, любимый ученик, ты – камень, где были вы, когда на дереве распинали вашего друга?» [1, с. 157]. В ответ Фома развел руками и спросил, что же они могли сделать в этой ситуации. На что Иуда ответил: «Кто любит, тот не спрашивает, что делать! Он идет и делает все. Он плачет, он кусается, он душит врага и кости ломает у него! Кто любит!» [1, с. 157]. Итак, мы видим, что жизнь для Иуды после смерти Иисуса потеряла всякий смысл. Оказывается, Иуда не такой уж черствый и бессердечный, как могло показаться вначале. Анализируя мысли, чувства и переживания, можно сказать, что, по сути, один лишь Иуда любил Иисуса по-настоящему, всем сердцем. Эта любовь открывает некоторые положительные характеристики героя, которые ранее были скрыты. Однако все эти положительные моменты вскрылись именно после смерти Иисуса, как, впрочем, со смертью Христа открылось и предательство Иуды Искариота. Сочетание предательства и наличие самых лучших качеств в душе героя объясняется предопределением свыше, согласно которому Иуда не в состоянии победить Иисуса, но и не любить его он тоже не может.

Иуда заранее присмотрел для себя место, где он покончит с собой после смерти Иисуса. Это было на горе, высоко над Иерусалимом. Стояло там одно кривое, «измученное ветром», почти засохшее дерево. Л. Андреев описывает душевное состояние Иуды перед совершением самоубийства: «…дышал тяжело, покачивая тяжелой головой, в которой все мысли теперь окаменели» [1, с. 160]. Раскрыв застывшие глаза, Иуда гневно бормотал: «Ты слышишь Иисус? Теперь ты

мне веришь? Я иду к тебе. Встреть меня ласково, я устал. Я очень устал. Потом мы вместе с тобой, обнявшись, как братья, вернемся на землю. Хорошо? <…> Но, может быть, ты и сам будешь сердиться на Иуду из Кариота? И не поверишь? И в ад меня пошлешь? Ну что же! Я пойду в ад? И на огне твоего ада я буду ковать железо и разрушу твое небо. Хорошо? Тогда ты поверишь мне? Тогда пойдешь со мной назад на землю, Иисус?» [1, с. 160]. Иуда добрался до кривого дерева, сделал петлю, повесил над обрывом «если оборвется, то все равно на камнях найдет он смерть» [1, с. 160] и прыгнул. Веревка натянулась, но выдержала. Так умер Иуда из Кариота.

Л. Андреев не оправдывает поступок Иуды, но он пытается понять: что заставило Иуду так поступить? Писатель наполняет евангельский сюжет предательства психологическим содержанием, а среди мотивов выделяются следующие: мятежность, бунтарство Иуды, стремление разгадать загадку человека и узнать цену «другим»; одиночество, отверженность Иуды, равнодушие к нему Иисуса; обида, зависть и гордыня, стремление доказать, что именно он, Иуда, любит Иисуса больше всех. Иуда хотел доказать Учителю, что именно он любит его по-настоящему, а другие только на словах. Так поступок Иуды-предателя можно рассматривать как стремление проверить любовь других и доказать собственную любовь [3]. Предательство Иуды, по мнению Р. Спивак, – это «последняя отчаянная попытка прервать сон разума, в котором пребывает человечество, разбудить его сознание» [4, с. 97].

Как известно, в соответствии с законами православия, самоубийство является грехом. Так и самоубийство Иуды стало самым страшным и не подлежащим прощению грехом. В образе Христа и Иуды Л. Андреев представляет две жизненные философии: Иисуса Христа распяли, а Иуда продолжает жить, но эта жизнь превращается для него в трагедию. По мнению писателя, трагедия Иуды заключается в том, что он лучше, чем Иисус, понимает природу человека. Иуда проповедует идею добра, но в то же время сам ее разрушает. Акт подлого предательства рассматривается как философский и психологический эксперимент. Совершая предательство, Иуда лелеет надежду, что в страданиях Иисуса Христа люди раскроют для себя яснее идею добра и зла. Р. Спивак также отмечает, что «поведение Иуды продиктовано знанием реальной сложной природы человека, знанием, сформированным и проверенным его трезвым и бесстрашным разумом» [4, с. 97]. Л. Андреев постоянно напоминает о глубоком и безмятежном уме Иуды, склонного к бесконечному пересмотру выводов, накоплению опыта. Смерть Иуды носит символический характер, также как и распятие на кресте Христа. Возвышающимся над действительностью и обычными людьми описано самоубийство Иуды. Распятие Иисуса также носит символический характер: крест является символом, центром схождения Добра и Зла. На ветке полузасохшего дерева, обманутый людьми повесился Иуда. Он добровольно ушел из жизни вслед за своим Учителем [3]. Р. Спивак пишет о том, что в изображении Иуды узнаваем архетип Хаоса, отмеченный Л. Андреевым с помощью ярко выраженной экспрессионистской образности, которая находит воплощение в описании головы и лица Иуды. В изображении облика героя часто повторяются мотивы беспорядка, неоформленности, переменчивости,

противоречивости, опасности, тайны, доисторической древности. «Непредсказуемость, загадочность Хаоса, потаенная работа стихийных сил, незримо готовящая их грозный выброс, являет себя в Иуде непроницаемостью его мыслей для окружающих. Даже Иисус не может проникнуть в «бездонную глубину» его души» [4, с. 94].

В «Рассказе о Сергее Петровиче» речь идет о студенте третьего курса естественного факультета. Жил он небогато, был некрасив, но и не безобразен, а некрасив как сотни и тысячи людей. Плоский нос, толстые губы и низкий лоб делали его похожим на других и стирали с его лица индивидуальность. Глядя на себя в зеркало, он подолгу всматривался в свои глаза, и они казались ему мутными и похожими на «гороховый кисель». Сергей Сергеевич был недоволен своей внешностью, но более всего его удручал то, что он был неумен. В университете товарищи, относили его к разряду «ограниченных», хотя никогда ему об это не говорили в лицо, но он догадывался сам, так как никто и никогда не обращался к нему с серьезными вопросами. Л. Андреев, давая характеристику Сергею Петровичу, не причисляет его к разряду студентов-одиночек, но в то же время отмечает, что у него совершенно отсутствовала «живая связь с людьми, делающая общество их приятным и необходимым» [2, с. 72]. Сергей Петрович проявлял интерес к великим людям и с особым интересом читал их биографии, и «чем больше узнавал он великих людей, тем меньше становился сам» [2, с. 73]. Сергей Петрович потихоньку привыкал к тому, что он обыкновенный, не умный, не оригинальный человек. Л. Андреев так характеризует его умственные способности: «Мозг Сергея Петровича стоял на той грани, которая отделяет глупость от ума, и откуда одинаково хорошо видно в обе стороны: можно созерцать и высшее благородство могучего интеллекта и понимать, какое счастье дает он своему обладателю, и видеть жалкую низость самодовольной глупости, счастливой за толстыми черепными стенами, неуязвимой, как в крепости» [2, с. 73]. У Сергея Петровича был друг Новиков, «это был первый человек, которого он полюбил, и первый друг, которого дала ему жизнь» [2, с. 73]. Сергей Петрович старался во всем быть похожим на него. Он читал книги, которые читал тот, ходил за ним в рестораны, лазил на деревья и думал о своем счастье. «Жалкою трусцою плелся за ним Сергей Петрович, пока не увидел, что с каждым днем отстает все больше» [2, с. 73]. Для Сергея Петровича было очень больно осознать, как он безнадежно далек от своего друга.

Осознав свою недалекость и ограниченность, герой очень изменился. Религия и мораль, наука и искусство существовали теперь не для него. «Вместо горячей и деятельной веры, той, что двигает горами, он ощущал в себе безобразный комок, в котором привычка к обрядности переплеталась с дешевыми суевериями» [2, с. 77]. Сергей Петрович завидовал всем, и грешным и праведным, и часто вспоминал беспощадные и правдивые слова Заратустры: «Если жизнь не удается тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть» [2, с. 78]. Он не ощущал своей «полезности» в жизни; не хотел творить зло, но и добрым тоже быть не хотел. Несмотря на это, одну «полезность» в себе он все же нашел. Она была самой горькой и обидной из

всех и заставляла краснеть от стыда и боли: «Это была полезность трупа, на котором изучают законы жизни и смерти, илота, напоенного для того, чтобы другие видели, как дурно пить» [2, с. 79]. Чем больше Сергей Петрович понимал жизнь, тем бессильнее и ничтожнее становилась для него природа. На место «униженной природы» стала другая грозная и могучая сила – деньги. «Ослепленный, потерявшийся, он стал думать, что они властвуют и над природой. И слабый мозг его поддался обману, в сердце зажглась надежда» [2, с. 84]. Существовало много путей к богатству, но практически везде Сергей Петрович натыкался на преграды. Вскоре Сергей Петрович понял, что деньги не могут исправить несправедливости природы, а лишь углубляют их. Л. Андреев описывает внутреннее состояние героя: «…отчаяние погасило надежду, и мрак охватил душу. Жизнь показалась ему узкою клеткою, и часты и толсты были ее железные прутья, и только один незапертый выход имела она» [2, с. 85]. Все чаще и чаще Сергей Петрович вспоминал слова Заратустры. Мысль о смерти была не новой для героя, она периодически приходила к нему, но теперь явилась «как решение, и смерть стала не желательным, чего может и не быть, а неизбежным, таким, что произойдет непременно» [2, 85]. Итак, безумие Сергея Петровича стало прогрессировать. Однокашники удивлялись, как они раньше этого не замечали. О происходящем нужно было сообщить родителям: добрый и честный человек не смог бы «внести смерть в материнское сердце» и остался бы жить, если не для себя, то хотя бы для других. Л. Андреев отмечает, что многих малодушных, слабых людей, пытавшихся покончить жизнь самоубийством удерживало от совершения такого ужасного поступка осознание того, что они нужны любящим их родным и близким людям, и они жили еще долго, укрепляясь в мысли, что больше храбрости нужно для жизни, чем для смерти, а многие еще и жалели, что жизнь такая короткая. Как видно, равнодушие, невнимание окружающих людей привело к страшной трагедии. Какая-нибудь телеграмма, письмо матери смогло бы сохранить человеческую жизнь.

Перед тем как совершить самоубийство, Сергей Петрович отправил письмо Новикову, в котором сообщал о своей смерти. В качестве орудия самоубийства он выбрал яд. Л. Андреев изображает внутреннее состояние Сергея Петровича перед самоубийством: «…он с ужасом смотрел на маленький пузырек и пятился от него, точно боясь, что ему насильно вольют в рот смертельную отраву. И больше всего в мире боялся он сейчас самого себя – того ужасного неповиновения, которое оказывали ему ноги и руки. Он пятился назад, а все тело его содрогалось от порывов вперед, к пузырьку. Ноги, руки, рот в самых, казалось, костях и венах своих наполнялись страстным, безумно-повелительным желанием броситься вперед, схватить пузырек и выпить его с наслаждением и жадностью» [2, с. 89]. Сергей Петрович все же колебался в принятии рокового решения, и, лежа в постели, он даже некоторое время радовался, что остался жить: «ему казалось, что спасенная жизнь радуется во всех малейших частицах его тела, пригретого одеялом» [2, с. 89]. Л. Андреев подробно описывает состояние персонажа «за час или за два» до того назначенного момента, когда тот решил принять яд.

Перед глазами Сергея Петровича проходят картины похорон, на которых он когда-то бывал, и смерть предстает не как освобождение, а как ужасающее разложение. В это мгновение решение умереть сталкивается вдруг в его душе с ясным и отчетливым желанием жить, «пусть он будет последним из людей, ничтожеством, грязью, которую стряхивают с ног, – но он будет жить, жить» [2, с. 90]. Впервые за много дней он вспоминает об отце и матери. Но идеология побеждает психологию, честолюбие возвышается над эмоцией: он вспомнил о письме Новикову, в котором сообщил о своей смерти. И теперь остаться в живых для Сергея Петровича означало быть бахвалом и трусом. Л. Андреев снова описывает внутреннее состояние героя: «…и покраснел от стыда, почувствовал, что решение умереть стоит в нем такое же неизменное, спокойное и неотвратимое, как и вчера, когда он еще не поддавался приступу малодушного и непонятного страха» [2, с. 90]. Сергей Петрович понимал, что если он останется жить, то возненавидит себя и «ему придется выпить такую полную чашу самопрезрения, перед которой яд кажется нектаром» [2, с. 91]. И здесь уж самоубийство оказалось неотвратимым. Герой ломает «свою железную клетку», выпив яд. Протест Сергея Петровича против «клетки», «тюрьмы» жизни не случайно заканчивается самоубийством. Герой протестует не только против несправедливого социального устройства, но и против того, что ему уготовлена участь «маленького человека». Итак, мы видим, что, находясь в плену собственных комплексов, будучи ограниченным и недалеким человеком, слишком хорошо все это осознавая, чувствуя свою никчемность и ненужность обществу, герой теряет интерес к жизни, не видя в ней смысл, и добровольно уходит из жизни, возвысившись тем самым над ней.

Л. Андреев нисколько не осуждает своих героев-самоубийц, «свободных» и «бессмертных» личностей, чье стремление к свободе собственного «я» взяла верх над чувством самосохранения, присущим, как полагал писатель, лишь слабым и никчемным людям.

Библиографические ссылки

1. Андреев Л.Н. Красный смех: Повести и рассказы / Л.Н. Андреев. – М.: Изд-во ЭКСМО–Пресс, Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. – 656 с.
2. Андреев Л. Н. Рассказы / Л.Н. Андреев. / Сост. и предисл. О.Н. Михайлова. – М.: «Сов. Россия», 1977. – 432 с.
3. Иуда Искариот в изображении Л. Андреева, андреевская концепция человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.licey. net/lit/eretic/concept
4. Спивак Р.С. Русская литература конца 19 – начала 20 века: Художник и литературный процесс : учеб. пособ. / Р.С. Спивак. – Пермь, 2011. – 196 с.

Надійшла до редколегії 20 лютого 2015 р.

УДК 821.111 «17»

Т. Н. Потницева

ЯНКИ ДУДЛЬ. СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ

Досліджується історія відомої американської пісні про Янкі Дудль, яка стала національним гімном Дня незалежності США. Аналізуються витоки й шляхи перетворення пісні – з англійської з характерними для неї образами та сюжетами – в американську історію про селюка-колоніста. З

© Т. Н. Потницева, 2015

часів Війни за незалежність американський компонент починає поступово входити до змістостворюючої структури пісні, витісняючи усе чужорідне. Американське тло, американський сюжет й образи легко проникали у кожний новий пісенний варіант завдяки початковий змістовний потенціал пісні та її соціально-політичному модусу, який було визначено подіями в Англії ще у XVII столітті. Історія виявлення національно-патріотичного смислу в образі у цілому фольклорного персонажу відповідала уявленням, що були розповсюджені серед американців, про необмежені можливості пересічної людини у Америці.

***Ключові слова**: національний гімн, денді, бевзь, Янкі Дудль, колоністи, американська мрія.*

Исследуется история известной американской песни о Янки Дудль, ставшей национальным гимном Дня независимости США. Анализируются истоки и пути преобразования песни – из английской с характерными образами и сюжетами – в американскую историю о деревенщине-колонисте. Со времен Войны за независимость американский компонент начнет постепенно входить в смыслообразующую структуру песни, вытесняя все чужеродное. Американский фон, американский сюжет и образы легко проникали в каждый новый песенный вариант благодаря изначальной смысловой потенции песни и ее социально-политическому модусу, определенному событиями в Англии еще в XVII в. История проявления национально-патриотического смысла в образе в общем-то фольклорного персонажа соответствовала распространенным среди американцев представлением о неограниченных возможностях простого человека в Америке.

***Ключевые слова**: национальный гимн, денди, простофиля, Янки Дудль, колонисты, американская мечта.*

The article focuses on the history of the famous American song about Yankee Doodle, which became a national hymn of The Independence Day in the USA. The main stress is made on the source and ways of the song transformation – from the English one with its typical images and plots – to the American story about village colonist- simpleton. From the time of The War for Independence the American component was gradually penetrating into any new song variant thanks to the initial potential of meanings and its social-political modus defined by the events in the XVII century England. It's worth mentioning that from the very beginning of its history the motif and the words of the future song about Yankee Doodle accumulated in itself the meanings that were far beyond the limits of the genre meant for kids. The culmination point in the process of the song nostrification was a half legendary episode of the American history having place in the town Billerica, Massachusetts. After that the meaning of the notion "simpleton», «innocent", "villager", "and dandy" changed. The very word "Yankee" corresponded to a colonist's national belonging and from that time meant " an American", a resident of free American states.

The history of the appearance of the national-political meaning in the image generally speaking of a folklore personage corresponded to the ideas which were widely spread among Americans about unlimited possibilities of an ordinary person. The song revealed from the very start its potential for actualizing the meanings meant for adults in connection with very serious political and social events of the life. All that turned out to be significant for the destiny of the song in the USA where a paradoxical encounter of native and alien took place. It becomes obvious even in the analysis of the etymology of some words and concepts, "doodle" and " dandy" for example in which the initial synonymy developed into the words absolutely contrastive meaning.

***Key words**: national hymn, dandy, simpleton, Yankee Doodle, colonists, American dream.*

По убеждению автора «Знаменитой скачущей лягушки из штата Калавераса», соотечественникам следует «отдать должное дуракам», поскольку, «если бы не они – не видать нам успеха» [6, с. 159]. В этих парадоксальных словах Марка Твена, как всегда, был глубокий смысл.

Кто не слышал и не знает мелодию и песенку о Янки Дудль, которая стала не только гимном штата Коннектикут, но и победоносным национальным гимном 4 июля – Дня независимости США?

Yankee Doodle went to town	*(«Янки Дудль отправился в город*
A-riding on a pony	*Верхом на пони,*
Stuck a feather in his cap	*Он воткнул в свою шапку перо*
And called it macaroni.	*И посчитал, что это макарони.*
Chorus	*Припев.*
Yankee Doodle keep it up	*Янки Дудль, держись!*
Yankee Doodle dandy.	*Держись, Янки Дудль, денди.*

Mind the music and the step, *Следи за музыкой и за шагом*
And with the girls be handy… *И не плошай с девушками…»)*

Стойкая многовековая ассоциация этой песни со славной историей Северной Америки подкреплялась на каждом повороте ее социально-политического и исторического пути песенными вариациями на злобу дня, театральными постановками и фильмами, где знакомая всем мелодия была смысловым фоном*. Знакома эта мелодия и тем, кто через шумы советских спецслужб ловил позывные «Голоса Америки» – звуки песни «Янки Дудль». Откуда и почему такая слава и честь песне, чей персонаж – «простофиля», «дурак» – чаще всего вызывал ироническую насмешку, чья история уходит корнями в культуры других стран?

Известно, что сама кличка колонистов «янки» ассоциировалась с выходцами из Голландии, с распространенным там именем “Jan” и популярным продуктом “keez” (сыр) [12, с. 132]. А слово “doodle” имеет германское происхождение (“dudel/dodel”) в значении “fool”, “simpleton”(«простофиля», «дурак»). В 1755 г. Сэмюэль Джонсон даст такое определение слова “doodle” в своем Словаре: “a simpleton generally of the rural type” [11, с. 264] («один из типов сельского простака»), т. е., попросту говоря, «деревенщина». Этот смысл – «деревенщина» – О. Вайнштейн обнаруживает и в этимологии слова “dandy” – главной характеристике Янки Дудль в песне. Истоки такой интерпретации смысла российский ученый открывает в лексикографических изысканиях того же С. Джонсона [3, с. 24].

История появления песни о Янки Дудль уводит в глубь культуры, истории, прежде всего, Англии. Практически все источники по этому вопросу отсылают к временам Карла I и Кромвеля, к пратексту песни (ее датируют 1640–1658 гг.), где пелось о “Nankey Doodle”, о соратниках Кромвеля, простолюдинах, одетых в форму из хлопчатобумажной ткани желто-белого цвета (nankey). Она-то и вызывала насмешку и снобистское презрение тех, кто был по другую сторону баррикад.

Nankey Doodle came to town *(«Нэнки Дудль приехал в город*
Upon a little pony *Верхом на маленьком пони*
With a feather in his hat *С пером в шляпе,*
Upon a macaroni *Надетой на макарони»)*

Мелодия и ритм американской песни о Янки Дудль совпала с мелодией и ритмом еще одной английской песни, происхождение которой связывают со

---

* В этой связи можно вспомнить знаменитый фильм Джеймса Кейни (James Cagney) “The Great Escape”(1942) – один из первых мюзиклов о жизни знаменитого шоумена Джорджа Коэна (George M.Cohan), который удостоился сыграть роль Авраама Линкольна. Мотив песни о Янки Дудль пронизывает фильм и буквально, и образно, поскольку сам Коэн представляет собой один из вариантов американского “innocent” (doodle), берущего у жизни реванш. Любопытно, что в одной из первых рецензий на фильм эта связь уловлена и отражена в том, как начинается и как заканчивается статья. В начале об успехе мюзикла и Коэна сказано так: «Янки Дудль въехал вчера вечером в город на чем-то более чем одна лошадка…, она въехала с ним по усыпанному звездами гребню одного из самых фантастически шумных творений Бродвея…» (“Yankee Doodle rode into town last night on a whole lot more than a pony… it rode on the star spangled crest of one of the fanciest build-ups that Broadway has ever known…”). А в конце общая оценка успеха сформулирована в лаконичной, но емкой фразе: “ it’s dandy” (Bosley Crowther. Yankee Doodle Dandy(1942). George M.Cohan opens at Hollywood//New York Times Review, May, 30, 1942 (http://www.nytimes.com/movie/review).

временами уже Карла II, – “Lucy Locket”[*]. Эта песенка входит в сборник Песен Матушки Гусыни, а в фундаментальном собрании детских песенок – nursery rhymes – Перси Грина (Percy B.Green. A History of Nursery Rhymes”, 1899) в раздел «Политический смысл детских песенок» (“Political Signification of Nursery Rhymes”, Chapter XVI). Слова этой песни непритязательно-мнемонические, рассчитанные на детское восприятие и воспроизведение:

Lucy Locket lost her pocket *(«Люси Локет потеряла свой карман-кошелек,*
Kitty Fisher found it *А Китти Фишер нашла его.*
Not a penny was there in it *В нем не было ни пенни,*
Only ribbon round it. *Только лента вокруг него»).*

Но почему песню эту Грин расположил в раздел песен с политическим значением? Как оказывается, в этой шутливой песне-дразнилке был зашифрован политико-сатирический смысл, направленный против Карла II. Люси и Китти – «две куртизанки… Этот стишок рассказывал о том, как Китти Фишер с легкостью сумела изменить мнение Карла о Люси Локет» (“two courtezans… The following rhyme suggests that Kitty Fisher supplanted Lucy Locket in Charles’s fickle esteem” [9]).

Из всего этого важно то, что с самого начала своей истории мотив и слова будущей песни о Янки Дудль аккумулировали в себе смыслы, далеко выходящие за пределы жанра шутливой детской песни. В ней был некий внутренний потенциал к впитыванию и актуализации многозначных смыслов, адресованных взрослым слушателям и исполнителям по очень серьезным поводам окружающей действительности. Все это окажется судьбоносным для истории песни в США, где происходила парадоксальная встреча/трансформация «своего» и «чужого», начиная со смысла отдельных слов, например, “doodle” и “dandy”, синонимичных поначалу и далеко разошедшихся в своих смыслах с течением времени [3, с. 25]. От этой затаенной потенции незатейливая мелодия и слова легко преобразовались и в строевую песню эпохи колониальных войн. Поначалу со словами, которые, как убеждены многие исследователи, придумал британский хирург Ричард Шукбург (Richard Schuckburg) в 1758 г., во времена франко-индейско-английской войны, так красочно описанной Ф. Купером в романах о Натти Бампо.

Многочисленные источники [13] свидетельствуют и о том, что желание Шукбурга переделать на новый лад слова, было порождено насмешливо-снобистским отношением англичан к новобранцам-колонистам, которые, как когда-то и приверженцы Кромвеля, стремились стать вровень с теми, кто, по их ощущению, превосходил их социальным статусом и внешним видом. Подражая материковым соотечественникам, но, не имея достаточно возможностей и вкуса, американские «денди» (в джонсоновском смысле, «деревенщина»), т. е. «дудль» («простофиля», «дурачок»), выглядели в своих нарядах и со своими амбициями, с точки зрения англичан, так же нелепо и

[*] Имеющаяся в YouTube фонограмма убеждает в этом.

смешно, как и вояки Кромвеля. Оставалось лишь заменить Nankey Doodle на Yankee Doodle, чтобы слова новой песни приобрели необычайную актуальность:

Yankee Doodle went to town	*(«Янки Дудль отправился в город*
Riding on a pony;	*Верхом на пони*
He stuck a feather in his hat	*Он воткнул в свою шляпу перо*
And called it macaroni.	*И назвал это все макарони»).*

Насмешливо-пародийная направленность песни была и в адресате-кличке колонистов, и в самом понятии «дендизм», где встретились былое значение – «деревенщина» и новое, европейское, – «модник»[*]. Слово-ключ в этом варианте песни – «macaroni», которое первоначально в песне времен английской буржуазной революции означало модную деталь образа щеголя XVII в. – особую конструкцию париков как знак увлечения иностранными веяниями в моде [13; 16]. Макарони, как отмечает О.Вайнштейн, был еще одним модным типом «щегольской культуры Англии 18 века» [3, с. 47][*].

История песни уже о Янки Дудль, таким образом, начинается как английская песня, преобразованная в контексте американской действительности, в которой высмеивался деревенщина-колонист. С этих пор американский компонент начнет постепенно входить в смыслообразующую структуру песни, вытесняя все чужеродное. Американский фон, американский сюжет и образы легко проникали в каждый новый песенный вариант благодаря изначальной смысловой потенции песни и ее социально-политическому модусу, рожденному событиями в Англии XVII в. Так, в 1768 г. в Америке появляется такой вариант, в котором высмеивался неудачный поход колонистов в Канаду, хотя колонисты «гордились демонстрациями своей храбрости в Канаде» (“were proud of their brave showing in Canada”[13]):

Brother Ephraim said his Cow	*(«Брат Эфраим сказал о решении своей корове*
And bought him commission;	*И купил себе комиссионное вознаграждение.*
And then he went to Canada	*А затем он оправился в Канаду,*
To fight for the nation;	*Чтобы воевать за свой народ.*
But when Ephraim he came home	*Но когда Эфраим вернулся домой,*
He proved an arrant Coward,	*Он показал себя настоящим трусом,*
He wouldn’t’t fight the Frenchmen then	*Так как не захотел драться с французами*
For fear of being devour’d.	*Из-за страха, что его уничтожат»).*

При всем «американском» уже сюжете, песня – пока еще взгляд англичанина на события чужой ему действительности, постигаемой одним из соратников «брата Эвфраима», который борется за интересы «нации»

---

[*] Как отмечает О.Б. Вайнштейн, «…очевидно, что слово «денди» изначально было эмоционально маркированным и открытым для прямо противоположных оценок» [3, с. 25].

[*] В Англии в конце XVII в. существовал даже Macaroni Club, а macaroni 1772 года «отличались по уложенным назад волосам, очень маленькой треугольной шляпе с поднятыми полями, по огромной трости, украшенной кисточкой, и по френчу» (“were distinct hair behind, by a very small cocked hat, by an enormous walking stick, with long tassels and by jacket) (Kopel David. Why Yankey Doodle called it “macaroni”//The Volokh Consipacy, November 19,2011 (http: //www.volokh.com/2011/11/19/why-yankee-doodle-called-it-macaroni)/ See: What’s the song “Yankee Doodle” all about? A Short Report from the Strait Dope Science Advisor Board. January, 4, 2001/ http://www.straitdope.com/column,read/1870/whats-the-song-yankee-d00dle

(понятно, что английской)[*]. Американская топика песни укореняется с появлением в 1762 г. первой американской комической оперы «Разочарование, или действие Легковерия» (The Disappointment, or the force of Credulity"), в которой рассказана уже американская история о характерных для времени поисках клада. Фоном этой истории служит мелодия песни о Янки Дудль.

Кульминацией в процессе нострификации песни послужил полулегендарный эпизод американской истории эпохи Американской революции, имевший место в городке Биллерика (Billerica, Massachusetts). Житель городка, молодой фермер, британец, некий Томас Дитсон, желая вооружиться для собственной безопасности, отправляется в Бостон, чтобы купить мушкет. Но солдат британской армии, некий сержант Джон Клэнси из 47 пехотного полка, повел Томаса не в дом к оружейному прилавку, а в казарму. Дальше история противоречива в оценках того, что произошло. То ли оба не сошлись в сделке, желая получить собственную выгоду, то ли сержант увидел в облике Томаса какую-то угрозу для безопасности отечества. В результате сделка не только не состоялась, а произошло то, что фермера обвинили в подстрекательстве к бунту против королевских войск и самого короля, потом обваляли в смоле с перьями и на повозке, запряженной ослом, провезли по улицам Бостона. Во избежание резни офицер английских королевских войск приказал освободить Томаса Дитсона. Происшедшее с ним возмутило жителей Биллерика, которые взбунтовались, а сам пострадавший, естественно, становится с мушкетом в руках на сторону колонистов в борьбе с англичанами. Так британец Томас Дитсон стал патриотом-американцем, одним из тех, кто привел Америку к независимости.

Новый куплет песни о Янки Дудль служит своеобразной иллюстрацией этого события, а главное, знаменует окончательное укоренение американской коннотации слов и мелодии:

Yankee Doodle went to town *(«Янки Дудль отправился в город,*
For to buy a firelock. *Чтобы купить мушкет*
We will tar and feather him *А мы обваляем его в смоле и перьях*
And so we will John Hancock *И вот так получим Джона Хэнкока»).*

Томас – Янки Дудль – из объекта постоянных насмешек англичан превращается в одного из национальных американских героев Джона Хенкока (1737–1793) – патриота Американской революции, одного из тех, кто оставил свою запомнившуюся американцам подпись на Декларации независимости США [15]. Эта символизация происшествия в Биллерике, его участника и, главное, национально-патриотическое наполнение образа Янки Дудля прославили сам город Биллерик, который считают с тех пор родиной легендарного Янки Дудля. Здесь проводится даже специальный праздник в честь этого героя, который отмечают с 1990 г. в третьи выходные сентября.

---

[*] Williams, Ephraim – полковник массачусетского подразделения войск . Убит 8 сентября 1755 г. в одной из битв в северной провинции Нью-Йорка при противостоянии британцев французам.

Встреча и расхождение английского и американского в смысле песни произошло именно в этой точке, в этот момент истории США. Изменилось значение образа и сущность понятий «простофиля», «деревенщина», «денди». Слово «янки» означает теперь рожденную событиями национальную принадлежность колониста – «американец», «гражданин свободных североамериканских штатов». И поэтому в песню легко входили слова о своих героях Войны за независимость, например, о Джордже Вашингтоне:

There was Captain Washington *(« Там был капитан Вашингтон,*
Upon a slapping station *Возглавлявший многочисленный гарнизон,*
A-giving orders to his men, *Отдававший команды своим бойцам,*
I guess there was a million. *Думаю, их там было миллион»).*

Произошла реверсия в адресации самого острия пародийного слова. «Деревенщина», innocent, Yankee по-американски обыграл соперника, направив против него его же оружие. Уже в 1818 году в третьей главе «Беппо» Байрон соотнесет прозвище «янки-дудль» с новой национальностью: «Вот маски: турок, янки-дудль, еврей,/Калейдоскоп невиданных уборов,/Лент, серпантина…» (пер. В. Левика).

В период Войны за независимость американский смысл и суть песни подкреплялся неоднократно. При дальнейших победах колонистов возникали новые злободневные куплеты*. Под эту мелодию совершалось трудное, неоднозначное принятие американской Конституции. А в годы Гражданской войны, когда, как скажет Уолт Уитмен: «Мне легко глядеть на звезды и слушать оркестр,/Играющий «Янки Дудль» (пер. В. Левика) [7, 193], – добавлялись куплеты о героях уже этого события, например, о капитане Гудинге (Captain Gooding):

Father and I went down to camp, *(«Отец и я отправились в лагерь*
Along with Captain Gooding, *Вместе с капитаном Гудингом.*
And there we saw the men and boys *И там мы увидели мужчин и мальчишек*
As thick as hasty pudding *Таких же толстых, как наспех сделанный пудинг»).*

Генеалогия песни – ее принадлежность к жанру детской песенки – допускала взаимодействие пафосно-патриотических интонаций с шутливо-пародийными. Так, о Вашингтоне были и такие куплеты:

And there was Captain Washington, *(«Там был и капитан Вашингтон*
And gentle folks about him *И благородные люди вокруг него.*
They say he's grown so tarnal proud *Говорят, что он чертовски возгордился*
He will not ride without them. *И никуда без них не хотел ехать»).*

Но не только генеалогия, а сам формировавшийся национальный дух уже американцев допускал подобное смешение высокого и сниженного, пафоса и самоиронии как одно из очевидных достижений общества равных возможностей, отринувшего сословные и прочие пиететы. Бывшие пуритане-

* В этой связи часто вспоминают патриотическую балладу на мелодию Янки Дудль, написанную то ли в 1775, то ли в 1776 г. неким студентом гарвардского колледжа Эдвардом Бэнгсом. И это один из многочисленных мифов, усиливающих национально-патриотический смысл песни, поскольку реальный Эдвард Бэнгс (Edward Bangs 1790–1838) – американский политик, рожденный в 1790 г., никак не мог написать что- либо в 1775 или 1776 гг.

фанатики порой с легкостью иронизировали и над своими библейскими кумирами

And there we saw a thousand men *(« И там мы увидели тысячу людей*
A rich as Squire David, *Таких же богатых, как сквайр Давид…»),*

и над происходящими событиями своей становящейся истории –

Yankee Doodle had a mind *(«У Янки Дудля была идея*
To whip the Southern traitors *Высечь южан -предателей,*
Because they didn't choose to live *Потому что они не захотели жить*
On codfish and potato [14]. *На треске и картошке»).*

Истоки характерного для американской культуры смешения пафоса и юмора в ощущении изначального и уравнивающего всех «неаристократизма», «недендизма» («денди» уже в смысле щеголь с аристократическими претензиями). Отсюда появление и иного, своего, вектора критики дендизма в соотечественниках, которые все-таки втайне стремятся к этому, втыкая перья в волосы и думая, что это «макарони». Комплекс «неаристократизма», а значит, «второсортности» по отношению к бывшим британским согражданам, американцы будут переживать еще долго. Литературные примеры из творчества В. Ирвинга, Г. Джеймса и особенно М. Твена со всей очевидностью иллюстрируют ностальгию жителей Нового Света по родовой и сословной значимости. Еще долго американцев будет смущать критически-снисходительный взгляд и ироничные оценки тех, которые когда-то были их соотечественниками. Осведомленность в этом и обусловила покорное принятие клички «Янки Дудль», пережившей чудесное знаковое преобразование, как и появление имени персонажа одного из главных трудов Б. Франклина “Poor Richard”, означающего, по сути, иной вариант Янки Дудль – «простофилю». Он, как и прообраз песенного персонажа, Томас Дитсон, – сельский житель, «деревенщина», фермер, т. е. та смесь реального типа простого американца и обобщенного образа-маски, которая создавала самый демократичный «персонаж американской комической мифологии» [2, с. 32]. Один из отцов-основателей отождествляет себя со своим героем – представителем, как и он сам, «третьего сословия» [1, с. 16], с тем doodle, который окажется подлинным выразителем демократических идей в США. Франклин возвысит того самого «несведущего простофилю» (innocent), кто, познавая становящуюся своею действительность, будет учиться выживать в ней, обыгрывая соперника, «оставляя в дураках других» [4, с. 622]. В «Жизни на Миссисипи» Марк Твен приведет показательный в этом смысле куплет песни:

«Англичанин разобьет
Двух французов или португальцев;
Янки Дудль подойдет –
Всех троих уложит одним пальцем».
(Перевод Р. Райт-Ковалевой)

История проявления национально-патриотического смысла в образе в общем-то фольклорного персонажа, как и в случае с мифологизацией образа Дэвида Крокетта, соответствовала распространенным среди американцев представлением о неограниченных возможностях простого человека в

Америке» [8, с. 131]. Все в этом нелепом, специфичном фольклорном образе Янки Дудль «свидетельствовало о начале самоосмысления себя молодой нацией» [4, с. 620], переполненной историческим оптимизмом, верой в то, что все будет О.К. Отсюда бодрящий, чудной припев, призывающий Янки Дудля следить за музыкой, за движениями в танце и не плошать с девушками. Но зародившаяся и укоренявшаяся идея о непобедимости янки (В. Маяковский в поэме «Хорошо!» даст свой иронический комментарий по этому поводу: «Одни мы – и спрятаться негде/«Янки дудль/ки-ит-оп,/Янки дудль дэнди») и о превосходстве американской действительности над всеми остальными уже создавала почву к последующим драматическим разочарованиям в своей американской мечте новых «макарони» будущих этапов истории США [5].

Библиографические ссылки

1. Анастасьєв М. Етюди про американську літературу / Микола Анастасьєв // Вікно в світ. – 1999. – №4. – С. 98–104.
2. Башмакова Л. Бенджамин Франклин и проблема «американизма» / Луиза Башмакова // Американські літературні студії в Україні. Просвітницька традиція в літературі США. Вип. 2. – Київ, 2005. – С. 33–45.
3. Вайнштейн О.Б. Денди. Мода. Литература. Стиль жизни / О.Б. Вайнштейн. – М.: НЛО, 2005. – 640 с.
4. Ващенко А.В. Поэзия революции. Зарождение американской фольклорной традиции / А.В. Ващенко //История литературы США. – М.: Наследие, 1997, т.1. – С. 608–627.
5. Емельянов Юрий. США – империя зла. Часть II. Америка встает на тропу войны. Глава 8. «Янки Дудль….перо их уложит одним пальцем» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: (http://www.liveinternet.ru)
6. Твен М. Афоризмы / Марк Твен // В Америке все возможно. Антология американского юмора. Афоризмы. Эссе. Рассказы. Пародии. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. – С. 157–163.
7. Уитмен У. Из цикла «У дороги». Бостонская баллада / Уолт Уитмен // Уитмен Уолт. Избранные произведения. Перевод В. Левика. – М.: Художественная литература, 1970. – С. 193–194.
8. Эрштейн М.О. Фронтир в рассказах У.Г. Симмса и проблемы «южной» романтической новеллы США / М.О. Эрштейн. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – 240 с.
9. A History of Nursery Rhymes by Percy B. Green, L., 1899. Free online book on Read Central. com
10. Bosley Crowther. Yankee Doodle Dandy(1942). George M.Cohan opens at Hollywood//New York Times Review, May, 30, 1942 (http://www.nytimes.com/movie/review).
11. Johnson S. A Dictionary of the English language in 2 vls. Heidelberg: Joseph Engelmann, 1828. Vol. 1.
12. Komova T.A. On British/American Cultural Studies. M., Moscow University Press, 1999.
13. Kopel David. Why Yankee Doodle called it “macaroni”// The Volokh Conspiracy, 2011, November 19; The Music of early America. Yankee Doodle (http://www.earlyamerica.com/music/yankee-doodle.htm); Performing Arts Encyclopedia. Yankee Doodle (http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200000025/default.htm); The Straight Dope Advisory Board. A Staff Report . What’s the song ‘Yankee Doodle” Lawrence Brodsky Vera. Music for Patriots, Politicians, and Presidents (http://www.straightdope.com)
14. Meagher Kathy Yankee Doodle/ The Billerica Public Library(http://www. billericalibrary.org/localhistory/genealogy/yankee.htm).
15. What’s the song “Yankee Doodle” all about? A Short Report from the Strait Dope Science Advisor Board. January, 4,2001. http://www.straitdope.com/column,read/1870/whats-the-song-yankee-doodle.

Надійшла до редколегії 24 лютого 2015 р.

УДК 821.111(73)-31.09

Т. В. Прищепа

РОМАН СЬЮЗАН ХЕЙБУР О'КІФ «ЧУДОВИСЬКО ФРАНКЕНШТЕЙНА»: ВЕКТОР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНОГО ТВОРУ

Розглянуто нові акценти й аспекти інтерпретації міфу про Франкенштейна у романі сучасної американської письменниці Сьюзан О'Кіф «Чудовисько Франкенштейна». Виявляється новаторство в осмисленні відомого класичного твору сучасним автором, а також характер пов'язаних з цим філософських узагальнень. Акцентовано увагу на тому, що О'Кіф вводить до відомого сюжету роману новий жіночий персонаж – Лілі, прототипом якої є перша дружина Адама Ліліт. Відзначаються специфічні акценти в авторській оповіді та рефлексії,які пов'язані з темою самотності та з темою місця людини в суспільстві. Окреслено зосередженість Сьюзан О'Кіф на мотиві помсти, де розкривається трагічна прив'язаність Монстра до Уолтона, а єдиною причиною, що їх пов'язує, є Франкенштейн. У статті також розглядається мотив двійника, який у романі М. Шеллі грав велике значення для розуміння відносин Франкенштейна і Демона. О'Кіф продовжила й розвинула цю тему, додаючи в подальшій історії «голос» Роберта Уолтона, який після смерті Франкенштейна перейняв на себе його роль та функції, змінюючи цим акценти і проблематику твору. Авторка нової версії історії про Франкенштейна наголошує на тому, що без родинних зв'язків , рідної душі неможливо вижити у суспільстві, і саме самотність спонукає людей до безчинств та злочинів.

***Ключові слова**: класичний роман, романтизм, О'Кіф, Франкенштейн, міф, архетип, мотив двійника, Голем, Ліліт.*

Рассмотрены новые акценты и аспекты интерпретации мифа о Франкенштейне в романе современной американской писательницы Сьюзан О'Киф «Чудовище Франкенштейна». Выявляется новаторство интерпретации архетипов современным автором, а также характер связанных с этим философских обобщений. Акцентировано внимание на том, что О'Киф вводит в роман новый женский персонаж - Лили, прототипом которой является первая жена Адама Лилит. Отмечается, что особым образом в романе акцентируется тема одиночества и тема места человека в обществе. Исследуется сосредоточенность Сьюзан О'Киф на мотиве мести, раскрывается трагическая привязанность Монстра к Уолтону, определенная единственным связующим их звеном – Франкенштейном. В статье рассматривается мотив двойника, который в романе М. Шелли играл большое значение для понимания отношений Франкенштейна и Демона. О'Киф продолжила и развила эту тему добавляя в своей истории «голос» Роберта Уолтона, который после смерти Франкенштейна принял на себя его роль и функции, изменяя тем самым акценты и проблематику произведения. Создательница новой версии истории о Франкенштейне убеждена в том, что без родственных связей и родной души невозможно выжить в обществе, и что именно одиночество побуждает людей к беспорядкам и преступлениям.

***Ключевые слова**: классический роман, романтизм, О'Киф, Франкенштейн, миф, архетип, мотив двойника, Голем, Лилит.*

The article deals with the new emphasis and aspects of the interpretation of the myth of Frankenstein in the novel of contemporary American writer Susan O'Keefe "Frankenstein's monster". The innovatory traces of the interpretation of the eternal archetype are revealed. It should be noted that the novel by Susan O'Keefe "Frankenstein monster" is primarily author's myth, which is based on M. Shelley's novel "Frankenstein, or the Modern Prometheus". The main focus of the novel is on the new female character Lily who is a prototype of the Adam's first wife Lilith. The theme of virtues and vices is raised to a new level, linking with the theme of loneliness and with the theme of man's place in the society. The article reveals Susan O'Keefe concentration on the motif of revenge of the Creature, as well as on the tragic attachment of the Monster to Walton, which is explained by a single cause - Frankenstein. The doppelgänger motif plays an important role in understanding of the relationship between Frankenstein and Devil in the novel by M. Shelley, O'Keefe continued and developed this theme by adding Robert Walton to this equation, who took over his role and functions after the death of Frankenstein, changing by this emphasis and problematic plan of the novel. The article stresses that in both Devil and Walton we can see a

© Т.В. Прищепа, 2015

variation of the fate of Frankenstein, a tragic impossibility of the Romantic ideal. The paper is aimed at giving some observation of images, plot and motives of the novel that can be seen as reinterpretation of the Romantic tradition. The change of the emphases in the subject matter and in the nature of characters themselves is noticeable in the novel of O'Keefe. At the end of the story by this contemporary author Robert Walton appears as the reflection and realization of the Monster. The author emphasizes that without a soul mate person can not survive in the society and loneliness encourages people to atrocities and crimes.

***Key words**: classical novel, Romanticism, O'Keefe, Frankenstein, myth, archetype, doppelgänger motif, Golem, Lilith.*

Культура - це те, що залишається,
коли все інше забуто
Едуар Еррio[1]

Міф адаптує давню традицію відображення реальності до нинішнього розуміння світу і людини в ньому [3, с. 50]. Різні підходи до вивчення міфу, використання й трансформація його в різних видах мистецтва стають невід'ємною частиною класичної міфопоетики. К. Леві-Стросс писав, що «міфологічна цінність міфу залишається збереженою навіть у поганих перекладах» [1, с. 85]. Процес сучасної міфотворчості деколи нагадує реконструкцію або наукове дослідження стародавнього вірування. XX століття проголошують навіть початком європейського «міфологічного ренесансу» [5, с. 24], де міфологізм виступає як художній принцип, в основі якого лежить особливе світовідчуття митця; міфологізм у такий спосіб, за думкою літературознавців, долає хронологічні й просторові рамки. Наша стаття присвячена дослідженню функціонування міфу в художньому світі Сьюзан О'Кіф, роман якої («Чудовисько Франкенштейна», 2010)[2] – є принципово новаторським явищем. У межах даного дослідження нас буде цікавити форми поєднання семантичних полів міфу й авторської оповіді. Беручи до уваги праці таких дослідників сучасного міфологізму й міфопоетики, як С. Аверінцева, М. Гаспарова, М. Зубрицької, Т. Мейзерської, Є. Мелетинського, Ю. Лотмана, А. Мінакової, А. Нямцу, Н. Осипової, Б. Успенського, В. Топорова, В. Нарівської, Я. Поліщук, Л. Скупейко та ін., спробуємо простежити функціонування міфу у романі Сьюзан О'Кіф «Чудовисько Франкенштейна».

Сучасне літературознавство дає кілька наукових версій функціонування міфу в літературному творі [6, с. 65–69]:

1. Використання традиційних міфологічних сюжетів і образів (автор інтерпретує міфологічний сюжет чи образ). У межах цієї форми використання міфу в художньому творі ми можемо виділити наступні шляхи міфологізації:

а) інтерпретація традиційних міфологічних образів і сюжетів (ліквідація міфологічних паралелей, актуалізація окремих архетипів і міфологем, введення традиційного міфологічного сюжету в нетрадиційний контекст);

---

[1] Едуар Eppio (Édouard Marie Herriot, 5 July 1872 – 26 March 1957) французький державний і політичний діяч, письменник, історик, публіцист, академік.

[2] Frankenstein's Monster: a novel by Susan Heyboer O'Keefe, New York : Three Rivers Press, 2010.

б) трансформація традиційних міфологічних сюжетів і образів («осучаснення», пародіювання, травестіювання, створення антиміфу).

2. Створення авторського міфу. Письменник, спираючись на відомі теорії міфу, структурує оповідь за аналогією зі стародавніми ритуально-міфологічними текстами, створює свою оригінальну систему міфологем, організує конкретно-історичний простір і час відповідно до законів організації міфологічного часу й простору. Тож, виникає твір пронизаний особливим художнім мисленням автора, яке виражається у відборі міфологічних категорій і законів художньої творчості і авторському поєднанні цих сутностей. Важливими ознаками авторського міфу є вияв міфологічного мислення, а також можливість його використання іншими письменниками (Н. Автономова, А. Нямцу).

3. Міфологічна стилізація (автор не об'єктивує метафори, порівняння, що мають корені в міфі, а активно користується ними і вони стають компонентами тексту) [2, с. 46].

4. Створення антиміфу (використання традиційних міфологем із зворотним ефектом).

Письменники, які створюють новий міф (неоміф), намагаються поєднати різні види й форми міфологізму в межах одного твору. Твір Сьюзан О'Кіф «Чудовисько Франкенштейна» більшою мірою є авторським міфом, створеним на основі твору М. Шеллі «Франкенштейн, або сучасний Прометей» (“Frankenstein, or the Modern Prometheus”). Сама О'Кіф характеризує свій твір як продовження оригінального роману Мері Шеллі, події в ньому починаються відразу після закінчення дій в романі М. Шеллі [11]. У «Чудовиську Франкенштейна» існує два оповідачі: Роберт Уолтон та Монстр (Віктор Хартманн). Подібно до твору письменниці-романтика, «Чудовисько Франкенштейна» розпочинається листами капітана Уолтона до своєї сестри Маргарет, а далі продовжується розповіддю від першої особи (Монстра), де розкривається особистість Монстра й описується його боротьба з оточуючим світом та його пошуки місця у цьому світі. Оповідання рухається жваво, автор чергує листи, прозу і записи в щоденнику Істоти.

Тема недоліків та чеснот людини піднімається О'Кіф на новому рівні. Ця тема тісно пов'язана з темою самотності, та з темою місця людини в суспільстві. Як пам’ятаємо, в романі М. Шеллі Уолтон та Франкенштейн відмовилися від звичайних людських відносин та від кохання свідомо, заради наукового відкриття, але Роберт Уолтон не може зробити останній крок та продовжити експедицію, зважаючи на прохання екіпажу, оскільки відчуває себе відповідальним за нього, і рятуючи цим самим себе, повертається додому, не діставшись Північного полюса [12, с. 33]. У творі О'Кіф Роберт Уолтон на початку твору намагається проникнути у сферу незнаного і здійснити подвиг в ім'я науки, але після зустрічі з Франкенштейном та його смертю, капітан стає захопленим новою ідеєю-фікс – вбити Монстра. І ця маніакальна ідея є причиною деградації Уолтона, герой сам відзначає : «Я нещасний, забутий Богом виродок. Не в силах викорінити в собі протиприродне…Мені б

зглянутися над ним, але жалість зробить мене слабким» [10, p. 111][1]. І якщо Шеллі описувала Роберта як героя-романтика, який, як і Франкенштейн, був одержимий метою досягти свій ідеал заради майбутнього людства, то в історії, яка була змальована О'Кіф, Уолтон перетворюється в маніяка, одержимого, перш за все, особистою метою – бажанням знищити того, хто позбавив його єдиного друга.

Якщо в романі М. Шеллі мотив двійника (двійники-антагоністи перетворюються на дзеркальні симетричні й асиметричні образи, вони зображені через зіткнення бінарних опозицій: піднесеного та низького, витонченого та грубого, “божественного” та “тваринного”) грав велике значення для розуміння відносин Франкенштейна і Демона, то у випадку з романом О’Кіф до цього дуету додається ще і Роберт Уолтон, який після смерті Франкенштейна перейняв на себе його роль та функції. Уолтон називає Франкенштейна не просто другом, а втраченим двійником : «між нами виникла вражаюча духовна близькість. Нарешті я зрозумів, що він і є той друг, якого я був позбавлений все життя <…> з ним померла найкраща частинка моєї душі <…> Було дивно знайти втраченого двійника» [10, p. 8][2]. Через свою мету Уолтон не може зупинитися ні перед чим у гонитві за Монстром, і життя людини, яка просто виявила прихильність чи погодилася бути з Віктором, для нього не варте нічого. Саме тому він і вбиває Мірабеллу (дівчину, яку рятує Істота, та яка стає його супутницею на деякий час), вона в очах Уолтона перестає бути людиною, адже вона стала подругою для Монстра і подарувала йому світ, про який він навіть не мріяв. Суть конфлікту між Уолтоном та Демоном у тому, що кожен з них намагається помститися. Уолтон намагається вбити Істоту через обіцянку дану Франкенштейну, а Монстр хоче забрати у Роберта настільки ж дорогу йому людину (Маргарет), якою для нього була Мірабелла, цим самим забрати у нього те, що робить його людиною – родину. Але ця взаємна всепоглинаюча помста лише загрожує тим, що кожен з них може втратити людську сутність, а з цим – і сенс життя. Саме це і є причиною трагічної прив'язаності одне з одним, визначену єдиною пов'язуючою їх причиною – Франкенштейном. Адже в кожному з них є щось від нього – романтичний імпульс для досягнення абсолютного ідеалу. І в кожному з них ми можемо бачити свою варіацію долі Франкенштейна – трагічну нездійсненність цього ідеалу.

У романі Сьюзан Хейбур О'Кіф Франкенштейн помирає на початку твору, але він незримо присутній в історії, адже Уолтон та Демон – відображені варіанти історії одного героя. Більш того, у романі сучасної авторки помітна зміна акцентів і в проблематиці твору, і в сутності самих героїв. У кінці роману Роберт Уолтон постає віддзеркаленням і матеріалізацією Монстра: «Перекошене обличчя Уолтона, все в тріщинах і шрамах, стало точним відображенням мого. Він був моїм братом, двійником,

[1] “I am a wretch, unnatural and forsaken by God. I cannot destroy the unnatural in me … I should have pity for it, but pity would weaken me”.

[2] “there was between us a wild affinity …I finally understood that he was clearly the friend denied me all my life… I do believe the sweetest part of me died with him…It was strange to have found my twin”.

найближчою по духу людиною… Він був тим жахом, що таївся під моїми шрамами і тілесними вадами, – істотою, чия жорстокість тепер дорівнювала моїй» [10, p. 202][1]. Бажання Істоти ввійти в світ людей та знайти своє місце як людина, підкреслено через антропонім – прізвище Хартманн (Hartmann), яким нарікла його Лілі : «"Харт ... Манн", – сказала вона. Харт і стаг: дві назви однієї й тієї ж тварини, але тільки Харт використовували для людей» [10, p. 59][2]. У той же час, Істота розвинула в собі духовну першооснову, що відрізняє людину від тварини (вона взяла ім'я свого творця – Віктор, Victor). І немає для нього більшого щастя, ніж коли його назвали звичайним чоловіком: «Хоч ви і Чорний Ангел, але в душі звичайний чоловік, а будь-який чоловік – підкаблучник» [10, p. 209][3].

М. Шеллі здійснює синтез міфологічних і літературних алюзій: міф виявляється пов'язаний з мотивами легенд про доктора Фауста, про створення Голема, з біблійними сюжетами про сотворіння Адама і падіння Сатани, а також з їх літературними обробками. С. О'Кіф звернулася до кабалістичного вчення та ввела до роману новий жіночий персонаж – Лілі (дочку сестри капітана Маргарет та, як пізніше нам стає відомо, і самого Уолтона), прототипом якої є міфічний персонаж Ліліт, яка, згідно з однією з біблійних легенд, була першою дружиною Адама, але покинула його і перетворилася на злого демона, який вбиває немовлят [4]. Міф про Ліліт проявляється через мотив фемінізму, а саме через ідею жіночої незалежності, яку Лілі декларує дуже часто, щоб здійснити задумане: «Нерухомість моя, те, що від неї залишилося. Дім мій» [10, p. 106][4]. Лілі спокушує чоловіків та вже з першої зустрічі проявляє свою демонічну сутність : «Можливо, її дивна поведінка пояснюється спадковими недугами. Можливо, її власною занадто сильною волею.. Ночами вона бігає разом з собаками до знемоги. Повертається вона з божевільним поглядом, немов за нею ганялися демони» [10, p. 69–70][5]. Вона, як і її прототип, відчуває потребу у вбивстві своєї дитини, та йде до знахарки щоб здійснити задумане : «[знахарка] дала мені [Лілі] всяких пігулок, але ...» [10, p. 82][6]. У романі виявляються спроби авторки розкрити знання про жінку не як пасивного глядача, а як рушійну силу. Вона хоче контролювати свій світ, хоча цей контроль іноді містить небезпеку і самознищення.

Звертання Сьюзан Хейбур О'Кіф до відомого твору М. Шеллі й переосмислення її історії про Франкенштейна дало народження нової версії сюжету, проблемного плану. Хоча «Чудовисько Франкенштейна» С. О'Кіф можна інтерпретувати як наслідування романтичної традиції, в ньому помітне

---

[1] "Walton's face, cracked and scarred and twisted, had become a mirror to mine. He was my brother, my twin, closest kin to my soul... He was the horror that lay beneath the mere scars and deformities of my body, a creature whose violence had grown to match my own" .

[2] "Hart … mann," she said, dragging out the words. Hart and stag: two names for the same animal, but only hart was common to man" .

[3] "Black Angel or not, you're just a man and like any man you're underfoot" .

[4] "The estate is mine then, what is left of it. The house is mine.".

[5] "Her erratic behavior may be from the family weakness. It may be from her own overly strong will…Nightly she runs with the hounds past exhaustion. When she returns, she is wild eyed, as though she had been chased by demons" [10, p. 69-70].

[6] "[wise woman] gave me [Lily] all manner of physic, but …" [10, p. 82].

перенесення акцентів з проблеми універсально-абстрактної самотності та сирітства людини, символізованої за романтичним світовідчуттям у романі М. Шеллі, – на проблему важливості природніх родинних зв'язків та стосунків, без яких неможливо вижити у суспільстві. Саме самотність, за С. О'Кіф, спонукає людей до безчинств та злочинів.

Бібліографічні посилання

1. Багдасарьян Н.Г. Культурология / Н.Г. Багдасарьян. – М.: Высш. образ., 2008. – 495 с.
2. Голосовкер Я. Логика мифа / Я. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – С. 46.
3. Дьяконова Н.Д. Английская романтическая повесть / Н.Д. Дьяконова. – М.: Прогресс, 1980. – 600 с.
4. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь [Электронный ресурс] / Е.М. Мелетинский. – Режим доступа : http://myths.kulichki.net/enc/item/f00/s19/a001989.shtml
5. Петрушенко В.Л. Філософія / В.Л. Петрушенко. – Львів : Новий Світ - 2000, 2011. – 640 с.
6. Поліщук Я. Феномен міфу та міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук // Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 295 с.
7. Чернявская Ю.В. Трикстер, или Путешествие в хаос / Ю.В. Чернявская // Человек. – 2004. – № 3. – С. 37–52.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс., 1991. – 430 с.
9. Goldberg M. A. Moral and Myth in Mrs. Shelley's "Frankenstein" / M. A. Goldberg // Keats-Shelley Journal. – 1959. – № 8. – P. 27–38.
10. O'Keefe Susan Heyboer Frankenstein's monster / S. H. O'Keefe. – New York : Three Rivers Press, 2010. – 216 p.
11. O'Keefe Susan Heyboer Frankenstein's Monster [Electronic Resource]. – Mode of access : URL : www.susanheyboerokeefe.com/
12. Shelley M. Frankenstein or The Modern Prometheus / M. Shelley // Fiction. – London : Penguin Classics, 2005. – 273 p.

Надійшла до редколегії 1 березня 2015 р.

УДК 821.111 – 1.»16», «17»

О. В. Родный

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ПОВЕСТИ XVII в.

У статті розглядаються особливості російської сміхової повісті XVII ст. в контексті її наукової рефлексії. Показано, що виникнення сміхової літератури було обумовлено внутрішньою логікою розвитку російської культури. В цьому процесі вплив чужих культур відігравав вторинну роль, хоча був важливим і необхідним. Комічне в сміховій літературі пов'язане з особливим уявленням про сміх, подвійна семантика якого відображає, з одного боку, архаїчне походження сміху, а з іншого – зміну його характеру в середньовіччі. Особливе уявлення про сміх і поетика зображення світу у сміхової літературі свідчать про те, що вона найтіснішим чином пов'язана з «материнською» народною сміховою культурою.

***Ключові слова**: сміх, повість, демократична сатира, семантика, сміхова культура, поетика, типологія.*

В статье рассматриваются особенности русской смеховой повести XVII в. в контексте ее научной рефлексии. Показано, что возникновение смеховой литературы было обусловлено внутренней логикой развития русской культуры. В этом процессе влияние чужих культур играло вторичную роль, хотя было важно и необходимо. Комическое в смеховой литературе связано с особым представлением о смехе, двойная семантика которого отражает, с одной стороны, архаическое происхождение смеха, а с другой – изменение его характера в средневековье. Особое представление о смехе и поэтика изображения мира в смеховой литературе свидетельствуют о том, что она теснейшим образом связана с «материнской» народной смеховой культурой.

© О. В. Родный, 2015

***Ключевые слова**: смех, повесть, демократическая сатира, семантика, смеховая культура, поэтика, типология.*

The article discusses the features of XVII century Russian comic novel in the context of it's scientific reflection. It is shown that the occurrence of humorous literature was due to the internal logic of Russian culture development. In this process, the influence of foreign cultures played a secondary role, although it had been important and necessary. Comic in laugh literature associated with a particular notion of laughter, dual semantics of which reflects, on the one hand, the archaic origins of laughter, and on the other – to change his character in the Middle Ages. A special presentation of the laughter and poetic image in the world of humorous literature suggests that it is closely connected with the «mother» culture of folk humor. Russian humorous literature authors realized the futility of their opposition; they are through the comic inversion of the tragic life create laughter directed at the whole world. From this it follows that the merger funny and unfunny together peculiar humor literature. In satire author appears as the ideal carrier, from a position which he condemns and denounces the negative reality. Without confidence in his justice, in its moral superiority over the negative reality, in our opinion, can not be satirical sharpness. Problems of laugh specificity in the comic literature are more complicated. The concept of «comic», understood in the spirit of modern times and developed aesthetics and literary critics of the time, especially in classicism can not explain the features of the comic beginning in humorous literature, in which the link with the traditional old Russian culture. «Democratic satire» is really democratic because it expresses the mood of anti-feudal democratic literary environment. It is satirically, as different techniques, including parody and the grotesque, different linguistic resources inherent in «foulk satire», combining with each other, are reduced to the creation of a satirical style.

***Key words:** laughter, novel, democratic satire, semantics, the laugh culture, poetics, typology.*

XVII в. стал не только завершающим этапом в истории русской средневековой культуры, но и переходным, знаковым, содержащим ростки культуры Нового времени. С одной стороны, обнищание народных масс, безвременье Смуты, постоянные войны и восстания превратили его в «век русского пессимизма» (А.М. Панченко). С другой стороны, именно тогда начинается процесс секуляризации русской культуры, усиления в ней светских элементов, демократических тенденций. Значительно расширились и углубились культурные связи со странами Западной Европы. На Русь хлынул поток разнообразной переводной литературы, которая быстро завоевала широкий круг читателей. XVII в., особенно вторая его половина, отмечен в истории русской литературы значительным развитием повествовательных жанров. Одновременно существуют как традиционные дидактические повести, связанные с церковной традицией, так и светская развлекательная повесть, зарождаются сатира и пародия как литературные жанры. Смеховой мир является неотъемлемой составляющей любого социума, выполняя в нем важные социальные и морально-эстетические функции. Во второй половине XVII в. смеховой мир Руси пополнился так называемой смеховой демократической литературой. Комическое оказалось тем инструментом, который смог в художественной форме выразить противоречия данной эпохи.

Проблемой комического в литературе в разное время 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. Об особенностях смехового мира в русской демократической литературе XVII в. 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 особенности русской демократической сатиры XVII в., ее генетическая связь с западноевропейской средневековой комической традицией. Нашей же целью является проследить отечественную научную рефлексию русской сатирической повести XVII в. и выявить связь этого жанра с древнерусской смеховой традицией.

Русская демократическая сатирическая повесть воплотила в себе основные противоречия, взлеты и падения своего сложного переломного времени, всю его многокрасочность, все его выражающее многообразие. Ее безымянные авторы сумели глубоко проникнуть в существо русской действительности, увидеть и оценить в ней как положительные, так и отрицательные стороны. Они не поднимаются до сознательного антифеодального протеста, не дают примеров антирелигиозной сатиры, однако и без этого их обличения отличаются остротой и поражают меткостью и силой. Русская смеховая литература XVII в. не могла не найти своего отражения в научной рецепции XIX–XXI вв.: исследовались причины возникновения комической литературы на Руси, характер комического в ней, национальные особенности демократической литературы и т. д. Но наиболее полное исследование особенностей смеховой литературы XVII в. принадлежит А. Веселовскому, В. Адриановой-Перетц, Д. Лихачеву, А. Панченко и др.

А. Веселовский связывал появление «смехотворных рассказов» на Руси с западноевропейскими источниками: фацециями, фаблио, смехотворными повестями, «народными книгами», животным эпосом. Исследование ученого во многом определило такое – «вторичное» – объяснение происхождения данного литературного явления [4]. И действительно, на сходство русских и западноевропейских смеховых произведений указывали как образные и сюжетные параллели, так и прямые указания на первоисточник. Так, например, знаменитая «Повесть о Шемякином суде» имеет несколько вариантов заглавий, указывающих на ее иностранное происхождение: «Суд Шемяки судьи, выписано ис полских книг»; «Суд Шемякин. Выписано ис книги з жарт полских» и др. С другой стороны, Ю. Лотман и Б. Успенский предлагают «объяснить появление подобных текстов [т. е. смеховой литературы. – *О.Р.*] влиянием Юго-Западной Руси на великорусскую книжную культуру, столь характерным в XVII веке» [6, с. 157]. В то же время А. Панченко, подвергнув критике их мнение, утверждает, что «высокое художественное качество русских смеховых произведений, зафиксированных в письменности с первых десятилетий XVII в., заставляет думать об оригинальном их происхождении: совершенство предполагает более или менее длительный период ученичества» [7, с. 363]. А. Панченко справедливо указывает, что русская смеховая культура зародилась задолго до XVII в. Исследователь указывает на русские епитемейники, содержащие перечень грехов и церковных наказаний, по которым исповедовались верующие в XII–XIII вв. В частности, там содержится следующий исповедный вопрос: «Ли преложит еси книжная словес на хулное слово или на кощюнно?» По мнению

А. Панченко, этот вопрос, в свою очередь, предполагает, что в этот период существовало переложение церковных текстов на «хулное слово» и на «кощюнно». Иронией и сарказмом проникнуто «Слово Даниила Заточника». Так, говоря о своем нежелании жениться, Даниил не без юмора замечает: «Что есть жена зла? Гостинница неуповаема, кощунница бесовская. Что есть жена зла? Мирский мятеж, ослепление уму, начальница всякой злобе, в церкви бесовская мытница, поборница греху, засада от спасения» [8, с. 84]. Кроме того, скоморохи составляли неотъемлемую часть средневековой русской смеховой культуры. А. Адрианова-Перетц указывает, что связь с книжностью предшествующих веков в сатире XVII в. осуществляется мастерским пародированием хорошо знакомых читателю литературных и нелитературных форм [1].

Первые исследователи смеховой литературы XVII в. пристальное внимание уделяли характеру комического в ней. Например, А. Веселовский определяет комическое в ней как легкую шуточность. По его мнению, «смехотворные рассказы» могли приниматься охотно, потому что их смех не затрагивал глубинных социальных вопросов, ограничиваясь бытовыми или моральными сторонами жизни. Эти рассказы отвечали потребностям народного юмора и не противоречили установившимся нравственным воззрениям, только заменяя их серьезный тон на шуточный» [4]. А. Архангельский разделяет «смеховые рассказы» на две группы по объекту комического: повествование, которое «вообще переходит на почву каламбура, шутки, пародии – иногда даже над предметами церковными, религиозными», и повествование, которое «переходит на почву общественной сатиры, придавая своему рассказу шутливую форму «челобитной», «суднаго дела» или «сказки», – иногда даже церковнаго «канона», «тропаря», церковной «службы». К первой группе принадлежат такие произведения, как: «Повести о роскошном житии и веселии», «Повесть о Фоме и Ереме» и «История о прекрасном куре доброгласном, как он прииде на покаяние к лисице, к премудрой духовнице» и др. Ко второй – «Повесть о Шемякином суде», «Судное дело о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникова», «Челобитная монахов Калязинскаго монастыря», «О попе-Саве, большой славе», «Служба кабаку» и т. п. [2].

Таким образом, разделяя мнение А. Веселовского о том, что западные смехотворные повести, пришедшие на Русь, соответствуют понятию юмора, А. Архангельский считает, что некоторые из них превратились в общественную сатиру. Но, как считают современные исследователи, понятие «общественной сатиры» этого исследователя близки понятию «сатиры шуточной» Ф. Шиллера, который выделял два вида сатиры: «сатирическим бывает поэт, когда предметом своим избирает отдаление от природы и противоречие между действительностью и идеалом (в воздействии на душу это сводится к одному и тому же). Но он может сделать это как серьезно и страстно, так и шутливо и весело, смотря по тому, пребывает ли он в области воли или в области рассудка. Первое совершает сатира бичующая, или патетическая, второе – сатира шуточная» [10, с. 429]. Как видим, А. Архангельский включает и шутовские – юмористические, и литературные –

сатирические произведения в «область шутливой беллетристики», не разделяя такие важные категории комического, как юмор и сатира. Проблема заключается в том, что большинство смеховых повестей XVII в. содержат и юмористический, и сатирический элементы, которые находятся в тесном взаимодействии. Например, в «Службе кабаку» юмористическая «похвала» переплетается с сатирой на питейные заведения: «Радуйся, кабак веселый, плачущих людей губитель, приезжим купцам досада великая! Кто в тебе побывает, тот все повидает, учитель молодым и старым, и безумным, ты жалование плутам городским и деревенским выдаешь– по всему хребту плетьми. Да еще кафтаны им даешь – часта в них стежка, крепко сшиты – вечная память будет» [9, с. 203]. Подобное сочетание элементов комического легко прослеживается в «Повести о Шемякином суде», «Повести о Ерще Ершовиче», «Слове о бражнике…», «Послании доверительном недругу» и др. Как правило, авторы смеховой литературы – не только русской, но и средневековой западноевропейской литературы – находились на низшей ступени иерархической лестницы феодального общества, на его периферии. Поэтому за смехом, обращенным ко всему миру, стоят их недовольство своим положением, протест против официальной идеологии и картины мира. Но бесплодность и бессмысленность своего протеста против настоящего мира полностью осознаны авторами смеховой литературы. Из этого вытекает, что пессимистическое чувство трагичности бытия более или менее имманентно смеховой литературе XVI–XVII вв. Чувство трагичности бытия и связанное с этим объединение комического с трагическим более или менее характерны не только для русской смеховой литературы, но и для литературы западной.

Откуда возникает такое трагическое чувство? Как отмечает М. Гаспаров, «у вагантов не было социальной опоры, не было положительной программы, двигателем их протеста была лишь обида «интеллигента» – человека образованного, которого общество выучило, но не вознаградило» [5, с. 508–509]. Именно из-за бесперспективности своей оппозиции современному обществу ваганты-поэты прибегают к смеху, обращенному ко всему миру, в том числе к самим смеющимся. Как ваганты, так и авторы русской смеховой литературы осознавали бесперспективность своей оппозиции; как ваганты, так и русские авторы через комическую инверсию трагического бытия создают смех, направленный на весь мир, в том числе на самих смеющихся. Из этого вытекает, что слияние смешного и несмешного воедино свойственно смеховой литературе. К этому можно добавить, что смеховая литература, по сути дела, структурно аналогична «материнской» культуре. По мнению М. Бахтина, для западноевропейской средневековой смеховой культуры характерна «логика «обратности», «наоборот», «наизнанку», логика непрестанных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада» и характерны «разнообразные виды пародий и травестий» [3, с. 207]. Такая логика не чужда и русской смеховой культуре. Как в смеховой культуре, так и в смеховой литературе пародия играет одну из самых важных ролей с точки зрения их структуры. Комическое в смеховой литературе связано с особым представлением о смехе, двойная семантика которого отражает, с одной стороны, архаическое происхождение

смеха, а с другой – изменение его характера в Средневековье. Особое представление о смехе (прежде всего о смехе, направленном на самих смеющихся) и поэтика изображения мира (главным образом «пародия-перевертывание») в смеховой литературе свидетельствуют о том, что она теснейшим образом связана с «материнской» народной смеховой культурой и сохраненной в ней особой структурой.

Отправным пунктом исследования смеховой литературы XVII в. является рассмотрение связи с ее «материнской» культурой и, главным образом, рассмотрение характера комического начала, лежащего в основе их структурного тождества.

Библиографические ссылки

1. Адрианова-Перетц В.П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века / В.П. Адрианова-Перетц. – М.-Л., 1937. – 224 с.
2. Архангельский А.С. Опыты оригинальной светской повести / А.С. Архангельский // Архангельский А.С. Лекции по истории русской литературы. – Казань, 1913. – С. 372–394.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М.Бахтин – М., 1965. – 424 с.
4. Веселовский А.Н. Памятники литературы повествовательной / А.Н. Веселовский // Галахов А.Д. История русской словесности, древней и новой. – М., 1880. – С. 394–517.
5. Гаспаров М.Л. Поэзия вагантов / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1975. – 518 с.
6. Лотман Ю.М. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Вопр. лит. – 1977. – № 3. – С. 154–176.
7. Панченко А.М. Литература переходного века / А.М.Панченко // История русской литературы: В 4 т. – Т.1. – Л.: Наука, 1980. – 546 с.
8. Слово Даниила Заточника // Сатира XI – XVII веков. – М.: Сов. Россия, 1987. – С. 83–86.
9. Служба кабаку // Сатира XI–XVII веков. – М.: Сов. Россия, 1987. – С. 172–215.
10. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Ф. Шиллер // Собр. соч.: В 8 т. – Т. 6. М.: ГИХЛ,1950. – С. 422–445.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.161.1.09 (Сологуб В. А.)

Е. И. Романова

ДЕМОНИЗАЦИЯ ПОЛА В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

У статті розглядаються особливості вирішення проблеми статі в романі Ф. Сологуба "Дрібний біс". В умовах "переоцінки цінностей" початку XX століття Ф. Сологуб запропонував своє тлумачення природи сексуальності, багато в чому визначуване особливостями письменника, і що системно вписується в загальній контекст вимог "еротичної революції", проголошеною модерністською епохою. Ф. Сологуб зв'язує з чуттєвістю темний, демонічний початок в людині і відкриває усередині людини "другу реальність" непідвладного культурним нормам інстинкту статі.

***Ключові слова**: стихія статі, демонізм, перверсія, садомазохістський комплекс.*

В статье рассматриваются особенности решения проблемы пола в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». В условиях «переоценки ценностей» начала XX века Ф. Сологуб предложил свое истолкование природы сексуальности, во многом определяемое личностными особенностями писателя, и системно вписывающееся в общей контекст требований «эротической революции», провозглашенной модернистской эпохой. Ф. Сологуб связывает с чувственностью темное, демоническое начало в человеке и открывает внутри человека «вторую реальность» неподвластного культурным нормам инстинкта пола.

***Ключевые слова**: стихия пола, демонизм, перверсия, садомазохистский комплекс.*

In the article the features of decision of problem of sex are examined in the novel of the "Shallow demon". In the conditions of "overvalue of values" of beginning of XX of century of Fyodor Sologub offered

© Е. И. Романова, 2015

the interpretation of nature of sex appeal, in a great deal determined by the personality features of writer, and system written into general context of requirements of "erotic revolution", by the proclaimed modernistic epoch. Fyodor Sologub is bound to sensuality by the dark, demonic beginning in a man and opens into a man the "second reality" unsubject to the cultural norms to instincts of sex. Demonic nature of protagonist of novel Peredonov is obvious, whose sex appeal carries the distinct lines of sadomasochisme complex. On the face of it, in a novel, contrasting marks pathologically feeling Peredonov and in love in high school student Sasha Pylnikov Lyudmilochka, but the seeming contrasting of Peredonov and Lyudmilochka in a novel appears imaginary. If Peredonov "shallow demon", "melancholy demon", Lyudmilochka is determined in the same sphere of wicked infernalness.

***Keywords**: sex appeal, demonism, paraphilias, sadomasochistic complex.*

На рубеже веков вера в то, что мир основан на разумных, просчитываемых основаниях разрушилась. «Бодрость» позитивистов сменилась острым ощущением трагичности бытия. К концу XIX века прежние прочные понятия о добре, истине, красоте, любви подвергаются ревизии, становятся неабсолютными. Эпоха требовала радикальной переделки не только мира, но, в первую очередь, самого человека. У модернистов с этим требованием связана идея «эротической революции». В рецензии на вейнингеровский «Пол и характер» З. Гиппиус писала: «Она должна быть более коренной, нежели всякие революции научные и государственные» [3, с. 21]. В конце XIX в. становится очевидным, что за личиной человека, разложенного по полочкам на пороки и добродетели, дозволенное и недозволенное, полезное и бесполезное, опять «открылась бездна» скрытых смыслов, сопротивляющихся регламентации. Человек не становился лучше (как этого хотел Ницше), но мог стать понятнее (к чему стремился Фрейд). В нем открывалась новая глубина, повлекшая за собой разрушение старой картины мира. В основании эротической революции, отмечает А. Косарев, лежала мечта об эстетически понятом «свободном и новом теле», к которому не применимы категории этического [см.: 9, с. 202].

В 1885 г. выходит первое крупное произведение Ф. Сологуба «Тяжелые сны». Главный герой романа с говорящей фамилией Логин еще верует в то, что мир можно исправить, но эта вера разбивается о косный быт маленького русского провинциального городка. Любовь утверждается героями первого романа Сологуба «Тяжелые сны» как последний островок надежды в абсурдном мире. Анна говорит Логину: «правда не в добре и не во зле, она только в любви. <…> Сначала люди жили надеждою. Надежда часто обманывала их и отодвигалась все дальше, как марево: евреи ждут Мессию, христиане надеются на загробную жизнь, – и вот люди стали жить верою. Но век веры кончается. Будущее принадлежит любви… И любить можно только свободно, а не по заповедям. А потом любовь будет людям как воздух… Может быть, она будет жестокая. Она будет принята миром, которому не на что надеяться, не во что верить» [16, с. 163].

В первом своем романе Сологуб противопоставляет безумному миру героя-индивидуалиста, этот мир отвергающего. Но слабая надежда на способность человека стать творцом своей жизни поставлена под сомнение уже в следующем, самом значительном романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» (1907). Темы «Тяжелых снов» – отъединность изолированного сознания, абсурдность и враждебность бытия, доносительство, убийство, любовь, – в

новом романе Ф. Сологуба приобретают отчетливую символическую глубину. Подобно древнему язычнику Передонов видит мир без укрывающих покровов человеческого разума. Безумие главного героя конструируется по принципам до-логического (или пралогического) мышления, для которого характерен принцип сопричастия (партиципации), т. е. ирреальной, мистической связи между людьми, животными, растениями, предметами, их частями, прошедшими, настоящими и будущими событиями [см.: 9, с. 103]. В его сознании мифологическое ощущение жизни вырывается из-под контроля разума. Усиливается ощущение исчезающей, тающей на глазах привычной устойчивой реальности, мнимости и обманчивости всех форм ее среди надвигающегося хаоса бытия [см.: 11, с. 7]. Эгоцентристское сознание в крайнем солипсическом устремлении свести мир к индивидуальному «Я», разрушает мир при попытке отыскать его целостность.

Роман Сологуба был необычайно сильно для русской литературы сосредоточен на «таинстве плоти», проблемах пола, гомосексуальности и андрогинии. В нем находит отклик формирующаяся модернистская теория сексуальности, восходящая к «софийным» исканиям Вл. Соловьева. В основе «как бы» любовного сюжета романа лежит интрига, связанная с желанием провинциального учителя Передонова получить место инспектора. Сожительница Передонова Варвара обещает ему помощь влиятельной княгини в получении места инспектора, но условием этой помощи является женитьба на Варваре. Незаметно минимальная социологизированная мотивировка сходит на нет, и на первый план выносится странный маргинальный характер чувствования главного героя. Странное письмо пишет он княгине Волчаниновой: «Я люблю Вас, потому что Вы холодная и далекая. Варвара потеет, с нею жарко спать, несет как из печки. Я хочу иметь любовницу холодную и далекую. Приезжайте и соответствуйте» [15, с. 237]. Поэтический штамп «холодная и далекая» опредмечивается в отчетливо некрофильской эротической фантазии: «чуть тепленькая, трупцем попахивает, представлял себе Передонов, и замирал от дикого сладострастия» [15, с. 237]. Живое-мертвое не образует для Передонова оппозиции. М.В. Козьменко обращает внимание на своеобразную замкнутость композиции мотива оживающих карт: от случайной оговорки «тиковый пуз» к пиковой даме в тиковом капоте [7, с. 291], карточные дамы: «голые и гнусные» [15, с. 73] – шпионят за Передоновым. Спасаясь, он прокалывает им глаза ножницами, но они «научаются видеть носом». Искалеченные «ослепленные фигуры кривляются, ухмыляются и подмигивают ему зияющими дырками своих глаз» [15, с. 195], причем «пиковая дама даже зубами скрипела, очевидно, злобясь на то, что ее ослепили» [15, с. 195]. Ожившие карты, переставшие быть только игральными картинками, покидают свое карточное пространство, они снуют под ногами Передонова, лезут к нему под подушку. Он убивает карты, «раскалывает перочинным ножиком головы карточным фигурам» [15, с. 235]. Дополнение «особенно дамам» отчетливо вычленяет в сознании Передонова садистический комплекс, распространяющийся на всю систему взаимоотношений с миром. Обернувшуюся карточной дамой княгиню он сжигает в печке. Огонь

заставляет ее сбросить свой карточный облик, «и вдруг, в ярком и злом смятении искр поднялась из огня княгиня, маленькая пепельно-серая женщина, вся осыпанная потухающими огоньками, она пронзительно вопила тонким голоском, шипела и плевалась на огонь» [15, с. 238].

Уничтоженная в огне пиковая дама – княгиня Волчанинова (здесь очевидная отсылка к «Пиковой даме» А. Пушкина) – возвращается к герою в образе Недотыкомки. Она вещественно-невещественна; ее нельзя тронуть, «тыкнуть», но она вьется, хохочет, вертится и шелестит. Этот образ, очевидно, есть некий дьявольский вариант искушающей злой женственности. Недотыкомка явилась в мир именно для Передонова, «прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее… И вот живет она ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, – следит за ним, обманывает, смеется, – то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентою, веткою, собачкою, столбом пыли на улице, везде ползет и бежит за Передоновым, – измаяла, истомила зыбкою своей пляскою [15, с. 233]. Присутствующий в романе мотив эротического искушения в линии Недотыкомки редуцирован до ее зыбкой призрачной пляски. Уже современниками сологубовская недотыкомка сопрягалась пародийным образом с Вечной Женственностью. А. Белый вспоминал о встрече с А. Шмидт, почитавшей себя воплощением Софии: «Помню: раздался тихий звонок; скоро серо-орехового цвета портьера раздвинулась, и в комнате оказалась – девочка не девочка, карлица не карлица; личико старенькое как печеное яблоко, а явная ирония, даже шаловливый задор, выступавший на личике, превращал эту “существицу” в девочку: что-то от шаловливой институтки. Она была очень худа, мала ростом, быстра; и не вошла, а быстро-быстро просеменила навстречу к нам, окидывая меня не то шутливым, не то насмешливым взглядом, как бы говорящим: “Что, пришел позабавиться над *душой мира*? Ну, очень забавна я?” И стало неприятно: чем-то от бредовых детских кошмаров повеяло на меня, и я разглядывал ее во все глаза: да, да, что-то весьма неприятное в маленьком лобике, в сухеньких маленьких губках, в серебьких глазках; у нее были серые от седины волосы и дырявое платьице: *совсем сологубовская “недотыкомка серая”*»[2, с. 142–143].

Интерес к пограничным состояниям человеческой сексуальности оказался способом новой интерпретации человека и мира. Л. Гинзбург в работе «О психологизме» заметила, что психология начинается не с внимания к душевной жизни, а с ощущения ее парадоксальности [3]. Если русский натурализм рубежа веков, перенося акценты с сексуального на социальное, а неонатурализм, наоборот, утверждая здоровую сексуальность как основу первичной, не искаженной культурой нравственности, оставались в границах «нормы», то Ф. Сологуб заглядывает за эти границы и открывает «демонизм» чувственности. В «Мелком бесе» отчетливо узнаваемы отсылки к работам Р. Крафта-Эбинга, нарушившего «викторианский заговор» замачивания темы сексуальных патологий. Исследователи не могли не обратить внимания на то, что в «Мелком бесе» сублимировались психологические проблемы самого писателя. И. Кон называет Сологуба «самым знаменитым рабом и

одновременно поэтом розги в русской литературе» [8, с. 384] и ссылается на исследование М. Павловой, скрупулезно проанализировавшей биографический компонент мотива наказания в творчестве писателя. Мать писателя считала порку главным средством воспитания сына и фактически сформировала у сына ярко выраженный садомазохистский комплекс. Описания порки занимают центральное место в дневниках и в интимной лирике Сологуба. М. Павлова отмечает, что в первом, подцензурном варианте романа описания сцен порки занимали почти половину текста [14, с. 147]. Бесконечно варьируясь как виртуальная эротическая фантазия, тема порки художественно непротиворечиво входит в роман «Мелкий бес», незаметно превращая его из текта-обличения в текст-наслаждение.

Передонову, замечает автор, всегда нравилось, «когда мальчики плакали, – особенно, если это он так сделал, что они плачут и винятся» [15, с. 81]. Сексуальный подтекст «учительского садизма» становится очевидным в сцене с Юлией Гудаевской. Договорившись высечь маленького гимназиста, мать мальчика и его учитель испытывают крайнее возбуждение. Юлия Гудаевская смотрит на Передонова «страстно-горящими глазами». Пробираясь ночью в детскую, «она иногда хватала Передонова за рукав и от этих быстрых сухих прикосновений словно быстрые сухие огоньки пробегали по всему его телу» [15, с. 179]. Экзекуция ребенка спровоцировала спонтанный адюльтер. На первый взгляд, в романе обозначено противопоставление патологически чувствующего Передонова и влюбленной в гимназиста Сашу Пыльникова Людмилочки. В. Ерофеев считает, что Людмиле «отведено место наиболее очевидной антагонистки Передонова» [5, с. 92]. В. Келдыш полагает: «Противопоставить два полярных, враждебно несопоставимых состояния человека в мире – реальное и чаемое – имел в виду писатель: животный страх тех, кто увидел вокруг себя только недотыкомок, – и наивная радость тех, кому жизнь открывалась как праздник» [6, с. 17]. Передонову недоступна та жизнь, которая «одна только и создает истинные отношения, глубокие и несомненные между человеком и природою… Между тем близость к естеству бытия и животворными природными инстинктами – высшая ценность. Именно это и хотел сказать писатель, изображая отношения Людмилы и Саши» [6, с. 17]. Но в романе вовсе нет никакой наивной радости бытия, а если и есть, то изощренно-сладострастная. Нельзя говорить об очевидной антагонистичности Передонова и Рутиловой, хотя сам автор и провоцирует сопоставление: «Только сравнить безумный, грубый, грязный Передонов, и – веселая, светлая, нарядная, благоуханная Людмилочка» [15, с. 279].

На рубеже веков К. Бальмонт заметит: «В любви нет человеческого лица. У нее есть только лик Бога и лик Дьявола» [1, с. 99]. Дьявольский лик любви открывает в своем романе Ф. Сологуб. Если Передонов – «мелкий бес», «тоскующий демон», то и Людмилочка определяется в той же сфере злой инфернальности. Саша Пыльников называет ее русалкой. Горе тому, кто полюбит русалку: защекочет, засмеет. Смех Людмилы русалочий, страшный. Его боится Передонов. В сцене сватовства он думает о своей предполагаемой невесте: «любит хохотать, засмеет, пожалуй, страшно» [15, с. 64]. В его

представлении сестры Рутиловы – ведьмы, и бытовое, пока еще не наполненное мистическим содержанием ворчание: «мало мне одной ведьмы – на трех разом венчаться» [15, с. 66] – позже реализуется в многочисленных авторских ремарках. После одного из свиданий-совращений Саши Пыльникова Людмила, придя домой, кружится со своими сестрами в неистовом радении: «Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» [15, с. 146]. Передонов и Людмила – существа одной породы, лишь внешне кажущиеся людьми. Впрочем, той же породы и Саша Пыльников, отношение к которому так много значат для главных героев. Он – оборотень. Границы мужского и женского в нем размыты. Юный гимназист еще асексуален, и эротическая напряженность его отношений с Людмилочкой парадоксальным образом сочетается с бесполостью. В облике юного Саши резко выделяются черты половой двусмысленности, равно привлекающие и Передонова, и Людмилу. Он легко превращается из мальчика в девочку, его лицо чарует и обольщает. Имя Саша равно относится и к женскому, и к мужскому полу, а фамилия Пыльников образована на пересечении понятий пыли (доминантного слова для характеристики мира Передонова) и пыльника, части тычинки, в которой образуется пыльца. Второе этимологическое значение фамилии реализуется в контексте постоянно присутствующего в линии Людмилочки мотива скрытой эротичности цветочных ароматов. Саша любит Людмилочку братской любовью, она же живет, движимая сексуальными импульсами. И в Саше она стремится разбудить бессознательное, пока еще остающееся за порогом рациональных, социальных и культурных запретов. В мотиве цветочных ароматов, становящихся все более чувственными, шифруется пробуждение сексуальности: сначала это теплое, сладкое благоухание розы (запах розы связан с каламбурным значением розы – розочки, розги), затем «сладкий, но странный, кружащий, туманно-светлый как золотящаяся ранняя, но грешная заря» [15, с. 165] запах цикламена, аромат корилопсиса – «пряный, сладкий, блудливый» [15, с. 166], и, наконец, ириса – «душный, плотский, раздражающий» [15, с. 168]. Легкий аромат постепенно сгущается, уплотняется, приобретая почти вещественную субстанциональность. Ключевым словом становится «сладость». И мечты Людмилочки, – «сладкие, потому что порочные» [15, с. 165]. Сологуб открывает пробуждение сексуальности, болезненной чувствительности, переходящей в сладострастие мучительства. Под Людмилочкиными поцелуями Саше мечтались картины в стиле де Сада: «Хотелось что-то сделать ей, милое или больное, нежное или стыдное, – но что? Целовать ей ноги? Или бить ее долго, сильно, длинными гибкими ветвями? Чтобы она смеялась от радости или кричала от боли?» [15, с. 173]. Сологуб все сладострастнее описывает сцены обольщения. Они становятся эпатирующими. Людмила и Саша все ближе подходят к границе дозволенного, и глаза Саши, невинно-чистые, становятся глазами лгущего ангела, приобщившегося к земным соблазнам. Любовь Людмилы – ведьмы с Лысой горы, русалки – низводит «богоравного отрока» (так она называет Сашу) в земной мир, отстаивая любовь к плоти.

В отношении к Саше поведение и Передонова, и Людмилы отчетливо сексуализировано. Садистический элемент, приобретающий в линии Передонова патологический, преступный характер, в линии Рутиловой странным образом поэтизируется, сначала фиксируясь в языковой игре («Ты розы любишь? – А розочки? – Любишь, а посечь некому; Я вас душить буду. Не руками, а духами; Смотри, на кол (имеется в виду оценка) посадят» [15, с. 205]). Здесь трудно не сослаться на Ж. Лакана, считающего, что бессознательное структурируется как язык.

И Передонову, и Людмилочке снятся эротические сны, главным героем которых становится тринадцатилетний мальчик. XVШ глава романа в изданном варианте заканчивается следующим сном Передонова: «Пришел Пыльников, стал на пороге и улыбался. Словно кто-то повлек Передонова к нему, и Пыльников повел его по темным, грязным улицам» [15, с. 180]. В одном из вариантов романа сон Передонова носит более выраженный гомосексуальный оттенок: «Потом они пришли в тесную каморку, и Пыльников засмеялся, обнял Передонова и стал целовать» [цит. по: 14, с. 162]. Ф. Сологуб связывает с чувственностью темное, демоническое начало в человеке. Сны Людмилы носят ярко выраженный эротически-мифологический характер. В снах репрезентуется и библейская символика (она видит соблазняющего ее чешуйчатого, кольчатого змея, поднимающегося по ветвям ее нагих прекрасных ног), и античный сюжет обольщения ее Зевсом-лебедем, и странная смесь сладострастия и мучительства в сцене, отдаленно напоминающей века первых христиан (она видит во сне нагих, прекрасных юношей, бичующих друг друга) [15, с. 146–147]. Людмилочка и в Боге видит плоть: Христос становится героем ее странных эротических фантазий. Так, краснея, она стыдливо признается Саше: «И еще люблю… Его… знаешь. Распятого… Знаешь, приснится иногда, – Он на кресте. И на теле кровавые капельки» [15, с. 183]. Для нее распятый Христос и бичуемый во сне Саша сближаются в недостигаемой эротической потенции.

Ницше писал: «Человеку нужно найти худшее в себе, чтобы раскрыть лучшее. Величайшее наслаждение от существования – жить опасно» [13, с. 152]. Мучительный, страстный, не боящийся стать над бездной рубеж веков был готов к рискованным экспериментам. Русская эротическая философия в своем стремлении преодолеть бездны открывшейся экзистенциальной пустоты любви попыталась «заклясть темную силу чувственной страсти, творческим словом вызвать “свет из тьмы”» [12, с. 180]. Ф. Сологуб открывает внутри человека «вторую реальность» неподвластного культурным нормам инстинктам пола. Следствием разрушения автономности личности становится утрата способности отождествлять себя с собою. «Я» перестает узнавать себя в своем теле, и минимальная иллюзия самоидентификации «Я»/Тело разрушается. Тело оказывается тем же внешним по отношению к человеку, что и «Другое». Единственный выход из этой самоубийственной ситуации видится в способности человека создать себе новое тело и новый мир.

Библиографические ссылки

1. Бальмонт К. Лирика пола. Мысли и ощущения / К. Бальмонт // Золотое руно. – 1908. – № 5. – С. 38–43.

2. Белый А. На рубеже двух столетий : воспоминания: В 3 кн. / А. Белый ; [вступ. статья, подг. текста и коммент. А.Лаврова]. – Кн.1.– М.: Худож. лит., 1989. – 543 с.
3. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности : статьи, эссе, заметки / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1987. – 400 с.
4. Гиппиус З. Зверебог / З.Н. Гиппиус // Образование. – 1908. – № 8. – С. 18–27.
5. Ерофеев В. На грани разрыва: «Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм // В лабиринте проклятых вопросов / Вик. Ерофеев. – М.: Сов. писатель. – 1990. – С. 79–101.
6. Келдыш В. О прозе Сологуба / В. Келдыш // Сологуб Ф.К. Голодный блеск: Избр. проза / Ф.К. Сологуб ; [вступ.ст. В.А. Келдыш,с.5-24; коммент. М.П. Козьменко. – Киев: Днипро, 1991. – С. 5–24.
7. Козьменко М.В. Комментарий к «Мелкому бесу» / М.В. Козьменко // Сологуб Ф.К. Мелкий бес: роман / [вступ. статья В. Келдыша; науч. подгот. текста и коммент. М. Козьменко] . – М.: Худож. лит., 1988. – С. 290–303.
8. Кон И. Бить или не бить / И. Кон. – М. : Время, 2012. – 414 с.
9. Косарев А.М. Н.А. Бердяев : революция эротического духа / А.М. Косарев // Философские исследования. – 1997. – № 1. – С. 191–197.
10. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль ; [пер. Никольский В.К., Киссин А.В.]. – М.: Атеист, 1930. – 365 с.
11. Липовецкий М. Закон крутизны / М. Липовецкий // Вопр. лит. – 1992. – № 11, 12. – С.7–15.
12. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / К. Мочульский – М. : Республика, 1997. – 480 с.
13. Ницше Ф. Веселая наука / Ф. Ницше ; [пер. Коренева М., Степанова С.]. – М.: Азбука, 2011. – 352 с.
14. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К.Тетерников / М. Павлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 512 с.
15. Сологуб Ф. Мелкий бес : роман / Ф. Сологуб // Голодный блеск: Избр. проза / Федор Сологуб ; [авт. вступ. ст. В.А. Келдыш, с. 5-24 ; авт. коммент. М.В. Козьменко ; грав. А.И. Кравченко]. – К.: Днипро, 1991. – 509, [2] с. : ил. - Библиогр. в примеч.: с. 494–510.
16. Сологуб Ф. Тяжелые сны : роман / Федор Сологуб ; [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М. Павловой]. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1990. – 364, [2] с., [1] л. портр. : ил. – Библиогр. в примеч.: с. 351–365.

Надійшла до редколегії 27 лютого 2015 р.

УДК 821.112.2 (436).09

Б. М. Романцова

ДО ПИТАННЯ ЗМІНИ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ФРАНЦА КАФКИ

У статті розглянуто, яким чином змінювалася традиція інтерпретувати творчість Кафки, на прикладі критичних праць Макса Брода, Вальтера Беньяміна, Жоржа Батая, Жиля Дельоза та Фелікса Ґватарі. Окремо приділено увагу українській традиції кафкознавства, зокрема, працям Д.Затонського і Є.Волощук. На думку автора, критичні дослідження, присвячені австрійському письменнику, ставали все більш текстоцентричними, що можна пояснити не лише пануванням у сучасному літературознавстві структуралістського підходу, а й зміщенням фокусу зацікавлень дослідників з листів та щоденників у бік романів, а згодом і коротких прозових творів письменника (етюдів, есеїв, замальовок, оповідань, притч). Отже, у фокусі сучасного літературознавства – не біографія письменника, а його художні тексти, насамперед притчі та оповідання.

***Ключові слова**: біографізм, міфологічний підхід, самовладність, мала література, ризома значень, детериторіалізована література, фантастичне, іронія.*

В статье рассматривается, каким образом менялась традиция интерпретации творчества Кафки, на примере критических работ Макса Брода, Вальтера Беньямина, Жоржа Батая, Жиля Делёза и Феликса Гваттари. Отдельно уделено внимание украинской традиции кафковедения, в частности, работам Д.Затонский и Е.Волощук. По мнению автора, критические исследования,

© Б. М. Романцова, 2015

посвященные австрийскому писателю, становились все более текстоцентричными, что можно объяснить не только превалированием в современном литературоведении структуралистского подхода, но и смещением фокуса интересов исследователей с писем и дневников в сторону романов, а затем и коротких прозаических произведений писателя (этюдов, эссе, зарисовок, рассказов, притч). Итак, в фокусе современного литературоведения – не биография писателя, а его художественные тексты, прежде всего – притчи и рассказы.

***Ключевые слова**: биографизм, мифологический подход, самовластие, малая литература, ризома значений, детерриториализованная литература, фантастическое, ирония.*

The present article deals with the changing of Kafka's works interpretation. The article involves critical essays by Max Brod, Walter Benjamin, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Felix Guattari. Special attention is paid to the Ukrainian interpretative tradition of Kafka's works, paticulary to the critical essays by Dmitry Zatonsky, and Eugenia Voloshchuk. According to the author's hypothesis, critical studies concerning the Austrian writer pay more and more attention to the texts themselves, not to the Kafka's biography. It can be explained not only by the prevalence of the structuralist approach in the modern literature theory, but also by the shift of the focus of interest from letters and diaries to novels, and later to Kafka's short prose works (sketches, essays, stories, parables). While Max Brod, Kafka's first interpreter, is interested in Kafka's personality, not the texts, Walter Benjamin is not interested in Kafka's biography, he deconstructs the writer's works, denying their traditional mythological interpretation. For Benjamin the novels are more important than short prose texts, because the novels are the holistic philosophical concepts in prose. While Georges Bataille in his critical work «Literature and Evil» asserts the psychoanalytic aspect of Kafka's creativity, Gilles Deleuze and Felix Guattari involve Kafka's prose texts in order to illustrate their own concept of the «minor literature». It is important that Deleuze and Guattari focus on the short prose texts that are more concentrated results of the author's creativity and illustrate the central philosophical concept of French philosophers' essay «Towards a Minor Literature» better. Dmitry Zatonskii analyzes the elements of poetry in the writer's works, and Eugenia Voloshchuk synthesizes various critical approaches of Kafka's texts interpretations (Bataille, Blanchot, Benjamin), denying the common understanding of Kafka's philosophical constants. Voloshchuk primarily involves analysis of writer's parables and short stories. Thus, the modern literary theory focuses not on the Kafka's biography but on his literary texts, especially the parables and the shot stories.

***Keywords**: biographism, mythological approach, self power, minor literature, rhizome deterritorialization, fantastic, irony.*

Рецепція творчості Франца Кафки почалася ще за життя письменника і триває понині. Деякі дослідники акцентують на позірній лексичній простоті романів письменника, інші шукають і знаходять релігійно-містичну складову у його творах, прихильники психоаналізу звертають увагу на класичні й приховані комплекси автора і їхню реалізацію у тексті. Таким чином, один із найскладніших для розуміння письменників-модерністів стає джерелом нескінченних перечитувань, у чому може конкурувати навіть із Джеймсом Джойсом. Кафка із його любов'ю до абсурду і метафізичної самотністю парадоксально стає центром гіпертексту, який пов'язує його водночас із Зеноном, К'єркегором, кабалою і середньовічними містиками. У цій статті ми спробуємо розглянути, яким чином змінювалася традиція інтерпретувати творчість австрійського письменника, на прикладі критичних праць Макса Брода, Вальтера Беньяміна, Жоржа Батая, Жиля Дельоза та Фелікса Ґватарі. Окремо розглянуто українську традицію рецепції творів Кафки, зокрема, критичні праці Дмитра Затонського і Євгенії Волощук. На нашу думку, дослідження, присвячені австрійському письменнику, ставали все більш текстоцентричними, що ми і спробуємо довести.

Першим інтерпретатором творчості Кафки можна вважати його повіреного і близького друга Макса Брода, який залишився в історії літератури саме завдяки тривалій дружбі з Кафкою. Брод, з чиєю передмовою вийшла велика частка посмертних видань Кафки, навмисне все життя створював про

письменника численні міфи. Як зазначає Дмитро Затонський, «художник Кафка приваблював Брода значно менше, ніж ідеолог Кафка» [6, с. 21]. У центрі дослідження Брода – не текст, а сам автор, тому критик оцінював творчість письменника насамперед з точки зору «святості»: «Святість – єдине правильне слово, яким можна оцінити життя і роботу Кафки. <...> Кафка не застосовував до себе звичайних людських стандартів – він оцінював себе з точки зору кінцевої мети людського буття. І це багато в чому пояснює його небажання публікувати свої роботи» [3, с. 62]. Брод трактує більшість творів і навіть листів Кафки з точки зору релігійного символізму та алегорії, акцентуючи на важливості для письменника кабалістичного вчення, а також автобіографічних мотивів. Як зазначає Вальтер Беньямін, Брод ставився до Кафки як до генія, якого він сам створив: «Як біограф Брод виступає з пієтистської позиції, відзначеною демонстративною інтимністю – іншими словами, з найбільшою неповагою, яку тільки можна собі уявити» [2, с. 112], – така відсутність дистанції нагадує есеї Сен-Бева, де поруч з аналізом тексту могли бути описи спільних обідів чи особистих розмов критика та автора. Перший і єдиний літературний агент письменника, який «багато спостерігав за Кафкою в особистому житті і чимало порпався з його рукописами «tete-a-tete», неодноразово попереджав, що особистість Кафки не можна зводити до його текстів» [4, с. 11], – однак саме життя письменника Брод був схильний, як зауважував Беньямін, описувати за допомогою численних журналістських штампів. Мемуари Брода про Кафку навіть за своєю структурою більше нагадують агіографію, ніж критичний нарис: «Сім’я і дитинство, «Університет», «Між службою та служінням», «До виходу книжки «Споглядання», «Заручини», «Релігійний розвиток», «Останні роки», «Нові риси до портрету Кафки». Однак, не зважаючи на певні недоліки, перше критичне осмислення творчості Кафки є цінним для сучасних літературознавців, і не лише через унікальний фактичний матеріал, а й через гострі, часом надзвичайно проникливі зауваження Макса Брода, зокрема, коли він відходить від біографічного нарису і порівнює творчість Пруста і Кафки [3, с. 42], застерігає від фройдистського спрощення у трактуванні романів Кафки [3, с. 31], і наголошує на важливості неусталених лексичних форм для письменника [3, с. 82]. Вплив концепції Макса Брода досі лишається настільки вагомим, що навіть сьогодні дослідників Кафки можна поділити на два табори: прихильників та супротивників Брода.

Герман Гессе у своєму короткому есе акцентує на сюрреалістичності романів австрійського письменника і загадковості його письма, що цілком вписується у загальну концепцію «самотнього генія», яку так старанно популяризував Брод: «Хто вперше потрапляє у цей поетичний світ, в це незвичайне, своєрідне змішання єврейських теологічних шукань і німецької поезії, – той раптом виявляє, що заблукав у царстві видінь, то зовсім нереальних, то наділених фантастичною надреальністю; до того ж, цей єврей з німецької Богемії писав майстерну, розумну, живу німецьку прозу» [5]. Романтичної концепції автора як ентузіаста, що змушений протистояти

філістерському натовпу дотримувався і Томас Манн у своїй критичній праці «На честь поета» [10].

Після Другої світової війни починається те, що Дмитро Затонський називає «кафківським ренесансом» [6, с. 21]: Ерік Бентлі називає Кафку батьком сюрреалізму, Жак Гішарнау – літературним пророком екзистенціалізму, з'являються численні компаративістичні студії, які, як пише Ханс Маєр, мають покінчити «з ізольованістю Кафки в голосній історії літератури» [12, S. 67]. Кафка стає наскрізно ідеологічним письменником: «Кожна школа тягнула його на свій бік. Виникла величезна кількість «легенд про Кафку» – релігійних, секуляризованих, авангардистських і консервативних» [6, с. 22]. Крім поширених екзистенціалістських (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю), психоаналітичних (Чарльз Нейдер, Гельмут Кайзер) та релігійно спрямованих студій (Курт Вайнберг, Роберт Рошфор), Кафку намагаються зарахувати навіть до реалістів (Ален Роб-Грійє) та параноїків (Девід Спурр). Однак романтична концепція автора вже не могла існувати у час тотального критичного переосмислення творчості письменника, і тому не дивно, що невдовзі з'явилася інтерпретація Вальтера Беньяміна, на противагу «теологічному тлумаченню» Макса Брода. Як і пізніші інтерпретатори Кафки, Дельоз і Ґватарі, Беньямін велику увагу приділяє політичному аспекту його творчості. Що цікаво, німецький філософ рішуче заперечує будь-які міфологічні прочитання творчості Кафки, зокрема, співвіднесення з юдейським чи християнським кодами, оскільки для Беньяміна Кафка – глибоко «доміфологічний» письменник: «Світ міфів, який передбачав всі ці ієрархії і порядки, незрівнянно молодший за світ Кафки – той самий світ, якому міф ще обіцяв порятунок. Але якщо ми щось і знаємо точно, так це одне: Кафка цим обіцянкам не повірив <...>. Розум і кмітливість вже проклали у міфі свої стежки-доріжки; могутність міфу вже перестає здаватися непоборною. Казка, по суті, і є переказом про перемогу над міфом. Кафка, коли починав оповідати, складав казки для діалектиків» [2, с. 56–57]. Така доміфологічність, на думку німецького філософа, знищує будь-що індивідуальне, відокремлене, саме тому Кафка для Беньяміна – письменник колективного «забутого <...>, що ніколи не буває індивідуальним» [2, с. 82]. У цьому твердженні складно не помітити вплив Юнга і його теорії колективного несвідомого, що певним чином суперечить загальній «політичній», «доміфологічній» спрямованості Беньямінового прочитання Кафки. Інший важливий елемент, який вводить Беньямін – це концепція первинного жесту у Кафки: «Було щось, що Кафка «вловлював» лише у жесті. Цей жест, незбагненний для нього, і утворює туманне місце будь-якої кафківської параболи. З цього жесту і виникає мистецтво Кафки. Відомо, що він всіма силами намагався це мистецтво в собі придушити» [2, с. 78]. «У кафківських жестах вивільняється жива тварина, у свідомості якої слова відібрані, відірвані від речей» [2, с. 204]. У цьому ми також вбачаємо радикальне заперечення романтичної концепції Макса Брода і близькість до філософії жесту Антонена Арто. Отже, за Беньяміном, твори Кафки чинять опір на всіх рівнях, і єдиний спосіб подолати цей опір – не заглиблюватися у риторичне тлумачення, а «слідувати з письмом» автора.

У 1957 р. Жорж Батай опублікував свою найвідомішу критичну працю «Література і Зло», де було зібрано критичні статті написані у різний час, більшою частиною для французького журналу «Крітік». У цій книзі Кафка з'явився у цікавій компанії, поруч з Емілі Бронте, Бодлером, Мішле, Блейком, де Садом, Прустом, і Жене. На думку Батая, всіх цих авторів об'єднує потяг до свободи, але не стільки у житті, скільки на письмі. На відміну від прихильників «романтичної концепції», Жорж Батай звертає увагу насамперед на текст Кафки, який не лише існує окремо від письменника, а й повстає проти нього, заплутує самого автора, не кажучи вже про читачів: «Коли Кафка вирішує чітко висловити свою думку, він завжди здійснює задумане (у своєму щоденнику або просто на сторінках ліричних відступів), але в кожному слові виявляється сховок (він будував небезпечні споруди, де слова не підпорядковувалися логічному порядку, а налізали одне на одне, ніби хотіли здивувати і запитати, ніби вони були адресовані самому автору, який, здавалося, не втомлюється постійно переходити від здивування до помилки)» [1, с. 107]. Аналіз Батая цікавий тим, що він звертається не до тем трагізму, жаху і відчаю у романах австрійця, а до дитинності, «легковажності» у творчості Кафки. Для Батая дитинність Кафки є свідомою, оскільки таким чином він має можливість залишатися на маргінесі, де його не чіпатимуть: «Всі свої твори Кафка хотів назвати: «Спокуса вирватися з-під батьківського впливу». Але ми не повинні забувати, що Кафка не хотів вирватися звідти по-справжньому. Він хотів жити там як вигнанець. Він від початку знав, що його вигнали, не хтось і не він сам. Просто він поводився так, що ставав нестерпним для світу зацікавленої діяльності, світу промисловості і торгівлі; він бажав залишитися у дитинності мрії» [1, с. 110]. Для Батая всі темні, трагічні сторони творів Кафки є іншим способом отримати насолоду, не стаючи при цьому на бік влади, тобто, батька: «Насолода, яку отримують безкорисливо і проти будь-якої користі, є належністю або ознакою істоти самовладної, вона карає смертю, яка теж є способом отримати насолоду» [1, с. 115], – таким чином, постає неочікувана паралель між смертю та насолодою. Смерть як момент найвищої самовладності, некорисливої, чистої насолоди – ось основний мотив творчості Кафки, згідно з концепцією Батая.

У 1975 р. Жиль Дельоз і Фелікс Ґватарі опублікували книжку «Кафка. До питання про малу література», де вони детально розглянули концепцію «малої літератури», ґрунтуючись на творчості празького австрійця єврейського походження. «Малу літературу» Дельоз та Ґватарі визначають як «ту літературу, яку продукує якась меншість всередині чогось головного, великої мови. Але її першою характеристикою, безсумнівно, є те, що мова у ній відрізняється високим коефіцієнтом детериторіалізації» [11, с. 34–35]. Дельоз і Ґватарі обирають Кафку темою свого нарису насамперед через можливість використовувати його твори як ілюстрацію до власної мовної теорії, адже маргінальність празького єврея Кафки не викликає жодних сумнівів. Для французьких філософів вибір мови – це завжди вибір глибоко політичний, адже «празька німецька мова – детериторіалізована, це мова диваків і меншин» [11, с. 17]. Через такий акцент на політичності письменника Дельоз та Ґватарі

виглядають послідовниками Беньяміна, однак, на відміну від останнього, приділяють увагу насамперед листам та щоденникам, а не художнім творам австрійця. У концепції французьких філософів маємо акцент на постколоніальному переосмисленні літератури, ось чому вибір Кафкою певного типу мови (не просто німецької, а празької німецької) є політичним актом: «Кафка рішуче декларує, що німецька мова більш придатна для його матеріалу» [11, с. 58]. Для французьких філософів листи і щоденники Кафки є не джерелом сталих концептів, а способом деконструкції звичних ланцюжків означників, при чому деконструкції не лише творчої, а й ідеологічної. Інша ідея Дельоза і Ґватарі може не просто здивувати, а й обурити прихильників традиційного прочитання Кафки: французькі філософи не лише стверджують,що письменника не варто аналізувати з точки зору сталих літературних концептів (як-от, жанрів), а й те, що сам Кафка має дуже мало спільного із традиційним розумінням літератури, адже його тексти є ризомою значень, що функціонує ширше за літературний твір і переходить, наприклад, у листи [11, с. 36]. Французькі філософи рішуче відкидають більшість «сталих місць» у тлумаченні Кафки: замість похмурого екзистенціалізму вони бачать самоствердження і радість, замість абсурдизму і втечі від сучасного світу – політичну проповідь і юнацький (мало не революційний) протест.

Українське кафкознавство не має такої довгої історії через очевидну причину: тривалу заборону книг Франца Кафки у радянський період через «некорисність» його творчості [9]. Лише у 1965 р. у видавництві «Прогресс» вийшов «Процес», однак ще довго радянські критики уникали Кафки, бо не знали, як саме його класифікувати. Дмитро Затонський, один з найкращих українських германістів, поклав початок переосмисленню творчість Кафки у зовсім іншому ключі. Віддаючи належне попереднім критичним працям, український літературознавець звертає увагу насамперед на художню складову у текстах письменника. Зокрема, Затонський аналізує оптичну перспективу у творах Кафки (тобто фокалізацію і суб'єктивізм), елементи магічного реалізму (тобто, співіснування реального і фантастичного у межах однієї площини). На відміну від прибічників сюрреалістичної концепції творчості Кафки, Затонський зазначає, що у письменника фантастичне перебуває не у межах окремих «будівельних цеглин оповіді» [6, с. 94], а у зв'язках між ними. Не фантастичною виглядає метафора «легке, наче пір'їнка», але жах викликає відро, що літає, бо воно легке, наче пір'їнка. Нічого дивного немає у сцені ревнощів між подружньою парою, однак дивовижним є те, що прихильник дружини вріс у бильце театральної ложі. Отже, окремі образи та елементи можуть не викликати подиву, однак саме поєднання елементів утворює гротескний карнавал, наче на картинах Босха. На нашу думку, це можна певним чином співвіднести з позицією Дельоза і Ґватарі, які стверджували, що в основі кафківського абсурду – руйнування звичних ланцюжків означень, концептів і подій. Крім того, Затонський докладно аналізує основні мотиви у творчості Кафки: відчуження, анахронічну деспотію, самотність – поєднуючи в аналізі автобіографічний матеріал (щоденники, листи, спогади сучасників) та художні тексти, однак віддаючи пріоритет останнім.

Інший відомий український кафкознавець, Євгенія Волощук, не лише досить вдало синтезує різні критичні підходи в інтерпретації Кафки (Батая, Бланшо, Брода, Беньяміна), а й деконструює певні поширені уявлення про філософські константи у творчості письменника. Наприклад, Волощук заперечує, що у більшості творі йдеться про «маленьку людину, яку пригноблюють гігантські механізми влади» [4, с. 20]: насправді у характері «маленьких людей» заховано численні пастки, а представники влади апріорі не є вільними, оскільки вони – «заручниками тоталітарної несвободи» [4, с. 21]. Письменник для Кафки – це той, хто відмовляється від життя заради літератури, оскільки мистецтво може існувати лише там, де зникає життя. Ні Мілена з її хворобливою прив'язаністю до невірного чоловіка, ні проста холодна Феліція не відповідали ідеалу Кафки, а, головне, програвали конкуренцію насолоді від письма, що було шляхом до «абсолютного світла». Євгенія Волощук, аналізуючи образ Фріди із «Замку» бачить у ньому поєднання обох жінок – інстинктивної Мілени і міщанської Феліції, жодна з яких не була варта «ірраціональних страждань чоловіка» [4, с. 27]. Жінка у Кафки – або провокатор («Процес»), або мовчазна сирена («Мовчання сирен»), або демонічний монстр із надмірною тілесністю (художній уривок), або егоїстична фальшива домогосподарка («Маленька жінка») – і невідомо, що гірше. Інший цікавий аспект творчості Кафки, на який звертає увагу дослідниця – іронічне переосмислення письменником традиційних мандрівних образів та філософських концепцій. Кафківська реінтерпретація класичних сюжетів лягла в основу його збірки есеїв «Правда про Санча Пансу». У цій збірці Посейдон більше схожий на бухгалтера («Посейдон»), сирени мовчать і цим дискредитують Гомера («Мовчання сирен), а Дон Кіхот є бунтівною тінню Санча Панси («Правда про Санча Пансу). Цікаво, що у цьому випадку Кафка, на думку Волощук, постає не як постмодерний гравець із чужим бісером, а як уважний критик, що вказує на нові потенційні сенси, які ховає від читачів літературний твір.

Тексти Кафки вже давно існують окремо від його біографії, саме тому таке популярне прочитання «Кафки проти Кафки». Нобелівський лауреат Еліас Канетті зазначав, що Кафка не відчував себе впевнено, навіть у межах власного тексту, а образ романтичного генія-пророка був для письменника чужим і незрозумілим: «Кафці й справді чуже будь-яке поетичне марнославство, він ніколи не хизується, він не здатен хизуватися. Він видається собі маленьким і пересувається маленькими кроками. Куди б не ступила його нога, він відчуває ненадійність ґрунту» [7, с. 269]. Більше того, Кафка (який, очевидно, раніше за інших усвідомив, що «автор помер») не контролює власних персонажів, і дозволяє тексту вільно розгортатися: «Кафка навіть не шкодує свого героя. Він у жасі, йому нічого сказати, він просто констатує самовідчуття своїх персонажів. Часом навіть здається, що саме їхнє самовідчуття і спричиняє подальші події – «перетворення», «процес», «вирок» [8]. Можливо, саме через таку всепроникну універсальну свободу текстів, творчість Кафки і надалі лишатиметься у фокусі численних літературних дискусій. І, на відміну від більшості інших письменників, де існує принаймні

кілька загальноприйнятих концепцій тлумачення, про Кафку ми можемо, погоджуючись із Дмитром Затонським, сказати лише одне: він – зразковий модерніст.

Бібліографічні посилання

1. Батай Ж. Литература и зло / Ж. Батай. – М.: Из-во МГУ, 1994. – 165 с.
2. Беньямин В. Франц Кафка / В. Беньямин. – М. : Ad Marginem, 2000. – 317 с.
3. Брод М. О Франце Кафке / Брод М. – СПб : Академический проект, 2000. – 502 с.
4. Волощук Е. Хроника странствий духа : этюды о Франце Кафке / Е. Волощук. – К. : Юніверс, 2001. – 143 с.
5. Гессе Г. Франц Кафка [Електронний ресурс] / Г. Гессе – Режим доступу до ресурсу : http://www.hesse.ru/books/articles/?ar=19. – Назва з екрана.
6. Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д. Затонский. – М. : Высшая школа, 1972. – 136 с.
7. Канетти Э. Заметки. 1942-1972 / Э. Канетти // Канетти Э. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. / Э. Канетти. – М.: Прогресс, 1990. – 478 с.
8. Кантор В. Ужас вместо трагедии [Електронний ресурс] / В. Кантор – Режим доступу до ресурсу : http://magazines.russ.ru/slovo/2006/50/ka8.html. – Назва з екрана.
9. Копелев Л. Трудное путешествие Франца Кафки в Россию [Електронний ресурс] / Л. Копелев – Режим доступу до ресурсу : http://www.kafka.ru/kritika/read/trudnoe-puteshestvie/2. – Назва з екрана.
10. Манн Т. В честь поэта (Франц Кафка и его "Замок") / Т. Манн // Кафка Франц. Замок. / Т. Манн. – СПб : Амфора, 1999. – С. 413 с.
11. Deleuze G. Kafka: Toward a Minor Literature / G. Deleuze, F. Guattari. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. – 107 p.
12. Mayer H. Ansichten - Zur Literatur der Zeit / H. Mayer. – Gamburg : Rowohlt, 1962. – 245 S.

Надійшла до редколегії 20 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1-2Хлебников. 09 : 82-2

К. А. Самойленко

ДРАМА В. ХЛЕБНИКОВА «ГОСПОЖА ЛЕНИН» И ПРИНЦИПЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Стаття присвячена вивченню феномена «нової драми» та її впливу на творчість В. Хлєбнікова, зокрема на його п'єсу «Пані Ленін». У першій частині наукової розвідки виділяються та характеризуються основні риси «нової драми» (заглиблення у внутрішній світ героя, «ненасиченість дією», відсутність сценічної «видовищності», екзистенційні конфлікти, прагнення досягти ефекту «занурення», «відкритий фінал»), згадуються найвідоміші представники цього напряму, коротко окреслюється проблематика театрально-драматургічних дискусій, що порушувались у першій половині ХХ століття в Росії, розглядаються точки зору Л. Андрєєва, Ф. Сологуба, В. Хлєбнікова та М. Євреїнова на принципи «нової драми». У другій частині обґрунтовується ідея, що п'єса «Пані Ленін» має спільні риси з «маленькими» драмами М. Метерлінка («Сліпі», «Непрошена», «Там усередині»). Автор статті порівнює вищезгадані твори, аналізує типи сюжету, особливості художнього часу та простору, співвідношення сценічної «видовищності» та словесного наповнення у п'єсах, типи конфліктів, особливості системи образів дійових осіб, емоційний вплив драм на читача/слухача. Особлива увага приділена вивченню екзистенційних конфліктів, зокрема екзистенційній ізольованості людини, самотності, конфлікту «людина-світ», розглядаються точки зору психологів І. Ялома та Е. Фромма на них (екзистенційні конфлікти). В результаті дослідження було встановлено спільні й відмінні риси творів В. Хлєбнікова та М. Метерлінка, визначено риси «нової драми» у п'єсі «Пані Ленін».

Ключові слова: *«нова драма», «добре зроблена п'єса», сценічна «видовищність», «безсюжетність», екзистенційний конфлікт.*

© К. А. Самойленко, 2015

Статья посвящена изучению феномена «новой драмы» и ее влияния на творчество В. Хлебникова, в частности на его пьесу «Госпожа Ленин». В первой части статьи выделяются и описываются основные принципы «новой драмы» (углубление во внутренний мир героя, «ненасыщенность» действием, отсутствие сценической «зрелищности», наличие экзистенциальных конфликтов, стремление достичь эффекта «погружения», «открытый» финал), указываются наиболее известные представители, кратко очерчивается проблематика театрально-драматургических дискуссий в России в начале XX в., рассматриваются точки зрения Л. Андреева. Ф. Сологуба, В. Хлебникова и Н. Евреинова на принципы «новой драмы». Во второй части работы обосновывается идея о том, что пьеса В. Хлебникова «Госпожа Ленин» имеет сходные черты с «маленькими драмами» М. Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там внутри»). Автор статьи сопоставляет вышеупомянутые произведения. Анализируются типы сюжета, особенности пространственно-временного континуума, соотношение сценической «зрелищности» и «словесного выражения», типы конфликта, особенности системы персонажей, эмоциональный эффект, который произведения оказывают на читателя/зрителя. Особое внимание уделено изучению экзистенциальных конфликтов, в частности экзистенциальной изоляции человека, одиночества, конфликта мир-человек, рассмотрены точки зрения И. Ялома и Э. Фромма на них (экзистенциальные конфликты). На основе сопоставления произведений М. Метерлинка и В. Хлебникова были выделены их сходные и отличительные черты, выявлены принципы «новой драмы» в пьесе «Госпожа Лени».

Ключевые слова: *«новая драма», «хорошо сделанная пьеса», сценическая «зрелищность», «бессюжетность», экзистенциальный конфликт.*

The article analyses the phenomenon of «modern drama» and it`s influence on V. Khlebnikov`s oeuvre especially on play «Mrs. Lenin». At the beginning the author characterizes main features of «modern drama» (artists pay attention to hero's inner world; «plotless»; lack of theatre «staginess»; existential conflicts; tendency to achieve the effect of «diving» into play etc.); mentions the most outstanding representative of «modern drama», briefly define the problematic of controversy which connected with the role of the theatre in Russian in XX century; considers N. Evreinov`s, F. Sologub`s, V. Khlebnikov`s, L. Andreev`s conceptions of «modern drama». At the second part of the article the author presents the idea that V. Khlebnikov`s play «Mrs. Lenin» have similarity with M. Maeterlinck's dramas «The Blind», «Interior», «The intruder». These plays are compared. The author analyses types of conflicts and plots, speciality of time and space, correlation between theatre «staginess» and verbalization, speciality of characters in the play, psychological influence of dramas. Existential conflicts especially existential isolativeness, loneliness, «persone-world» were analyzed in detail. The author demonstrates E. Fromm`s and I. Jalom`s conceptions of existential conflicts. On the basis of comparative analysis were found similarities and distinctive features V. Khlebnikov`s and M. Maeterlinck's dramas and found features of «modern drama» in the play «Mrs. Lenin».

Key words: *«modern drama», «well-made play», theatre «staginess», «plotless», existential conflict.*

Рубеж XIX–XX вв. известен тенденцией к радикальной перестройке всех видов искусства, в частности искусства сценического. В это время, в противовес «хорошо сделанным», но далеким от жизни пьес, возникает «новая драма», которая «с самого начала постаралась привлечь внимание к наиболее жгучим, животрепещущим проблемам» [7, с. 24]. Она впитала достижения разнообразных художественных явлений, «испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ, от натурализма до символизма» [7, с. 25]. «Новая драма» была неоднозначно принята в писательской, зрительской и режиссерской среде, однако вошла в театральную традицию и оказала существенное влияние на драматургию XX в.

Среди представителей западноевропейской «новой драмы» выделяют Г. Ибсена, К. Гамсуна, Б.Бьернсона (Норвегия), А. Стриндберга (Швеция), Э. Золя (Франция), Г. Гауптмана (Германия), Б. Шоу (Англия), М. Метерлинка (Бельгия) [7, с. 25]; в России – А. Чехова. По мнению О.В. Журчевой, к ним по «эстетическим поискам примыкает русская символистская драма –

И. Анненский, А. Блок, Л. Андреев, Ф. Сологуб» [4]. В украинской литературе принципы «новой драмы» воплощены в творчестве Леси Украинки, В. Винниченко, Н. Кулиша. В начале XX века открываются театрально-драматургические дискуссии, которые поднимают вопрос о судьбе театра и драмы под давлением кинематографа; о месте литературного текста в сценическом действии; о сочетании реализма и условности; о взаимообусловленности поиска абстрактных форм на сцене и в драме [8] и др. Например, Л.Н. Андреев в 1912 г. задавался вопросами, касающимися современного писателю театрального искусства: «Нужно ли театру действие в его узаконенной форме поступков и движения по сцене, – форме, не только принятой всеми театрами, но и исповедуемой как единственно необходимая и спасительная?» и «Должен ли современный театр давать зрелище?» [1]. Ответ на эти «еретические» вопросы был отрицательным, поскольку драматург чувствовал, что сама жизнь изменилась, стала «психологичнее», а с ней претерпело изменения и сценическое действо, главным героем которого стал «интеллект», «человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе» [1]. Эти слова подтверждают потребность в упразднении действия и углублении во внутренний мир героев. Ф. Сологуб и Н. Евреинов тоже считали, что погружение зрителя в переживания героя важнее, чем действие.

Если упразднить действие и «зрелищность», возникает закономерный вопрос о средствах, которыми будет оперировать театр. Опираясь на опыт чеховской драматургии, Л.Н. Андреев считал, что следует «одушевлять» все составляющие сценического представления – от бытовых атрибутов до времени, что, в свою очередь, обеспечит стирание границ между театральным действом и зрительным залом. Драматург с восхищением указывал на такой эффект при просмотре «Трех сестер» А.П. Чехова: «До половины первого акта мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот» [2]. Ф. Сологуб, Н. Евреинов, В. Хлебников также стремились достичь этого эффекта «погружения» в своих пьесах.

В драматических произведениях рубежа XIX–XX вв. главенствующую роль стали играть не «открыто заявленные» конфликты, а «скрытые, заложенные на философском уровне в подтексте произведения» или на первый взгляд «отсутствующие» (экзистенциальные) [5, с. 184]. Эти изменения происходили потому, что «личность оказывалась не целью прогресса, а попадала под власть необъяснимых, всевластных, ассоциирующихся с роком общественных сил. Так, герои драмы, создававшейся на рубеже XIX–XX вв., располагались не как раньше – “друг против друга”, а оказывались перед лицом враждебной действительности» [4]. В связи с использованием «скрытых» и «отсутствующих» конфликтов представители «новой драмы» преимущественно использовали открытую концовку, не разрешая сущность конфликта.

Произведения, написанные в русле «новой драмы», имели ощутимое влияние на представителей разных литературных течений, в частности на футуристов. Например, Р.В. Дуганов обнаруживал переклички произведений В. Хлебникова с «маленькими» драмами М. Метерлинка [3]. В нашей статье предпринята попытка соотнести произведения В. Хлебникова «Госпожа Ленин» с пьесами М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»; выделить черты «новой драмы» в драматургии В. Хлебникова. В произведениях «новой драмы» на первый план выходят «отсутствующие» конфликты, что, по нашему мнению, повлияло и на упразднение «зрелищности» произведений. Действие теряет свою значимость, поскольку нет «борьбы» между действующими лицами, а внимание писателя сосредоточено на изображении экзистенциального конфликта. «Ослабленность» сюжета наблюдается в драмах В. Хлебникова «Госпожа Ленин» и М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная». В первом произведении вообще трудно говорить о действии как таковом, поскольку все происходящее передается через рефлексию сознания главной героини. Зрителю/читателю показана только реакция на внешний мир зрительных и слуховых анализаторов и некоторое осмысление полученной информации «Голосом Разума». В пьесе «Слепые» действие в привычном, сценическом смысле этого слова заключается только в том, что слепые сидят друг возле друга, разговаривают, прислушиваются, смотрят в небо или делают несколько шагов друг к другу. В «Непрошеной гостье» семья находится в комнате, где ведется разговор и, кроме прихода служанки и открытия/закрытия дверей/окон, ничего не происходит. Действие как прием театрального искусства упраздняется, поскольку на его место приходит психологизация, углубление во внутренний мир действующих лиц. Благодаря «ненасыщенности» действием и увеличению эмоциональной напряженности достигается эффект «погружения», когда зритель/читатель становится участником спектакля. Этому еще способствует передача происходящего в драмах «Госпожа Ленин», «Слепые» и «Там внутри» через призму восприятия действующих лиц. В «Госпоже Ленин» внешний мир воспринимается через «расщепленное» на составляющие сознание, в произведении «Там внутри» – через словесное описание Старика и Незнакомца, в драме «Слепые» – через слуховые и тактильные ощущения слепых, которые воплощены в словесную форму и выражены в некоторых авторских ремарках.

В пьесах «Госпожа Ленин», «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» пространство и время трансформированы. Благодаря сумраку, поглощающему все, что может отвлекать зрителя, пространство сужается. У В. Хлебникова – до сознания героини, в драме «Непрошенная» – до стола, за которым сидят присутствующие, а в «Слепых» – до маленькой поляны, где находятся слепые, в «Там, внутри» – до окон дома, через которые Старик и Незнакомец наблюдают за происходящим. По мнению О.В. Журчевой, такое сужение сценического пространства «одновременно расширяет его до пределов вечности именно в тот момент, когда обнажается весь трагизм повседневности» [4]. Время, в отличие от пространства, растягивается за

счет постоянного ожидания, физически ощутимого страха, которые держат читателя/зрителя в психологическом напряжении. Эффект эмоционального напряжения проходит не сразу после прочтения / просмотра драм. В этих произведениях конфликты имеют экзистенциальный характер. В драме М. Метерлинка «Слепые» отчетливо прослеживается конфликт, связанный с экзистенциальной изоляцией человека. Психолог И. Ялом полагает, что «экзистенциальная изоляция связана с пропастью между собой и другими, через которую нет мостов. Она также обозначает еще более фундаментальную изоляцию – отделенность между индивидом и миром» [11]. Ученый писал, что «свой страх изоляции индивид обычно пытается ослабить с помощью межличностных контактов: он нуждается в присутствии других, чтобы утвердить свое существование» [11]. В пьесе М. Метерлинка изображена группа слепых, оставленных без поводыря. Слепота действующих лиц усиливает состояние беспомощности и страха перед неведомым внешним миром. Боязнь одиночества заставляет персонажей сплотиться в некоторое «разобщенное единство», пребывание в котором является необходимым для выживания и конструирования образа внешнего мира: Юная слепая делится с остальными знаниями об окружающем мире, Самая старая слепая – воспоминаниями и др. Они слушают, осязают, рассуждают, составляя из разрозненных обрывков понимание происходящего. Однако чувство отъединенности не покидает каждого из них: «Мы уже много лет живем вместе и никогда не видели друг друга! Можно подумать, что каждый из нас живет в одиночестве!..» [6, с. 8]. Это их пугает. Слепые ощущают внутренний разлад, который переходит в боязнь и непонимание внешнего мира. Они хотят вернуться в безопасное место – приют. Как нам представляется, писатель изобразил современное ему общество, оставшееся без духовных ориентиров.

Госпожа Ленин в пьесе В. Хлебникова является тоже «разобщенным единством». Ее сознание расщеплено на голоса, которые по крупицам воссоздают окружающий героиню мир и ее переживания. Она пытается найти пристанище в себе, во внутреннем покое, в молчании, в одиночестве, находясь в котором можно постичь истину. Однако внешний мир пытается навязать свои правила. По мнению Э. Фромма, «осознание своего одиночества и отъединенности, своей беспомощности перед силами природы и общества превращает его отъединенное, расколотое существование в невыносимую тюрьму» [9]. Ощущение отъединенности является источником всех человеческих тревог. Э. Фромм писал, что быть отъединенным означает быть «отрезанным, без какой-либо возможности использовать свои человеческие силы. Следовательно, это значит быть беспомощным, неспособным активно влиять на мир – вещи и людей, это означает, что мир может вторгаться в меня, а я не в состоянии реагировать» [9]. Именно эта мысль выражена в драмах «Слепые» и в «Госпоже Ленин».

Во всех «маленьких драмах» М. Метерлинка изображен конфликт жизни и смерти, если точнее выразиться, показано подсознательное ожидание смерти и ужас перед ней. В пьесах «Слепые», «Непрошенная» присутствие смерти ощущается даже на физическом уровне (слышен звук ее шагов, звон косы,

ощущается холод, свет тускнеет), а в драме «Там, внутри» показана неготовность человека «впустить» в благополучную жизнь известие о смерти. В произведениях М. Метерлинка ощущается внутреннее напряжение и ожидание. В пьесе «Слепые» кажется, что слепые ждут проводника, который приведет их в безопасное место. Однако осязаемое ощущение страха, усиливающееся от начала драмы, кульминацией которого становится младенческий вопль ужаса, дает возможность предположить, что с самого начала они понимают, что за ними не придут, что они изначально ждут прихода смерти: в этом проявляется ощущение абсурдности человеческого бытия. В «Госпоже Ленин» чувство тревоги в первом действии перерастает в страх во втором. Однако предполагаемый приход смерти спокойно констатируется Голосом Сознания. Создается впечатление, что смерть Госпожи Ленин стала разрешением ее конфликта с внешним миром, а приход смерти в произведениях М. Метерлинка («Слепые», «Там внутри», «Непрошенная»), является кульминацией конфликта.

Драматурги по-разному изображают смерть – М. Метерлинк показывает ее как нечто зловещее, ужасающее, что придает произведениям трагический оттенок, в то время как в «Госпоже Ленин» смерть героиней воспринимается спокойно, как что-то неизбежное. В «Ошибке смерти» В. Хлебников намеренно снижает пафос этого образа, превращая ее в одураченную «торговку смерти» и низвергает. В драме «Мирсконца» писатель воскрешает персонажа из мертвых, «перематывает» жизнь от «конца» к «началу» и воплощает концепцию «победы над смертью». По нашему мнению, во всех анализируемых пьесах «мировым злом», противником человека выступает одиночество, смерть, страх перед незащищенностью от влияния внешнего мира.

В «новой драме» словесное выражение замещает театральную «зрелищность». О.В. Журчева указывает на то, что у М. Метерлинка в речи главных героев «словесное выражение становится самим выражаемым состоянием» [4]. Как нам представляется, это наблюдение важно и для описания значимости слова в «Госпоже Ленин» В. Хлебникова, поскольку речь «голосов» героини при отсутствии авторских ремарок становится единственным выражением как состояний героини, так и описанием окружающего ее мира. Немаловажно и то, что для «новой драмы» характерна двойственная природа слова, благодаря которой возникает подтекст, «диалог второго порядка» (М. Метерлинк), или «подводное течение» (Вл. Немирович-Данченко). О.В. Журчева полагает, что «подтекст в “новой драме” тесно примыкает к внутреннему действию: чем напряженней внутренний конфликт, чем глубже, философичнее смысл драмы, тем значительнее становится и роль подтекста» [4]. В пьесах М. Метерлинка психологическое напряжение и чувство тревоги присутствует с самого начала в каждой из «маленьких драм» и усиливается к концу. Финал знаменуется пиковым состоянием конфликта и внутреннего напряжения. Часто диалоги/полилоги персонажей перестают быть похожими на общение, а становятся поочередным высказыванием мнений или констатаций каких-то фактов об окружающей действительности:

«*Первый слепорожденный*. Он еще не вернулся? *Второй слепорожденный.* Ты меня разбудил! *Первый слепорожденный.* Я тоже спал. *Третий слепорожденный*. И я. *Первый слепорожденный.* Он еще не вернулся? *Второй слепорожденный.* Не слышно ничьих шагов. *Третий слепорожденный.* Пора бы вернуться в приют» [6, с. 2]. В «Госпоже Ленин» голоса практически не вступают в диалог, а просто констатируют происходящее или дополняют сказанное друг другом: реплика за репликой картина происходящего наполняется деталями: «*Голос Слуха*. Воздух наполнен испуганным свистом, раздаются громкие шаги. *Голос Зрения.* Да, своей неторопливой походкой приближается... *Голос Памяти.* Врач Лоос. Он был тогда, не очень давно. *Голос Зрения*. Он весь в черном. Шляпа низко надвинута над голубыми смеющимися глазами. Сегодня, как и всегда, его рыжие усы подняты к глазам, а лицо красно и самоуверенно. Он улыбается, точно губы его что-то говорят» [10, с. 180–181].

По мнению О.В. Журчевой, речь в произведениях М. Метерлинка «выступает как бы в действенной роли: это и способ словесного общения персонажей и заслон, отвлекающий их от того, что происходит и что постигается только в молчании. Между звучащей речью и молчанием идет постоянная борьба, поскольку непрерывная беседа души с неумолимым роком не требует слов» [4]. В «Госпоже Ленин», на наш взгляд, благодаря словесной игре можно различить борьбу слова и молчания: имя доктора Лоос, как нам представляется, созвучно со словом греческого происхождения «logos», которое означает «мысль», выражение или произнесение мысли в различной форме. Основанием для такого предположения является то, что доктор требует от Госпожи Ленин вербализовать мысль. Далее «Лоос» / «логос» превращается в «голос» (в произведении фигурируют «внутренние голоса» главной героини). Примечательно то, что эти голоса «звучат» только во внутреннем мире Госпожи Ленин, для внешнего же мира она безмолвна. Эта словесная игра создает контраст между внутренней напряженной жизнью, которая «кипит» истинной мыслью, и внешней формальной видимостью деятельности в социуме. Думается, что В. Хлебников с помощью словесной игры отсылает читателя/зрителя к учению Гераклита о Логосе. А противопоставляемое слову молчание воспринимается как реминисценция стихотворения Тютчева «Silentium». Р.В. Дуганов отмечает, что «молчание – метафора слова. За этим молчанием скрыта не какая-то пустота и совершенная бессмыслица, но такая насыщенность смысловой энергии, такое богатство ощущений, чувств и мыслей, которые во всей своей полноте не могут выразиться уже ни в одном слове. И все ее внутренние голоса, все эти действующие лица – это голоса молчания» [3, с. 201]. В ходе сопоставления «маленьких драм» М. Метерлинка и пьесы «Госпожа Ленин» В. Хлебникова были выделены такие сходные черты: «ослабленность» сюжета; «психологизация»; наличие экзистенциальных конфликтов; изображение персонажей как «разобщенного единства»; высокое эмоциональное напряжение; трансформация пространства и времени; словесное выражение заменяет театральную «зрелищность»; происходящее передается через призму восприятия героев, что позволяет

достичь эффекта «погружения»; наличие подтекста. Однако есть и отличия: писатели по-разному изображают образ смерти; в пьесах М. Метерлинка присутствует конфликт жизни и смерти, который не представлен в произведении В. Хлебникова; В «маленьких трагедиях» пик конфликта припадает на финал, он не разрешается в рамках произведения, а в пьесе В. Хлебникова создается ощущение развязки конфликта «героиня-мир» со смертью Госпожи Ленин.

На основе проведенного анализа приходим к выводу, что в пьесе В. Хлебникова «Госпожа Ленин» присутствуют такие черты «новой драмы», как «ненасыщенность» действием, наличие экзистенциональных конфликтов, обращение к внутреннему миру героя; «камерность» места действия, растянутость времени, на первый план выступает не «зрелище», а слово.

Библиографические ссылки

1. Андреев Л.Н. Письмо первое [Электронный ресурс] / Л.Н. Андреев / Черные маски. Театральные очерки. Письма о театре. – М. : Директ-Медиа, 2006. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_2020.shtml
2. Андреев Л.Н. Три сестры [Электронный ресурс] / Л.Н. Андреев // Очерки и фельетоны. – Режим доступа: http://andreev.org.ru/biblio/Ocherki_Fel/3%20sestr.html
3. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: природа творчества / Р.В. Дуганов. – М. : Сов. писатель, 1990. – 352 с.
4. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Уч. пос. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
5. Малиновская Е.О Типы конфликта в драматургии Велимира Хлебникова / Е.О. Малиновская // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. III. – Мн.: Изд-во БГУ, 2004. – С.183–189.
6. Метерлинк М. Слепые [Электронный ресурс] / М. Метерлинк. – М. : Художественная литература, 1972. – С. 2–13. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/meterlink_moris/meterlink_moris_slepye/
7. Сергеев А.В. Западноевропейская «новая драма» / А.В. Сергеев // Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; Под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 24–67.
8. Страшкова О.К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века: дис. на соискание ученой степени докт. филол. наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / Ольга Николаевна Страшкова. – Ставрополь, 2006. – 542 с.
9. Фромм Э. Теория любви [Электронный ресурс] / Э. Фромм // Искусство любить. Исследования природы любви / Пер. с англ. Л. Трубицына, А. Ярхо, А.Соловейчик. – СПб.: ИД «Азбука-классика», 2007. – Режим доступа: http://www.psylib.org.ua/books/fromm03/txt02.htm
10. Хлебников В. Госпожа Ленин. Собр. соч.: в 6 т. / Велимир Хлебников ; под ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.– Т. 4. Драматические поэмы. Драмы. Сцены (1904 – 1922). – С. 180-183.
11. Ялом И. Экзистенциональная психотерапия [Электронный ресурс] / И. Ялом; [пер. Т.С. Драбкиной]. – М.: «Класс», 1999. – Режим доступа: http://www.psylib.org.ua/books/yalom01/index.htm.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 82.01

Р. А. Семків

ЦИРУЛЬНИК ІЗ-ЗА КАНАВИ: ПЕРЕПРОЧИТАННЯ ОБРАЗУ ГОЛОХВАСТОВА ВІД М. СТАРИЦЬКОГО ДО М. ПАПЕРНІКА

Стаття є порівнянням п'єси М.Старицького «За двома зайцями» (1883) з її екранізацією В. Івановим (1961) та адаптацією в мюзиклі М. Паперніком (2003) з точки зору задіяних у текстах форм комізму. Автор статті, вслід за М. Бахтіним, наголошує на відмінності сатири як спрямованого висміювання від бурлеску як засобу карнавального комізму, котрий спрямований на всіх і тому знищує сатиричне протиставлення сатирик-висміюваний. Зроблено висновок, що авторська сатирична інтенція, більш чи менш виражена в усіх трьох текстах, не може розгорнутися уповні й розчиняється у карнавально-бурлескній першооснові твору. Причиною такого ефекту є наявність потужної бурлескної традиції в українській літературі, що триває від пародій мандрованих дяків, творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, С. Руданського до Остапа Вишні, М. Йогансена та сучасних Ю. Андруховича, Л. Подерв'янського і М. Бриниха.

***Ключові слова**: М. Старицький, М. Бахтін, сатира, бурлеск, карнавал.*

Статья сравнивает формы комизма в пьесе М. Старицкого «За двумя зайцами» (1883) и её экранизации В. Ивановым (1961), а также мюзикле М. Паперника (2003). Автор статьи, опираясь на идеи М. Бахтина, отделяет сатиру как целенаправленное осмеяние от бурлеска как средства карнавального комизма, направленного на всех и уничтожающего сатирическое противопоставление сатирик-объект сатиры. Сделан вывод, что авторская сатирическая интенция, более или менее выраженная во всех трех текстах, не реализуется полностью, растворяясь в карнавально-бурлескной первооснове произведения. Причиной такого эффекта является присутствие в украинской литературе мощной бурлескной традиции, которая продолжается от пародий украинских вагантов XVII–XVIII вв. (странствующих дьяков), творчества И. Котляревского, Г. Квитки-Основьяненка, Н. Гоголя, С. Руданского до Остапа Вишни, М.Йогансена и современных Ю. Андруховича, Л. Подервянского и М. Брыныха.

***Ключевые слова**: М. Старицкий, М. Бахтин, сатира, бурлеск, карнавал.*

The article compares comic forms in the play Za dvoma zaitsiamy (After Two Hares) by Ukrainian drama and prose writer Mykhailo Starytskyi with the forms used in the play's film adaptation by Viktor Ivanov in 1961, and musical of 2003 by Maksim Papernik. Author of the article follows M.Bakhtin's theory of a carnival, coined in his book Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovia i Renesansa [Writings of François Rabelais, and the folk culture of Middle Ages and Renaissance], while making difference between the satire, as a directed mockery, and the burlesque, as the device of carnival comic, which is directed onto everyone, thus destroying the satirical opposition of satirist and satirized. The conclusion states that initial satirical intention by the author and the adaptators fails to be fully implemented, and dissolves in the carnival and burlesque substructure of the original text. This effect is caused by the existence of powerful burlesque tradition in Ukrainian literature. This tradition stretches from parodies of vagabond cantors (mandrovani diaky) of the XVII-XVIII centuries, and the writings of the XIX century authors Ivan Kotliarevskyi, Hryhoriy Kvitka-Osnovianenko, Mykola Hohol (Nikolai Gogol), Stepan Rudanskyi to Ostap Vyshnia, Maik Yohansen in the XX century, and our contemporaries Yuriy Andrukhovych, Les Podervianskyi, and Mykhailo Brynykh.

***Key words**: M. Starytskyi, M. Bakhtin, satire, burlesque, carnival.*

Свирид Петрович Голохвастов поруч зі своєю нареченою Пронею Прокопівною Сірко, безперечно є добре знаними не лише вузькому колу дослідників української літератури, але й багатьом читачам і навіть, парадокс, зовсім не читачам – глядачам, що знайомі з екранізацією п'єси М. Старицького «За двома зайцями», здійсненою режисером Віктором Івановим у 1961 році. Про популярність образів свідчать численні постановки п'єси в українських театрах, а також найближча до нас у часі адаптація – однойменний мюзикл Максима Паперніка 2003 року. Врешті, в Києві, поблизу Андріївської церкви,

© Р. А. Семків, 2015

1999 року зведено пам’ятник обом персонажам, і це одна із найбільш відвідуваних туристичних локацій міста.

У цьому невеликому дослідженні спробуємо пояснити наявний у даному тексті цікавий парадокс: якщо позитивними персонажами п’єси і, відповідно, фільму є роботящий Степан та проста, слухняна матері дівчина-красуня Галя, чому пам’ятник зведено не їм? Якщо Голохвастов і Проня –персонажі сатиричні, варті висміювання і осуду, чому читачі, глядачі й туристи перейняті до них такою симпатією? Справа, вочевидь, у справжній природі комізму, що його несвідомо містять всі три згадані тексти – п'єса, фільм та мюзикл. Означений вище парадокс постає через некоректне, звужене бачення форм комізму, що є, зі свого боку, спадком утилітарного ставлення до сміху в радянському та пострадянському культурному контекстах.

Сатира та бурлеск

Наша головна теза полягатиме в запереченні сатиричності образів Голохвастова та Проні, точніше в наголошенні долання сатиричного погляду в контексті карнавального дійства. Згадані та інші персонажі «За двома зайцями» акцентовано обнижені – бурлескні, проте цей тип бурлеску в сатиру не переростає.

Сатира, котра «полягає в гострому, осудливому, дошкульному висміюванні негативних, потворних явищ» [2, с. 368], може бути реалізована лише за наявності надзвичайно чіткої ціннісної шкали в особи, що її індукує, – сатирика. Адже *гострий осуд*, про який читаємо, можливий тільки як наслідок абсолютної певності у *негативності*, а навіть *потворності* висміюваних об’єктів. Іншими словами, сатирик завжди промовлятиме з позицій тривкої та консолідованої ідентичності, тобто від імені широкої групи осіб, що поділяють його цінності та, відтак, услід за ним знаходитимуть комічне в явищах, котрі таким цінностям не відповідають, та висміюватимуть їх. Тобто сатиричне висміювання завжди базується на протиставленні цінностей сатирика, що відображає погляди певної соціальної групи, та гадано деградованих цінностей висміюваного об'єкта. Натомість, карнавал і супутній йому бурлеск подібних розрізнень просто не знає.

Історично уявлення про бурлеск як переказ піднесеного сюжету простонародною мовою пов’язують із XVI–XVII ст. та класицистичними поетиками, для котрих важило розмежування високого й низького стилів [8, с. 54–55]. Натомість, ніхто не заперечуватиме бурлескність ще античної «Батрахоміомахії», котру годі назвати просто пародійною в сучасному сенсі, адже поема вряд чи мала на меті цілеспрямоване висміювання Гомера і заперечення статусу його піднесено-епічних поем. Знову ж, це був радше жест невинного радісного перевертання, грайливої карнавальної маніпуляції, в межах якої вартісність всього вартісного має бути позначена амбівалентністю. В цьому сенсі бурлескне обниження не компрометує оригінал, а, навпаки, маркує його *вартим* карнавальної гри, а отже, якраз важливим. Цілком суголосно більш сучасні роботи про пародію звучать як її виправдання: пародія не лише заперечує, а радше наголошує та доповнює певний оригінал, а відтак, є «однією з головних форм модерної авторефлексії, формою

міжмистецького дискурсу» [7, с. 2]. Однак пародія є жанром і перш за все передбачає масштабне цитування та впізнавання наявного зовні оригіналу. Бурлеск, натомість, є частковим прийомом, перевертанням чогось, що дано тут і зараз. Якщо бажаємо, бурлеск постає як миттєва пародія, об'єкт якої може бути дано вже у самому тексті. Бурлеск як прийом, таким чином, становить підґрунтя будь-якої пародії, може, але не мусить слугувати сатиричній меті, проте здатен функціонувати самостійно, вказуючи на зв'язок зі стихією карнавального сміху.

Саме в такому сенсі говорить про бурлеск Михайло Бахтін. Для нього це поняття пов'язане з природою карнавалу, а отже, не зводиться до сатиричного прийому і не стосується конкретного історичного часу. Бурлеск для Бахтіна є літературним виявом карнавального гротеску – загальної, але, зокрема і найперше, тілесної амбівалентності. Гротеск є демонстрацією тіла, об'єкта чи, якщо ширше, явища в їх динаміці, коли існування вже позначене розпадом, але дифузія форми, навіть потворна та макабрична, містить у собі ознаки оновлення та переродження. Бахтін зазначає, що в романтизмі гротеск стали тлумачити саме як потворну парадоксальність, натомість ранній карнавальний гротеск завжди містить у собі амбівалентність і натяк на нескінченність буття. Це радісний гротеск, що в літературі реалізується в бурлескних образах, мотивах та мові.

Надзвичайно важливою є теза Бахтіна про необов'язковість сатиричного спрямування карнавалу як дійства та бурлеску як його літературного маркера. Дослідник пише: «Відзначимо важливу особливість народно-святкового сміху: цей сміх спрямований і на тих, хто сміється. Народ не виключає себе з цілісного світу, що перебуває у процесі становлення. Він також не є завершеним, також, помираючи, народжується й оновлюється. В цьому – одна із суттєвих відмінностей народно-святкового сміху від чисто сатиричного сміху Нового часу. Чистий сатирик, що знає лише заперечний сміх, виносить себе поза межі висміюваного явища, протиставляє себе йому, – це руйнує цілісність сміхового аспекту світу, смішне (заперечне) стає частковим явищем. Натомість народний амбівалентний сміх виражає точку зору цілісного світу, що перебуває у становленні, й до якого належить і той, хто сміється» [1, с. 17] На тлі утилітарного погляду на літературу як служку ідеології, котрий панував у радянському літературознавстві, ця теза, що виводить карнавальний сміх з-під прямого впокорення цілеспрямованій сатирі, буде більш ніж революційною. Фактично М. Бахтін наголошує право літератури і цілої людської культури бути незаангажованими, необов'язковими та не мати конкретнішої мети, крім загального означення свободи та радості існування.

Зі сказаного можемо зробити висновок про принципову відмінність карнавального бурлеску та сатири, котра може використовувати бурлеск вже як засіб для висміювання. Важливо розуміти мотивацію автора тексту, що прагне застосувати знущальний сміх, проте слід також зважити, чи вдається йому таке прагнення реалізувати. На нашу думку, сатиричні мотивації авторів усіх трьох текстів зазнали невдачі, оскільки були від початку поставлені в амбівалентний карнавальний контекст.

Маргінальність як джерело бурлеску

Первісні сатиричні настанови авторів п'єси, фільму та мюзиклу різняться, проте вони цілком зрозумілі й легко реконструюються із текстів. Для М. Старицького, як послідовного українофіла, Голохвастов, Проня та її батьки, що намагаються виборсатися із соціального низу на трохи вищий щабель міської ієрархії, мають бути висміяні як ренегати, що зрікаються власного походження, середовища та культури. Чільним бурлескним засобом п'єси, який має засвідчувати це ренегатство, є мова – «мовний коктейль, суміш квазісалонної лексики, канцеляриту, суржику й просторіччя» [4]. Утім, так само очевидно, що навіть на момент появи п'єси в 1883 році суржик, звісно, викликав сміх, проте це аж ніяк не був сміх знущальний: такий тип мішаної мови був для тогочасної публіки звичним, повсякденним явищем [3]. Вище йшла мова про необхідність консолідованої сталої ідентичності для самої можливості сатиричного висміювання. Відтак, вартим осміювання й заперечення суржик буде лише за наявності чіткої мовної норми. В інших контекстах його сприйматимуть більш амбівалентно, як явище кумедне, власне карнавальне. В цьому сенсі ні в час виходу п'єси наприкінці XIX ст., ні на початку XXI ст., коли з'являється мюзикл М. Паперніка, суржик Голохвастова, Проні та Сірків не набуватиме рис гострого комізму; його радше сприйматимуть як дотепну мовну гру[1]. Припускаємо, що мова Голохвастова могла викликати сатиричний зневажливий сміх лише в часи радянської кінопостановки 1961 року, коли мовна норма була доволі жорстко фіксована й пропагована.

Тобто М. Старицький намагається висміяти денаціоналізоване міщанство, проте радше створює карнавальний образ Києва, в межах якого смішними й амбівалентними є абсолютно всі, а отже, симпатія належить найсмішнішим і найбільш амбівалентним – Голохвастову та Проні. В той спосіб, маргінальні постаті київських міщан, котрих планували висміяти, уникають сатиричної атаки і входять у контекст карнавального бурлеску, для котрого маргінальність якраз і є природним джерелом. Припускаємо, що причиною такої капітуляції сатири є надто сильний струмінь бурлескно-карнавальної традиції в українській літературі від мандрованих дяків до І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Руданського і далі. Своїм текстом М.Старцький продовжує і потверджує дану традицію, в якій пізніше постане гранично яскравий феномен Остапа Вишні і яка триває досі, втілена у текстах Ю. Андруховича, М. Бриниха, Л. Подерв'янського.

Радянська екранізація «За двома зайцями», що досі є еталонним втіленням сюжету (адже саме героїв фільму, котрих зіграли О. Борисов та М. Криницина, візуалізовано в київському пам'ятнику), мала на меті дещо інші сатиричні цілі: денаціоналізовані міщани відступають на дальній план, а висміювати належить розпутну молодь – друзів Голохвастова. Справді, у

[1] Дотеп тут трактуємо цілком услід баченню Зиґмунда Фройда, для котрого він постає як конфлікт свідомих та несвідомих мовних інтенцій [6]. Суржик у цьому сенсі буде таким типом мовлення, в якому витіснена з певних причин мова несвідомо прориває/ повертається крізь свідомо обрану іншу мову.

М. Старицького Голохвастов існує ніби у вакуумі, вперше з'являється на авансцені сам, а з хлопцями-персонажами майже не спілкується. В радянській екранізації йому додано трьох друзів, з появи та пісні яких починається фільм і яких проганяють свідомі кияни наприкінці. Безперечно, таке «помноження» образу Голохвастова має на меті створити колективний сатиричний портрет: якраз на початку 60-х в СРСР триває боротьба зі «стилягами», тож і вдягнуті Голохвастов і його компанія відповідно. Для абсолютної сатиризації цього колективного образу «паразитів та дармоїдів» додано тепер майже непомітний епізод з вечіркою, де нетверезі товариші Голохвастова кидають в манекени його цирульні хлібом. Утім, і радянський кінотекст слідує траєкторією п'єси М. Старицького: бурлескний код надто сильний, сатира лишається маловідчутною, а персонажі здобувають кумедну популярність. Лише цього разу, оскільки кіно – засіб тиражований та масовий, ця симпатична кумедність Голохвастова стає знаковою та всеохопною.

Інтерпретація М. Паперніка мало змінює у вказаній тенденції. Можна лише наголосити, що з-поміж аналізованих текстів мюзикл 2003 року має найменш виражену сатиричну мотивацію: можемо припустити, що йшла мова про висміювання образів «нових багатих» та штампів сучасної масової культури. Проте засоби, за допомогою яких це мало бути здійснено, куди слабші за сатиричні прийоми М. Старицького і творців радянського фільму. Тим швидше ці спроби сатиризувати Голохвастова й Проню розчиняються в бурлескно-карнавальній інерції тексту. До того ж мюзикл сприймають уже в контексті популярної екранізації як не надто вдалий пастіш. Тим більше жодних насправді сатиричних ефектів тут не виникатиме.

Таким чином, сатиричні образи Михайла Старицького в його п'єсі «За двома зайцями» вже у першотексті стають потрактовані в межах значимої в українській літературі бурлескної традиції, що розчиняє спрямовану сатиру у всезагальному та всеспрямованому реготі карнавального дійства. Екранізація радянського часу, хоч і має власну сатиричну інтенцію, не може її розгорнути й, натомість, акселеративно посилює карнавальне звучання оригіналу. Мюзикл 2003 року, не маючи значної сатиричної інтенції, слабшою мірою. але повторює карнавально-бурлескні ходи своїх попередників.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М.: Худож. лит, 1990. – 543 с.
2. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
3. Макаров А. Киевский суржик / А. Макаров // Макаров А. Малая энциклопедия киевской старины. – К.: Довіра, 2005. – С. 192–194.
4. Панченко В. Голохвостий іде! Комедія Михайла Старицького «За двома зайцями» як національний хіт [Електронний ресурс] / В. Панченко. – Режим доступу: http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayina-incognita/golohvostiy-ide Зчитано 25.03.2015.
5. Старицький М. За двома зайцями: [Електронний ресурс] / М. Старицький. – Режим доступу: http://www.ukrcenter.com/Література/Михайло-Старицький/25292/ Зчитано 25.03.2015.
6. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд. – М.: АСТ; Мн.: Харвест. – 480 с.
7. Hutcheon L. A Theory of Parody. – N.Y., London: Routledge, 1991. – 144 p.

8. Rose M. Parody: Ancient, Modern, and Post-modern. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 285 p.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.581-32.09

В. С. Скритуцька

ФІЛОСОФСЬКІ ІДЕЇ СЮЙ ДІ-ШАНЯ, ВІДОБРАЖЕНІ В ОПОВІДАННІ «ПАВУК»

Сюй Ді-Шань (1893–1941) у своїх оповіданнях намагається зобразити глибину впливу буддизму та даосизму на світосприйняття китайського народу. Автор загострює увагу переважно на жіночих художніх образах. Впроваджена Сюй Ді-Шанем філософська ідея втілюється у метафоричному образі павука і має назву «павуча філософія». Її мета – показати людині, що треба слідувати зразку павука і безперервно латати павутиння своєї долі, постійно знаходитися у праці та не сумувати, якщо павутиння порветься. Ідея оповідання «Павук» лежить у розумінні «чотирьох шляхетних істин» буддизму: страждання, причина страждання – бажання; припинення страждання – нірвана; шлях, який веде до припинення страждання, – Восьмеричний Шлях. Подані принципи знаходять відображення в моральних якостях та філософських судженнях головної героїні Шан-Цзе, ім'я якої перекладається як «Вища чистота». Сюй Ді-Шань на прикладі однієї долі розкриває основні принципи філософії буддизму та свої власні філософські й релігійні погляди. Жіночий образ завжди ставав у його творах втіленням мудрості, заснованої на оптимізмі, твердій вірі та високих моральних принципах.

Ключові слова: *Сюй Ді-Шань, ідея, художній образ, буддизм, даосизм.*

Сюй Ди-Шань (1893–1941) в своих рассказах ставит цель изобразить глубину воздействия буддизма и даосизма на мировосприятие китайского народа. Автор заостряет внимание преимущественно на женских художественных образах. Философская идея Сюй Ди-Шаня воплощается в метафорическом образе паука и называется «паучья философия». Её цель – показать человеку, что надо следовать образцу паука и непрерывно латать паутину своей судьбы, постоянно находиться в работе и не унывать, если паутина порвётся. Идея рассказа «Паук» лежит в понимании «четырех благородных истин» буддизма: страдание, причина страдания – желание; прекращение страдания – нирвана; путь, ведущий к прекращению страдания, – Восьмеричный Путь. Представленные принципы находят отражение в нравственных качествах и философских суждениях главной героини Шан-Цзе, имя которой переводится как «Высшая чистота». Сюй Ди-Шань на примере одной судьбы раскрывает основные принципы философии буддизма и свои собственные философские и религиозные взгляды. Женский образ всегда становился в его произведениях воплощением мудрости, основанной на оптимизме, твердой вере и высоких моральных принципах.

Ключевые слова: *Сюй Ди-Шань, идея, художественный образ, буддизм, даосизм.*

Xu Dishan (1893–1941) aims to represent in his stories the deep influence of the Buddhism and Taoism on the worldview of the Chinese people. The author focuses attention mainly on female artistic images. Xu Diashan's philosophical idea is embodied in a metaphorical image of a spider and is called "the spidery philosophy". Its purpose is to show to the person that it is necessary to follow a sample of a spider and continuously patch a web of the destiny, to work constantly and not to despond if the web tears. The idea of the story "Spider" lies in understanding of "four noble truths" of the Buddhism: suffering, the suffering reason – desire; the termination of suffering – a nirvana; a way which conducts to the termination of suffering – the Octal Way. The presented principles find reflection in moral qualities and philosophical judgments of the main character Shang Jie whose name is translated as "The highest purity". Xu Dishan on the example of one destiny opens both the basic principles of the Buddhism philosophy and his own philosophical and religious views. Already at the beginning of the 20th century writer drew parallels between beliefs of the East and West. The Christianity had a great influence on his religious beliefs. The only thing Xu Dishan expressed disagreement with, was the attitude towards woman both in Christianity, and in society he lived in. The female image always became an embodiment of the wisdom based on optimism, strong belief and the high moral principles in his works.

© В. С. Скритуцька, 2015

Keywords: *Xu Dishan, idea, artistic image, Buddhism, Taoism.*

Сюй Ді-Шань відомий як письменник, що входив до заснованого у 1921 р. «Суспільства вивчення літератури», а також як автор трактату «Історія даосизму» [2, с. 127]. У своїх оповіданнях він створює художні образи, переважно жіночі, щоб показати глибину впливу буддизму та даосизму на світогляд китайського народу. Буддизм та даосизм мають як спільні риси, так і відмінні, але сутність їх законів та принципів однакова. У статті «Різноманіття жіночих образів у творчості Сюй Ді-Шаня» дослідниця Сюй Лі-Пін підкреслює, що саме в оповіданнях 1921–1922 років Сюй Ді-Шань найбільш яскраво використовує жіночі образи для відображення релігійних та філософських ідей [5]. Метою наданої статті є проаналізувати оповідання «Павук» і знайти в образі головної героїні відображення основних законів та принципів філософії буддизму.

Деякі китайські дослідники раніше торкались аналізу особливої філософської ідеї, що створена Сюй Ді-Шанєм та укладена в метафоричний образ павука. Чжан Цзянь у статті «Павуча філософія Сюй Ді-Шаня» пише, що в оповіданні «Павук» Сюй Ді-Шань створив своєрідну філософію, що глибоко розкриває людське світосприйняття». Ця філософія здається частково песимістичною, але при подальшому розгляданні видається доволі позитивною. Її мета – показати людині, що треба слідувати зразку павука та постійно латати павутиння своєї долі, не сумувати, коли вона порветься, та не переставати працювати. Така точка зору, на думку Чжан Цзяня, справила неабиякий вплив на молодь того складного історичного періоду, в який писав Сюй Ді-Шань. Дослідниця Ма Хань-Мінь, у свою чергу, вводить поняття «філософії порваного павутиння», в якій вбачає синтез буддистської та християнської культур: «Філософія порваного павутиння, хоча й відображує інертне ставлення до життя, але все ж таки закликає до терпіння та стійкого долання перешкод, що має особливе значення для сучасної людини, неспокійної та нетерплячої у своїх прагненнях» [6]. Що стосується західного літературознавства, канадська дослідниця К. Бейлі в назві своєї праці «Латаючи павутиння: тематичне дослідження творчості Сюй Ді-Шаня» використовує образ павука та його павутиння як найбільш яскравий опис філософських ідей Сюй Ді-Шаня. Кажучи про оповідання «Павук», вона підкреслює, що образ головної героїні є прикладом того, як незламно людина повинна дотримуватись власної віри [7, с. 90].

Оповідання починається з вірша про павука, що служить своєрідним епіграфом. Стривожений крихкістю свого павутиння та марністю зусиль з його плетіння, маленький павук звертається до володаря Цзюй Ліня. Міфічний персонаж, що згадується в п'єсі «Сполох у небесному палаці», дає поради павуку: не чекати послуг від природи, бути готовим до того, що павутиння порветься, але все одно звивати його в тому місці, де велить серце. По суті, павуку радять приймати свою долю та розуміти, що страждання – це невід'ємна частина земного існування, а для позбавлення від страждання треба пройти важкий життєвий шлях.

Ця ідея має коріння в понятті «чотирьох шляхетних істин» буддизму. Р.Ч. Лестер в енциклопедії «Релігійні традиції світу» стисло сформулював їх: «Існує страждання; існує причина страждання – бажання; існує припинення страждання – нірвана; існує шлях, що веде до припинення страждання, – Восьмеричний Шлях» [1, с. 272]. Шлях, що веде до припинення страждання, включає в себе дотримання основних принципів. М. Степанянц в енциклопедії «Філософія буддизму» так сформулював ці принципи:

– правильне розуміння чотирьох шляхетних істин;

– правильні прагнення, наміри;

– правильне мовлення (подолання обману та ствердження істини);

– правильний образ життя (що відповідає людським чеснотам);

– належні зусилля у прагненні досконалості (постійно долати будь-які перешкоди на шляху до рятування);

– належний стан розуму (самоаналіз життя);

– правильна медитація (глибоке міркування над життям, постійне самозречення від земного) [4, с. 558].

Подані принципи знаходять відображення в моральних якостях та філософських судженнях головної героїні оповідання Шан-Цзе, ім'я якої перекладається як «Вища чистота». В описі героїні автор підкреслює її витончену красу: «живі очі, ніжна шия, тонкий, немов витончений із нефриту ніс, брова мов вербові листочки, губи мов дві половинки персику, злегка розтріпане волосся... Фігура так само гарна, як і лице. Гарний мелодійний голос викликав невільне тріпотіння» [3, с. 9]. Він також акцентує її незламні релігійні переконання: «Кожного разу перед сном Шан-Цзе ставала на коліна та читала напам'ять якесь виречення з канонів чи декілька фраз із молитви. Вона могла забути про що завгодно, але не про цей свій священний обов'язок» [3, с. 10]. Шан-Цзе, незважаючи на урази долі та несправедливе ставлення до неї, намагається дивитись на життя філософськи та слідувати принципам буддистської моралі. Розглянемо відображення в образі Шан-Цзе кожного принципу окремо.

Принцип правильного розуміння чотирьох шляхетних істин виражається в міркуваннях героїні щодо майбутнього та кохання. «Загадуй не загадуй, а від нещастя нікуди не сховаєшся... Ми прийшли з невідомості, живемо в невідомості та підемо до невідомості» [3, с. 6], – ці слова відображують властиву східній філософії ідею покірності долі, розуміючи необхідність страждань та позбавлень. «Кохання висить над людиною, немов гострий меч, та не дає їй спокою» [3, с. 31] – говорить Шан-Цзе, розуміючи, що бажання та пристрасті є джерелом людського страждання. Зрозумівши сутність страждань та їх джерело, людина приходить до здійснення наступного принципу – правильні прагнення та наміри. «Я завжди намагалася робити людям добро, але змушувати робити добро – не могла» [3, с. 20].

Слідом за думками та намірами йдуть слова, тобто втілення принципів «правильного мовлення, ствердження істини». Це розкривається в діалозі Шан-Цзе з чоловіком, що застиг її під час піклування за пораненим грабіжником. «Хіба це те, чому вчили тебе у школі та церкві?» [3, с. 15], –

питає її чоловік, що через неосвіченість подумав, ніби застав дружину із коханцем. Проте Шан-Цзе не вважає за необхідне виправдуватись, але через свою віру в істину та справедливість вона не підозрює, що її можуть невірно зрозуміти. «Так, робити саме так мене вчили і у школі, і у церкві...» [3, с. 15], – відповідає вона, вважаючи, що чоловік незадоволений тим, що вона допомагає крадію. Чоловік наносить їй тяжку травму ножем, після чого розлучується з нею та позбавляє можливості бачити дочку. Пізніше Шан-Цзе розуміє, що в її силах розкрити істину, виправдати себе в суді, але жінка того часу не мала права захищати себе, тому їй залишається лише чекати, доки чоловік сам зрозуміє свою помилку.

Принципи правильної поведінки та правильного образу життя, тобто принципи гуманності та доброчесності, відображені в епізоді з грабіжником. У розмові з пані Ши Шан-Цзе вимовляє слова, які стають пророцькими: «Хто може поручитись, що я буду спати спокійно сьогодні вночі! Якщо б я знала, що трапиться нещастя, я все одно опинилась би безвладною перед ним» [3, с. 6] Того ж вечора в дім Шан-Цзе проникає грабіжник та, падаючи з вікна, отримує серйозні травми. Героїня, на здивування слуг, що не бажали надати допомогу злодію, проявила співчуття, згадавши народну мудрість: «Врятуй бідного, допоможи стражденному» [3, с. 12]. Автор зображує реакцію крадія: «Порушений її турботою, нещасний раптом забув, що він злодій, і навіть подумав, ніби то в цьому світі він більш за інших гідний любові. Вперше у житті його пожаліли!» [3, с. 13] На цьому прикладі автор чітко зображує, як відсутність осудження та чисте співчуття здатне змінити людину.

Наступний принцип буддизму, тобто належні зусилля у прагненні до досконалості, подолання перешкод, – це те, в чому Шан-Цзе бачить сенс існування. В розмові з пані Ши вона таким чином описує своє розуміння шляху людини: «Наш шлях огорнутий у хмари, схований туманом, кому страшно, нехай стоїть на місці. Але хто ризикнув відправитись у довгу подорож, повинен подолати негоди та відчай і сміливо йти вперед. Йти, не думаючи про майбутнє» [3, с. 7]. Шан-Цзе намагається все робити сама. Вона вміє самостійно оказати медичну допомогу. Залишившись на самоті, далеко від дому, вона одразу знаходить собі роботу, намагаючись постійно зберігати силу духу. Більш того, вона знаходить позитивні моменти у всьому, що підготувало для неї життя. Знехтувана суспільством як покинута дружина, Шан-Цзе не гидиться зблизитись із ловцями перлин, які належать до нижчого стану. Хоча вона не відчуває себе у повній мірі щасливою, не маючи можливості бачити дочку та спілкуватись із старими друзями, вона, втім, намагається бути вдячною за набутий досвід: «Ці роки не пройшли даром: мені вдалося знайти багато перлин серед людей, а такі перлини ще важче добути, ніж ті, що лежать на дні морському» [3, с. 28].

Згідно до наступного принципу, Шан-Цзе приділяє чимало часу самоаналізу та глибоким міркуванням про життя. Вона намагається побачити прихований сенс у кожному незначному досвіді, що підносить їй доля. Побачивши зіпсований бутон троянди, вона порівнює його з людським життям: «Нехай троянда поїдена червами, але так прекрасна! Так і людина,

доки в неї теплиться життя, намагається знайти в ньому щось прекрасне». Також глибокий самоаналіз героїні виражається у ключовому для ідеї всього оповідання порівнянні себе з павуком: «Я, немов павук, який плете свою долю-павутиння... Одного ранку він бачить, що павутиння розірване, – і павук ховається, а потім знову з'являється і починає латати павутиння. Але навіть розірване павутиння все ще сяє на сонці, а росинки-перлинки надають йому особливу привабливість. Так і людина. Вона старанно плете свою долю-павутиння, не знаючи, в який момент вона раптом виявиться розірваною» [3, с. 32]. Одразу після слів Шан-Цзе з-під листя з'являється павук та починає латати своє павутиння, підтверджуючи тим самим вірність цієї простої істини.

Таким чином, Сюй Ді-Шань на прикладі однієї долі розкриває основні принципи філософії буддизму і свої власні філософські та релігійні ідеї. Доцільно згадати, що Сюй Ді-Шань уже на початку XX ст. проводить паралель між віруваннями Сходу й Заходу. Християнство справило великий вплив на його власні релігійні переконання. Прикладом є згадування в оповіданні зустрічі чоловіка Шан-Цзе із католицьким пастором: «Пастор прочитав мені десяту главу Євангелія от Марка, і я відчув себе таким нікчемним...» [3, с. 27]. Єдине, з чим Сюй Ді-Шань виражав незгоду, – це ставлення до жінки у християнстві та в сучасному йому суспільстві. Саме тому жіночий образ завжди стає в його творах втіленням мудрості, заснованої на оптимізмі, міцній вірі та високих моральних принципах.

Бібліографічні посилання

1. Лестер Роберт Ч. (пер. Коваль А.Н.) Буддизм / Роберт Ч. Лестер // Религиозные традиции мира т. 2 – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 272 с.
2. Сорокин В.Ф. Китайская литература. Краткий очерк / В.Ф. Сорокин, Л.З. Эйдлин. – М.: Изд. восточной литературы, 1962. – 252 с.
3. Сюй Ди-Шань. Паук / Сюй Ди-Шань // Дождь. Рассказы китайских писателей 20–30-х годов. – М.: Худож. лит., 1974. – С. 1–33.
4. Философия буддизма: энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц;. – М.: Вост. лит., ИФ РАН, 2011. – 1045 с.
5. Ма Хань-Минь. «Философия порванной паутины» и её практическое значени [Электронный ресурс] // Педагогический университет провинции Сибэй, факультет истории литературы, г. Ганьсу, 730070: JOURNAL OF GANSU NORMAL COLLEGES. – 2010. – №15 (6). –
   Режим доступа: http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_gsgsxb201006003.aspx
6. Сюй Ли-Пин. Анализ феминистской концепции в произведениях Сюй Ди-Шаня [Электронный ресурс] // 233 Wangxiaolungwenzhongxin. – 2011. – Режим доступа: http://www.xuehuile.com/thesis/6ca4894886a54260b2e212d88b6b2203.html
7. Bailey, Catherine Mending the web: a thematic study of Xu Dishan’s fiction. [Електронний ресурс] – University of British Columbia, 1984.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.112.2

А. А. Степанова

ФІЛОСОФСЬКІ ВИТОКИ ІДЕЇ СЛУЖІННЯ В РОМАНІ ГЕРМАНА ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»

У статті осмислюється специфіка філософії та естетики Германа Гессе як синтезу східних та західноєвропейських духовних традицій в аспекті інтерпретації письменником образу слуги в літературі та ідеї служіння у філософії. В контексті ідеї служіння аналізується наголошена в романі проблема долі наукового пізнання та відповідальності за наукові відкриття в історичній перспективі. Досліджується образ слуги в романі Г. Гессе «Гра в бісер» у контексті естетики необароко. Аналізується модерністська інтерпретація ключових концептів барокової традиції – проблеми пізнання, зближення наук та мистецтв, мотив гри та ін., в межах яких розглядається процес трансформації образу слуги.

***Ключові слова**: проблема пізнання, мотив гри, образ слуги, традиції бароко, необарокова естетика.*

В статье осмысливается специфика философии и эстетики Германа Гессе как синтеза восточных и западноевропейских духовных традиций в аспекте интерпретации писателем образа слуги в литературе и идеи служения в философии. В контексте идеи служения анализируется поднятая в романе проблема судьбы научного знания и ответственности за научные открытия в исторической перспективе. Исследуется образ слуги в романе Г. Гессе «Игра в бисер» в контексте эстетики необарокко. Анализируется модернистская интерпретация ключевых концептов барочной традиции – проблемы познания, сближения наук и искусств, мотив игры и др., в рамках которых рассматривается процесс трансформации образа слуги.

***Ключевые слова**: проблема познания, образ игры, образ слуги, традиции барокко, необарочная эстетика.*

The specific character of philosophy and Herman Hesse`s aesthetics as synthesis of East and West-European spiritual traditions in aspect of interpretation by the writer of the servant image in the literature and ideas of service in philosophy is comprehended. In a context of idea of service the problem of destiny of scientific knowledge, lifted in the novel, and the responsibility for discoveries in historical prospect is analyzed. The article is also devoted to research of the servant image in H. Hesse`s novel «The Glass Bead Game» in a context of an aesthetics of a neo-baroque. Modernist interpretation of the key concepts of baroque tradition – problems of knowledge, rapprochement of sciences and arts, motive of game, etc., within the limits of which author considers servant image transformation in an idea of devoted service, are analyzed. Planned in the novel stages of servant image development are projected on a way of development of the culture, however in Hesse`s interpretation the traditional objective of scientific consciousness appears only as means for achievement of the prime target – services to people. In this situation capacity to operate assumed, first of all, comprehension of the historical responsibility. Approving, that concepts of authority, the responsibility, service, sensation of knowledge as faults show the basic points in ethical system of Joseph Kneht`s coordinates where service appears as moral restriction of personal ambitions, Hesse deduces an ethical dominant on the foreground, resolving eternal dispute between ethical and aesthetic in favor of ethical.

***Key words**: problem of knowledge, image of game, servant image, traditions of a baroque, neo-baroque aesthetics.*

Тенденція до діалогу з традиціями дореалістичного мистецтва, що виявилась у літературі 1920–1930-х рр., у романі Г. Гессе «Гра в бісер» («*Das Glasperlenspiel*», 1931–1942) позначилась у модерністському переосмисленні принципів естетики бароко, в межах якого формувалися ознаки вже необарокової культури. Звернення письменника до барокової традиції в даному випадку було закономірним та дуже органічним з двох причин. По-перше, вже в літературній свідомості 1930-х рр. виявляється певна схожість модерністського та барокового світовідчуття, на що вказують дослідники.

© А. А. Степанова, 2015

Розмірковуючи про естетичну реабілітацію бароко у XX ст., Н.Т. Пахсарьян відзначає: «Виникнення в 1930-х рр. моди на бароко, очевидно, пов'язане з певним перекликом художнього світобачення "катастрофічного" XX ст. із світобаченням людей бурхливого, воєнного XVII ст. – початку Нового часу, в якому наш сучасник швидше й легше впізнає себе, ніж у мистецтві та літературі більш ранніх етапів» [6, с. 70]. Хаотичність, алогічність світу, апокаліптичні настрої, викликані страхом перед вже майже реалізованою загрозою фашизму, химерність світопорядку, відображена в численних антиутопіях, створюють середовище, в якому, за думкою О. Ковальчука, «барокові естетичні структури функціонують практично ідеально» [4, с. 59]. По-друге, теза про межі вічного пізнання, навколо якого в романі б'ється думка Гессе, вперше у всій ясноті й повноті прозвучала саме в епоху бароко і була взята за основу барокової естетики. Утвердження непізнаваного як таємниці світу за епохи бароко свідчило про відображений у мистецтві процес переоцінки людських можливостей, про переосмислення ідеї вільного, безперервного розвитку людського духу, яка стала такою актуальною у XX ст. Апелюючи до барокового світовідчуття, Гессе у своєму творі намагався розв'язати одвічну проблему свободи людського духу і водночас прагнення до його обмеження, підводячи певні підсумки багатовіковим філософським міркуванням. Відштовхуючись від «фейлетонної епохи», Гессе вибудовує у романі свою парадигму нової постприсмеркової культури, в якій образ нової людини створюється з оглядкою на традиції бароко – тої епохи, коли нестримний порив людського духу вперше зазнав раціонального та естетичного переосмислення, і вічному пізнанню була встановлена межа.

Мотив обмеженої свободи в процесі осягнення наук у романі є наскрізним, виступаючи одним із основних законів життя в Касталії, що передбачають «отказ от сегодняшнего и завтрашнего дня ради чего-то совершенного, но прошедшего» [2, с. 127] і дозволяють філософствувати тільки «законними засобами». Найважливішим засобом «приборкання» духу в Касталії була медитація, що сприяла «примиренню розуму й душі», під час якої відбувалась свого роду підміна цінностей та акценти від знання зміщувались до самопізнання, від активного перетворення світу – до повного злиття з ним шляхом споглядання та медитації. Перехід від естетики руху до естетики споглядання, що окреслився в романі, позначив поворот від ідеї перетворення світу до ідеї служіння, що було реалізовано у трансформації образу слуги і представлено в етапах життєвого шляху Йозефа Кнехта, виокремлених композиційно у три основних частини твору, кожна з яких відображає новий рівень становлення свідомості головного героя, – «Життєпис магістра Гри Йозефа Кнехта», що являє період перебування в Касталії як час прийняття рішення, останній розділ «життєпису» «Легенда», що стала часом здійснення рішення – вихід із Касталії, зрештою, третя – «Три життєписи», складені Кнехтом, у яких наводиться філософське обґрунтування прийнятого та здійсненого рішення через осмислення ідеї служіння як справжнього призначення пізнання.

Початковий етап процесу трансформації героя, відображений у «Життєписі магістра Гри Йозефа Кнехта», представлений у формі філософської дискусії між Кнехтом – вихованцем Касталії, а з часом – Магістром Гри та Плініо Дезиньорі – вільнослухачем, нащадком патриціанського роду, що прибув до Касталії із «зовнішнього світу» тимчасово для отримання освіти. Відштовхуючись від барокової традиції вибудовування образу на перетині двох точок зору, Гессе створює образ буття вченого на одвічному протистоянні двох філософських позицій стосовно проблеми вічного пізнання: чи повинні духовні досягнення людства зберігатися в чистоті та недоторканості (Кнехт), або вони повинні знаходити практичне застосування, становлячись надбанням живого життя, бо без цього дух вироджується, перетворюється на чисту абстракцію (Дезиньорі) [5]? Дві позиції, по суті, відображають процес боротьби культури духу проти натурального природного життя. В такий спосіб у дискусії точка зору Кнехта («вічне пізнання заради самого пізнання») ставить під сумнів доцільність традиційного кредо Фауста («вічне пізнання заради перетворення світу»), адептом якого є Дезиньорі. Вразливість обох позицій, що усвідомлюється героями на початку дискусії, у фіналі діалогу переростає в розуміння помилковості прагнень Дезиньорі: «Я хотел завоевать мир…, и по возможности обновить и улучшить <…> но «мир» был сильнее, чем я, и он медленно подавил меня и поглотил…» [2, с. 272–273] і розчарування Кнехта в ідеалах Касталії, усвідомлення її приреченості: «Наша система и Орден уже перешагнули вершину расцвета и счастья <…> Мы находимся в упадке…, исторически мы, думаю, созрели для ликвидации» [2, с. 320].

Стає очевидним, що дискусія в романі покликана не загострити протиріччя двох точок зору, а, навпаки, зняти їх, показавши певну спадкоємність та «генетичну спорідненість» двох генерацій наукової свідомості. Як справедливо зазначає Н. Павлова, «конфлікт, по суті, знімається – не тому, що будь-хто з його учасників є непринциповим або недосить упертим, а тому, що з перебігом життя і за ходом роману, не заперечуючи власної правоти, суперечники йдуть на зустріч один одному, розширюючи власне розуміння життя за рахунок правоти опонента» [5, с. 9–10]. Підсумком цієї багаторічної дискусії стає рішення покинути Касталію та присвятити себе служінню людям: Кнехт складає з себе повноваження Магістра Гри та приймає пропозицію Дезиньорі стати наставником його єдиного сина Тіто. Зазначимо, що в романі розширення власного розуміння життя за рахунок правоти опоненте, про яке розмірковує Н. Павлова, передбачає й певну рокіровку в соціальному само сприйнятті, що акцентується в поетиці імен героїв, яка містить ігровий момент підміни ролей: значення імен Кнехт – «слуга» та Дезиньорі (від «сеньор») – «господар» вказує лише на видимість, ілюзорність соціального статусу та мінливість традиційної системи відношень «слуга / господар» – в дискусії двох опонентів роль господаря відводиться зовсім не Дезиньорі, а Кнехту, який, як мудрий наставник, був покликаний допомогти другові зцілитися духовно і знов віднайти себе. Проте гра іменем означає не тільки зміну ролей, але й актуалізацію в романі мотиву гармонії служіння та

володарювання, який заломлюється в якісній характеристиці людського духу пізнання, що передбачає здатність «бути господарем, слугуючи» та, слугуючи, залишатися вільним: «Чем больше могущество должности, тем строже служба. Чем сильнее личность, тем предосудительней произвол» [2, с. 134]. Ідея служіння стає ключовою у формуванні образу нової свідомості – досконалого духу пізнання, спрямованого не на перетворення світу, а на служіння йому.

Реалізація ідеї служіння в романі «Гра в бісер» ґрунтується на осмисленні образу слуги, що тяжіє до цілісності сприйняття Гессе європейської та східної традицій, на яких зупинимось докладніше. Уявляється, що синтез східно-філософської та європейської літературної спадщини передбачав, за задумом автора, можливість гармонії духовно-філософського та соціально-побутового як «високого» та «низького» начал буття. Ця гармонія і стала ключовою умовою формування досконалої особистості. О. Гутманіс зазначає, що, на думку Гессе, «для досконалої особистості на найвищому ступені її розвитку все більшого значення набувають навколишній світ, суспільство; вона поступово починає включатися до єдиного цілого, усвідомлює себе у складних зв'язках з іншими людьми; її ставлення до світу характеризується любов'ю до всього, що в ньому існує, до самого буття» [3, с. 30]. Повертаючись до європейської літературної традиції, Гессе вибудовує образ Кнехта в необароковій інтерпретації, відштовхуючись насамперед від характеристик образу слуги в літературі Нового часу, коли він був досить актуальним і набув найбільш яскравого втілення. Необарокова модифікація ідеї служіння в романі передбачає актуалізацію двох взаємопов'язаних смислових домінант образу слуги, що обумовили його популярність у літературі XVII ст. Перша була пов'язана з підвищенням інтересу до приватного життя людини, що в силу своєї замкненості, надзвичайної приватності вимагала наявності в літературному творі типу персонажа-споглядача, здатного про це життя розповісти. Таким персонажем виступав шахрай, авантюрист або слуга, за висловом М. Бахтіна, – «вічний "третій" в приватному житті господарів. Слуга – переважно свідок приватного життя» [1, с. 161]. Подібну роль, нагадаємо, грав Кнехт стосовно родини Дезиньорі, – він був спостерігачем і повіреним їх таємниць та особистих проблем. Поряд із шахраєм, авантюристом слуга являє тип героя, який, на думку М. Бахтіна, «внутрішньо не причетний до побутового життя, не має в ньому певного закріпленого місця і який водночас проходить крізь це життя і змушений вивчати його механіку, всі його потаємні пружини» [1, с. 161]. В образі слуги, таким чином, наголошувалось на процесі осягнення світу «знизу», що робило героя максимально наближеним до життя і у певному сенсі ставало передумовою для формування другої домінанти образу, що являла наявність характерологічних якостей слуги як літературного типу, а саме: допитливість розуму, лукавість, шахрайтсво, схильність до авантюризму тощо. Вказані типологічні характеристики образу дозволяють висловити думку про те, що в літературі Нового часу слуга був носієм знання, але не теоретичного, наукового, а знання «низового», емпіричного, тобто знання життя. Саме це, на

наш погляд, обумовило його стійку *життєздатність* як літературного персонажу, на яку вказують дослідники[1].

Зазначимо, що вибудовуючи образ Кнехта, Гессе наділяє свого героя якостями як барокового слуги, так і героя шахрайського роману – авантюризмом називає Магістр Александр бажання Кнехта покинути Касталію; на шахрайство Кнехта вказує Дезиньорі: «Вижу я все явственнее, что дело тут было по большей части в колдовстве и еще, должен сказать в плутовстве. Кнехт был куда большим плутом, чем то подозревали его близкие, полным игры, полным остроумия, полным хитрости, полным радости от колдовства, от притворства, от неожиданных исчезновений и появлений <…> Я не мог сказать <…>, была ли его манера пленить меня невинной или дипломатичной, наивной или хитроумной, искренней или искусственной и лукавой» [2, с. 295] і т. ін. Проте в цілісній характеристиці Кнехта ці якості присутні скоріше як штрихи до портрету, як задатки, що не зовсім ще розвинені і розвити які може лише живий досвід. Потреба героя в емпіричному досвіді і спонукає його покинути Касталію та здійснити той «стрибок у життя», про який казав П. Слотердайк [7]. Ця ж потреба виділяє та підвищує Кнехта, представника «дипломованої» духовної аристократії, над рештою касталійців і змушує говорити про те, що в ізольованості Касталії від зовнішнього світу, від життя – запорука її скорої загибелі.

Актуалізація барокових традицій в осмисленні ідеї служіння в романі Гессе, на наш погляд, відіграє важливу роль у розвитку теми пізнання. Звернення людського духу до емпіричної реальності через осягнення героєм «низового» життєвого досвіду не тільки завершувало цілісність образу досконалої особистості, вибудуваного за принципом гармонії духовного й вітального, але й забезпечувало його здатність до подальшого розвитку в літературі: в період, коли під сумнів було поставлено саму можливість людського існування і руйнувалися завойовницькі ілюзії людства, Гессе воскрешає образ слуги як чи не найжиттєздатнішого персонажа в літературі, вибудовуючи на ідеї служіння образ нової свідомості як тої, що познає світ не в якості його володаря, а в якості його слуги. Служіння у такий спосіб стає не тільки найвищим призначенням людського духу, але й гарантією його безсмертя й подальшого розвитку.

Необарокова модифікація образу слуги, шахрая в романі Гессе тісно взаємопов’язана із східною філософською традицією осмислення ідеї служіння. Її інтерпретація як ознаки найвищого ступеню розвитку досконалої особистості стала формою втілення задуму автора написати «твір про взаємодію духу і життя» [9, с. 191]. «Згідно з постулатами східної філософії, – зазначає Н. Снитко, – служіння – є мистецтво щасливого життя, життя, повного любові до світу. Східна духовна думка, таким чином, навчає

[1] Крутійство слуги, – зазначає В. Кожинов, – єдиний спосіб не тільки існувати, але й утвердити себе, виявити свої здібності і життєві сили <...> Це не випадково, що слуги і всі герої шахрайських романів залишаються живі, продовжують існувати і після кінця оповіді . У будь-який момент історія кожного може тривати далі. // Див.: Кожинов В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Сов. писатель, 1963. – 441 с. / Електронний ресурс: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/kozhinov-proishozhdenie-romana/literatura-barokko-i-roman.htm.

незнайомому у західній філософії поняттю – творінню "*людини відданої*". Чисте, віддане служіння є єдиним засобом привернути вищу енергію, яка, перетворюючись на енергію внутрішню, має навіть більшу трансцендентну силу, ніж її джерело» [8, с. 65–66]. Поняття служіння, що складає ідейну домінанту творів «зрілого» періоду творчості письменника («Сидхартха», «Паломництво до країни Сходу» та ін.), стало основою створеної Гессе концепції стійкого, життєздатного, безперервного у своєму розвитку образу літературного героя. В одному із своїх листів, згадуючи про початок роботи над «Грою в бісер», Гессе зазначив: «Ідеєю, що висікла в мені першу іскру, було перевтілення як вираження стійкого в текучому, безперервності традицій і духовного життя взагалі. Якось <...> мені привидівся індивідуальний, але надчасний життєвий шлях: я уявив собі людину, яка, народжуючись знов і знов, стає сучасником великих епох в історії людства» [Цит. за: 13, с. 184]. У романі образ Кнехта є одним із циклів у нескінченному коловороті перевтілень образу слуги, деякі етапи якого представлені в завершуючих оповідь «Трьох життєписах», що охоплюють тривалий період історії людства – «Кудесник», де головним героєм є заклинач дощу Кнехт, «Сповідник», у якому описується життєвий шлях Йозефа Фамулюса (у перекладі з лат. – слуга), та «Індійський життєпис», що розповідає про етапи духовного становлення індійського раджі на ім'я Даса (у перекладі зі санскриту – слуга).

Актуалізація в романі ідеї служіння, явленої в моментах перевтілення образу слуги, зміщує акцент з теми вічного пізнання на тему вічного учнівства і стосунків «учень / вчитель». Знання в цьому випадку набуває цінності тільки як мета мудрого наставництва, передачі життєвого досвіду, що складає безкінечну гру життя. В цьому сенсі загибель Кнехта наприкінці оповіді означала черговий етап перевтілення, «перетікання» у свого учня Тіто і тим самим набуття безсмертя. В той же час етапи становлення образу слуги, намічені в романі «Гра в бісер», проектуються на шляхи становлення самої культури, де здатність людини управляти світом передбачала передусім усвідомлення історичної відповідальності. Стверджуючи, що поняття влади, відповідальності, служіння, відчуття знання як провини являють основні точки в етичній системі координат Йозефа Кнехта, де служіння представляє моральне обмеження особистих амбіцій, Гессе тим самим виводить етичну домінанту на перший план, розв'язуючи колізію між етичним та естетичним на користь етичного: «Мы сами история и несем ответственность за мировую историю и за свою позицию в ней. Нам очень не хватает сознания этой ответственности» [2, с. 317]; «Власть следовало освятить и сделать полезной, поставив ее на службу людям» [2, с. 128].

Ідея «духу, що усвідомив себе морально і здатний стати творцем життя», в романі Гессе була виокремлена і осмислена багатьма дослідниками творчості письменника. Розвиваючи далі позицію науковців, підкреслимо, що ця ж ідея визначає розв'язання у творі одвічної фаустівської теми, пов'язаної із запереченням безмежного і безконтрольного пізнання. Служіння як етична константа, що здатна приборкати фаустівський порив, знімає конфлікт між фаустівським і людським началом, який уявлявся нерозв'язним у трагедії Гете.

«Фауст Гете був самотнім самотністю титана», – зазначає Г. Якушева [10, с. 128] і в силу своїх можливостей стояв незмірно вище за людське. Ідея служіння, реалізована в романі в лейтмотиві «вчительства / учнівства» як форма живого емпіричного досвіду, досвіду «людини відданої», повертає дух пізнання до людини, нівелюючи суперечності та встановлюючи гармонію.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 121–190.
2. Гессе Г. Игра в бисер / Пер. с нем. С.К. Апта / Г. Гессе. – М.: Правда, 1992. – 496.
3. Гутманис А.Э. Путь Германа Гессе к созданию концепции совершенной личности / А.Э. Гутманис // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – № 6. – С. 27–31.
4. Ковальчук О. Необарокові тенденції у прозі 70-х років / О. Ковальчук // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 56–60.
5. Павлова Н.С. У всех пропастей на краю… / Н.С. Павлова // Гессе Г. Игра в бисер. Вступительная статья. – М.: Правда, 1992. – С. 5–18.
6. Пахсарьян Н.Т. Барокко / Н.Т. Пахсарьян // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
7. Слотердайк П. Критика цинического разума / П. Слотердайк. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.
8. Снытко Н.И. Человек преданный / Н.И. Снытко // Тернистый путь красоты. Материалы международной научно-общественной конференции. – Минск: Изд-во «Международного центра Рерихов», 2007. – С. 63–66.
9. Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Б. Целлер. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 320 с.
10. Якушева Г.В. «Фаустовский человек» Германа Гессе (роман «Степной волк») / Г.В. Якушева // А.С. Пушкин и Россия: язык – литература – культура – методика: XXV Пушкинские чтения 24–25 ноября 2005 г. – М.: Гос. ин-т русского языка им. А.С. Пушкина, 2006. – С. 125–132.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.111 (73) – 1.09

Р. С. Тагієв, С. Ю. Гонсалєс-Муніс

ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ ДВІЙНИКА В ПОЕЗІЇ СИЛЬВІЇ ПЛАТ

У статті розглядаються особливості вербалізації образу двійника в поезії Сильвії Плат, аналізуються способи реалізації мотивів «двійництво», «віддзеркалення», «розщеплення», розглянуто концепти дзеркала, скла, відображення, ляльки, які використовує С. Плат для вербалізації образу двійника у своїх творах. Аналіз поезій С. Плат, який було проведено в даній статі, вказує на два різні підходи до реалізації образу двійника в творах поетеси. Перший тип поетичного двійника – це віддзеркалений двійник, який вербалізується через концепти дзеркала, скла або віддзеркалення у воді. Інший тип двійника виступає в якості фізичної оболонки, в'язниці, в якій ув'язнена душа або розум ліричного героя, і з якої герой прагне звільнитися через болюче оновлення чи навіть через фізичне знищення двійника. Найчастіше використований троп, за допомогою якого вербалізується образ двійника – епітет. Також широко використовуються метафори та порівняння. Важливу роль грає й кольорова диверсифікація: двійник часто асоціюється з білим або іншим холодним кольором, а також з яскравим світлом.

***Ключові слова**: образ, концепт, мотив, двійництво, двійник, розщеплена особистість, віддзеркалення.*

В статье рассматриваются особенности вербализации образа двойника в поэзии Сильвии Плат, анализируются способы реализации мотивов «двойничество», «отражение», «расщепление»,

© Р. С. Тагієв, С. Ю. Гонсалєс-Муніс, 2015

рассматриваются концепты зеркала, стекла, отражения, куклы, которые использует С. Плат для вербализации образа двойника в своих стихотворениях. Проведенный в данной статье анализ поэзий С. Плат, указывает на два разных подхода к реализации образа двойника в произведениях поэтессы. Первый тип поэтического двойника – это двойник отраженный, вербализируемый через концепты зеркала, стекла или отражения в воде. Другой тип двойника выступает в качестве физической оболочки, тюрьмы, в которой заключена душа или разум лирического героя, и из которой герой стремится вырваться через болезненное обновление или даже через физическое уничтожение двойника. Наиболее используемый троп, с помощью которого вербализируется образ двойника – эпитет. Также широко используются метафоры и сравнения. Важную роль играет и цветовая диверсификация: двойник часто ассоциируется с белым или другим холодным цветом, а также с ярким светом.

***Ключевые слова**: образ, концепт, мотив, двойничество, двойник, расколотая личность, отражение.*

The paper focuses on verbalization peculiarities of the image of the double in Sylvia Plath's poetry, it analyses various means of realization of such motifs as 'duality', 'reflection', 'split inner self' by studying concepts of mirror, glass, reflection, doll's body which the author employs to embody the image of the double in her poetry. The analysis of S. Plath's poems in this paper shows that there are two different approaches to the realization of the image of the double in poet's works. The first type of a poetic double is a mirrored doppelganger, which verbalized through the concepts of the mirror, glass or water reflection. Such double is a subjective reflection of the persona in its subconsciousness, which lyrical persona creates to deny the realty and its physical form. This type of the double image appears in poems «The Other Two», «The Burnt-out Spa», «The Other», and partly in «Face Lift». The other type of the double acts as a physical form, as a prison which contains persona's soul or mind. The persona, trapped in the physical body, desires to break free through painful renewal or even destruction of the double i.e. through physical death. In the late poems this desire and the persona's confidence grows stronger, while in the earlier ones the persona feels rather confused and unsure. Among the poems where this kind of a double appears are «Two Sisters of Persephone», «Witch Burning», «The Stones», «In Plaster», «Fever 103°», «Getting There», and, loosely, «Face Lift». The image of the double in these poems is verbalized through certain concepts and motifs, such as a doll-body, limbs, white-colored skin of the double and faded yellow skin of the lyrical persona, hospital equipment, bandages etc. The most often used trope which verbalizes the image of the double is epithet. Metaphors and similes are also widely used. The color diversification plays a major role too: the double is often associated with white or other cold color, or a bright light.

***Key words**: image, concept, motif, duality, Doppelganger, split inner self, reflection.*

Архетип двійника у світовій культурі сходить до архаїчних міфів і ритуалів та знаходить своє втілення у стереотипах сучасної свідомості. Двійництво – поняття багатоаспектне, що може розглядатися на міфологічному, філософському, психологічному та інших рівнях. С.З. Агранович та І.В. Саморукова в монографії «Двойничество», спираючись на дослідження М.М. Бахтіна, О.М. Фрейндберга та інших науковців, визначають двійництво в широкому сенсі як мовну структуру, в якій образ людини коригується одним з історичних варіантів бінарної (дуальної) моделі світу [2, с. 9]. Особливу психологічну й філософську глибину образ двійника отримав у літературі романтизму. В рамках цього напрямку виникло власне поняття «Doppelganger» (двійник). Найбільш часто двійник зображувався як лиха, демонічна істота [3, с. 83]: «Еліксири Диявола», «Пісочна людина» Е.Т.А. Гофмана, «Вільям Вілсон» Е.А. По, «Сповідь виправданого грішника» Дж. Хогга, «Перетворений виродок» Дж. Г. Байрона, «Дивна історія доктора Джекіла та містера Гайда» Р.Л. Стівенсона. При цьому двійник може бути як реальною людиною, так і маніфестацією підсвідомості героя. В американській поезії ХХ століття мотив двійництва був широко використований представниками сповідальної поезії, зокрема Джоном Берріменом [4], Енн

Секстон, Едріенн Річ та особливо Сильвією Плат [1, с. 96]. Особливостям вербалізації образу двійника в поезії останньої і присвячена дана стаття.

Серед дослідників творчості Сильвії Плат існує два основних підходи до вивчення мотивів двійництва в поезії авторки – біографічний (або психоаналітичний) та міфологічний [7].

Перший підхід був започаткований Девідом Голбруком, який у 1968 році опублікував есе «R.D. Laing and the Death Circuit», в основу якого лягла праця визначного шотландського психіатра Р. Д. Лейнга «The Divided Self», присвячена роздвоєнню особистості, або шизофренії. Прихильники цього підходу вбачають в образному ряді поезій С. Плат віддзеркалення ментального розладу, на який могла страждати авторка. Другий – більш популярний – підхід був започаткований Джудіт Кролл з виходом у 1976 році її фундаментальної праці «Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath». Дж. Кролл наголошує, що біографія та психіка Сильвії Плат не можуть грати головну роль при аналізі її поезії. Вивчаючи творчість поетеси, дослідниця використала той самий підхід, яким керувалася сама Плат у своїй дипломній роботі «The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels», присвяченої двійництву в романах Ф. Достоєвського. На думку Кролл, саме ця праця, а також досліджені при її написанні міфологічні архетипи, фольклор і теорії психоаналізу (праці Дж. Дж. Фрейзера, О. Ранка та З. Фройда) є витоками особливої системи поетичних символів – «міфології» С. Плат, у якій власні переживання поетеси є лише одним із численних, складнопов'язаних між собою елементів [5, с. 1–2]. Серед головних надбань Д. Кролл особливо варто виділити чітке розділення особистості ліричних героїв на «хибне я», яке виступає у вигляді оманливої зовнішньої оболонки, та «справжнє я», яке зазвичай і є «я» ліричного героя [5, с. 11]. Аналіз поезій С. Плат, запропонований у нашій статі, частково базується на ідеях Д. Кролл, проте акцент перенесено на особливості вербалізації образу двійника.

Образ двійника в поезії С. Плат можна простежити вже серед ранніх творів поетеси. Так, поезія «Two Sisters of Persephone» (1956) розпочинається окресленням дихотомії між особистістю та її двійником: «*Two girls there are: within the house / One sits; the other, without. / Daylong a duet of shade and light / Plays between these*» [6, с. 31]. Згідно підходу Д. Кролл, тут образ двійника виражається через «the other [girl]», що живе зовні та насолоджується життям, у той час коли інше (справжнє) «я» переживає творчі муки, знаходячись у замкненому приміщенні. Дихотомія образів у цій поезії підкреслюється тим, що кожна з особистостей тут асоційована з певним концептом: сестра, що зовні, асоціюється із світлом; замкнена сестра – із темрявою. Таким чином, образ двійника, «іншої дівчини» забарвлюється «світлими», «яскравими» лексемами та тропами (*«light», «Bronzed as earth», «ticks blown gold like pollen on bright air», «red silk flare», «sun's blade», «sun's bride»*), у той час як існування першої особистості змальовується за допомогою лексики, що підкреслює занепад та недолю (*«dark wainscoted room», «Dry ticks mark time», «Root-pale her meager frame», «bitter and sallow as any lemon», «Worm-husbanded, yet no woman»).*

Варто відзначити, що прикметник «other» неодноразово виступатиме маркером двійника у подальшій творчості авторки. Так, у поезії «The Other Two» (1957), ліричні герої – чоловік і жінка, що разом проводять літо на величезній віллі, – стикаються там зі своїми відображеннями, своїми об'єктивованими «я»: *«The walnut banquet table, the twelve chairs / Mirrored the intricate gestures of two others»* [6, с. 68]. Тут авторка використовує дієслова, що так чи інакше відсилають до мотиву віддзеркалення, повторення: *«Our footsteps multiplied», «the twelve chairs mirrored».* Система образів цієї поезії є досить складною. Як і у «Two Sisters of Persephone», у «The Other Two» нам представлені два світи: один – світлий та щасливий, де чоловік і жінка проживають приємні миті; другий – темний і зловісний, у якому «інші» сперечаються. Який з двох світів є реальним – об'єктивно визначити неможливо, адже для своїх відображень ліричні герої – такі ж самі відображення: *«We dreamed their arguments, their stricken voices. / We might embrace, but those two never did, / Come, so unlike us, to a stiff impasse, / Burdened in such a way we seemed the lighter — / Ourselves the haunters, and they, flesh and blood; / As if, above love's ruinage, we were / The heaven those two dreamed of, in despair».* Також, на відміну від «Two Sisters of Persephone», тут «інші» живуть у «темному» світі. Для позначення «інших» Сильвія Плат використовує, протиставлення їх ліричним героям через заперечення (*«Heavy as statuary, shapes not ours», «so unlike us»*), а також епітети, що підкреслюють «примарність» цих відображень – *«Moon-blanched and implacable» «sleepless and envious»* (однак далі по тексту все ж *«Ourselves the haunters, and they, flesh and blood»).*

У поезії «The Burnt-Out Spa» (1959) двійник також об'єктивізується через концепт віддзеркалення. На руїнах водного курорту, у воді лірична героїня бачить своє віддзеркалення у вигляді «синьої, нечіткої особи»: «I encounter one / Blue and improbable person». Тут також ліричне «я» відхрещується від того, що бачить, запереченням: *«she is gracious and austere, / Seated beneath the toneless water! / It is not I, it is not I»* [6, с. 138].

Торкаючись мотиву віддзеркалення у творчості Сильвії Плат, окремо варто виділити поезію «Mirror» (1961), де в ролі ліричного героя виступає саме дзеркало, хоча центральним об'єктом у творі все-таки виступає жінка, що регулярно вдивляється у своє віддзеркалення, поступово виявляючи ознаки старіння. І хоча дзеркало каже про свою неупередженість та правдивість *(«I am silver and exact. I have no preconceptions / Whatever I see I swallow immediately / Just as it is, unmisted by love or dislike. / I am not cruel, only truthful»* [6, с. 202]), для жінки, що з часом воліла б не помічати, як її тіло марніє, дзеркало радше приховує бажану нею правду *(«Now I am a lake. A woman bends over me, / Searching my reaches for what she really is»).* Завдяки поезії «Mirror» легше зрозуміти концепт віддзеркалень у творчості С. Плат. Тут ми не можемо побачити двійника як вербалізований образ, адже дзеркало бачить лише об'єктивну реальність у той час, коли двійник з'являється у свідомості жінки, варто їй лише відвернутись від дзеркала *(«Then she turns to those liars, the candles or the moon. / I see her back, and reflect it faithfully. / She rewards me with*

tears and an agitation of hands»). Як і герої «The Other Two» та «The Burnt-Out Spa», вона заперечує правду, таким чином створюючи двійника, своє «хибне я» всередині власної свідомості. У більш пізній поезії «The Other» (1962), таке заперечення вже відсутнє. Лірична героїня визнає, що «інша» – це вона сама. Також тут для розділення особистостей служить концепт скла: *«Cold glass, how you insert yourself / Between myself and myself»* [6, с. 202].

У поезіях «Witch Burning», «In Plaster», «The Stones», «Face Lift», «Fever 103º», «Getting There» тема протистояння внутрішнього «справжнього я» із зовнішньою «хибною» оболонкою реалізована через мотив знищення останньої та переродження першого. Так, у поезії «Witch Burning» (1959) лірична героїня, від особи якої ведеться оповідь, почуває себе замкненою у фізичному тілі-двійнику, що позначається в тексті як «восковий образ», «тіло ляльки»: *«I inhabit / The wax image of myself, a doll's body»* [6, с. 135]. Аби підкреслити мотив ув'язнення у фізичній оболонці, авторка використовує тропи пташиної клітки (*«A black-sharded lady keeps me in a parrot cage»)* та перебування під кришкою казанка *(«Sitting under a potlid, tiny and inert as a rice grain»).* Метою ліричної героїні є звільнення з цієї в'язниці після того, як її хибна оболонка – тіло ляльки – помре, згорить: *«I'll fly through the candle's mouth like a singeless moth. / Give me back my shape. I am ready to construe the days / I coupled with dust in the shadow of a stone».* Однак остаточної впевненості в цьому героїня не має, про що свідчать останні рядки: *«I am lost, I am lost, in the robes of all this light».*

Відчуття гніту від співіснування із двійником та бажання «справжнього я» вивільнитися від його тиранії грають центральну роль і в поезії «In Plaster» (1961). Лірична героїня у відчаї від того, що її «хибне я», «біла особа» превалює над її власною особистістю: *«I shall never get out of this! There are two of me now: / This new absolutely white person and the old yellow one, / And the white person is certainly the superior one»* [6, с. 135]. Двійник тут виступає як ідеалізована подоба ліричної героїні *(«she was shaped just the way I was / Only much whiter and unbreakable and with no complaints»),* що зображена холодною та мовчазною *(«In the morning she woke me early, reflecting the sun / From her amazingly white torso, and I couldn't help but notice / Her tidiness and her calmness and her patience»)* і все ж таки повністю залежною від «справжнього я», яке вдихає у пусте тіло душу та проявляє себе через нього *(«Without me, she wouldn't exist, so of course she was grateful. / I gave her a soul, I bloomed out of her as a rose / Blooms out of a vase of not very valuable porcelain, /And it was I who attracted everybody's attention, / Not her whiteness and beauty, as I had at first supposed»)* [6, с. 135]. Важливу роль грає колірна індикація: якщо гіпсова «біла особа» відсилає до воскової ляльки з «Witch Burning», то «стара жовта» перекликається із замкненою сестрою з «Two Sisters of Persephone». Однак, на відміну від останньої, лірична героїня впродовж твору знаходить у собі впевненість та сили, аби вивільнитися від гніту ідеалізованої сутності, яка насправді не здатна існувати без справжньої особистості, бо своєї вона не має (*«she had no personality»*) : *«I'm collecting my strength; one day I shall manage without her, / And she'll perish with emptiness then, and begin to miss me».*

У більш ранній поезії «The Stones» (1959, як і «Witch Burning», входить до циклу «Poem for a Birthday») оптимізм «In Plaster» ще відсутній. Лірична героїня зазнає цілковитого знищення своєї фізичної оболонки і подальшої її поступової відбудови. Вона знаходиться у «місті, де лагодять людей» («*the city where men are mended*») та уподібнює своє тіло до роздробленого каменю: «*The mother of pestles diminished me. / I became a still pebble. / The stones of the belly were peaceable, / The head-stone quiet, jostled by nothing. / Only the mouth-hole piped out*» [6, с. 136]. І хоча з цього каміння збирають нове тіло, додаючи штучні частини («*A workman walks by carrying a pink torso. / The storerooms are full of hearts. / This is the city of spare parts*»), душа, себто лірична героїня, відчуває себе пригніченою всередині нього. Це почуття передане за допомогою метафори наново склеєної вази, що має у собі невловиму, нечітку троянду («*The vase, reconstructed, houses / The elusive rose*»). Для порівняння, у написаному за два роки «In Plaster», той самий троп має більш позитивне забарвлення: «*I bloomed out of her as a rose / Blooms out of a vase*» [6, с. 159]. У «The Stones», як і у «Witch Burning», авторка, навпаки, залишає ліричну героїню у сумнівах щодо подальшого співіснування зі своїм знищеним\відбудованим тілом. Саме тому, кінцева фраза поезії – «*My mendings itch. There is nothing to do. / I shall be good as new*» – виглядає сповненою приреченості самоіронією.

Очевидно, що місце, в якому перебуває героїня «The Stones», – троп, що позначає лікарню, яка, у свою чергу, є широко вживаним мотивом у творчості Сильвії Плат. Так, для порівняння, поезія «Face Lift» (1961) використовує схожий сюжет. Лірична героїня знаходиться у клініці та готується до пластичної операції з підтяжки обличчя. Двійник об'єктивізується лише після операції, коли лірична героїня нарешті може побачити його зі сторони: у вигляді «зчищеної» старої шкіри («*Skin ... peels away easy as paper*»), в образі «дами з подвійним підборіддям», яку героїня звикла бачити у дзеркалі і яку тепер можна закрити десь подалі («*Now she's done for, the dewlapped lady / I watched settle, line by line, in my mirror – / Old sock-face, sagged on a darning egg. / They've trapped her in some laboratory jar*» [6, с.156]). Нарешті, оновлена, вона відроджується у новій подобі: «*Mother to myself, I wake swaddled in gauze, / Pink and smooth as a baby*». Варто зазначити, що в цій поезіє відсутня антитеза душа-фізична оболонка, є лише протиставлення оболонки старої та оновленої, боротьба з небажаною реальністю. Це, а також те, що образ двійника вербалізується, зокрема, за допомогою концепту дзеркала, дає підстави віднести поезію «Face Lift» ближче до «The Other Two», «Mirror», «The Burnt-Out Spa» та інших, де присутній мотив віддзеркалення.

Характерно, що, порівняно з ранніми, у пізніших поезіях ліричні герої все легше і впевненіше, без жалю, позбавляються своїх фізичних оболонок, тим самим звільняючи своя «справжнє я». У поезії «Fever 103°» (1962) особистості помираючої героїні «розлітаються, наче старі спідниці повії» («*My Selves dissolving, old whore petticoats*» [6, с. 232]). У творі «Getting There» (1962) лірична героїня здійснює символічну подорож через страждання фізичного існування, аби нарешті скинути змарнілу оболонку та знову стати «чистим, як

дитя»: «*And I, stepping from this skin / Of old bandages, boredoms, old faces / ... / Pure as a baby*» [6, с. 249]. У цій поезії майже всі центральні концепти та образи походять із попередніх творів: скидання шкіри, обличчя, бинти та відродження у вигляді невинного дитя – з «Face Lift», концепти від'єднаних від тіла кінцівок та тіл-ляльок («*Legs, arms piled outside / ... / A hospital of dolls*») перегукуються із «The Stones», «Face Lift», «Witch Burning» та «In Plaster». Таким чином, концептуально поезію «Getting There» можна вважати узагальненням ідеї протистояння між внутрішнім, справжнім «я», душею та зовнішньою, мінливою та хибною оболонкою.

Підводячи підсумки, можна сказати, що у поетичній творчості Сильвії Плат способи реалізації образу двійника можна розділити на два концептуально різні напрямки. Перший тип двійника – це двійник-віддзеркалення, що вербалізується за допомогою концептів дзеркала, скла, відображення у воді та на інших дзеркальних поверхнях. Такий двійник є суб'єктивним відображенням справжнього «я», найчастіше – ліричної героїні, в підсвідомості об'єкта, що його бачить. Саме такий образ двійника присутній у поезіях «The Other Two», «The Burnt-out Spa», «Mirror», «The Other» та, частково, «Face Lift». Ліричний об'єкт цих поезій створює у своїй свідомості двійника, він не готовий приймати об'єктивну реальність. Лише у пізній поезії «The Other» лірична героїня визнає у своєму двійнику саму себе.

У другому випадку, зважаючи на концепцію Дж. Кролл та очевидні докази безпосередньо в текстах поезій, двійником виступає фізична оболонка, в якій замкнено ліричне «я», яке прагне звільнення через болісне оновлення або навіть знищення цієї оболонки, тобто через фізичну смерть. При цьому, в пізніших поезіях впевненість ліричних героїв у вірності такого шляху дедалі зростає. До поезій, де з'являється такий тип двійника, можна віднести «Two Sisters of Persephone», «Witch Burning», «The Stones», «In Plaster», «Fever 103°», «Getting There» та, меншою мірою, «Face Lift». Лейтмотивом у цих поезіях з'являються певні концепти та мотиви, за допомогою яких вербалізується образ двійника: тіла-ляльки, кінцівки, від'єднані від тулуба, білий колір шкіри двійника та жовтий, змарнілий – справжнього «я», а також лікарняне приладдя, бинти тощо.

Ці два умовні типи образів-двійників єднає те, що розділення особи на двійника та «справжнє я» відбувається суб'єктивно, у свідомості ліричних героїв. Обґрунтовує таку концепцію поезія «Mirror», де ліричним героєм виступає дзеркало, що об'єктивізовано бачить особу, чия особистість розділяється через заперечення реальності. В цій поезії образ двійника не вербалізується. Найчастіше використований троп, за допомогою якого відбувається вербалізація образу двійника, – епітет. Досить часто використовуються також метафори та порівняння. Важливу роль відіграє і колірна диференціація. Так, двійник часто асоціюється з білим або іншим холодним кольором («In Plaster», «Witch Burning», «The Other Two», «The Burnt-out Spa»), яскравим світлом («Two Sisters of Persephone»). Образи, концепти та мотиви в поезії Сильвії Плат дійсно складають детально розроблену систему, де кожний з них виконує окрему функцію і де вони

взаємодіють між собою на інтертекстуальному рівні, динамічно змінюються з оглядом на літературний та особистий досвід авторки, таким чином постійно еволюціонуючи, поглиблюючись та утворюючи особливу міфологію поетичного світу поетеси.

Бібліографічні посилання

1. Гонсалєс-Муніс С.Ю. Мотив двійництва у поезії Енн Секстон, Сильвії Плат, Едріенн Річ / С.Ю.Гонсалєс-Муніс // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 1. – С. 94–101.
2. Агранович С.З. Двойничество / С.З. Агранович, И.В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – 132 с.
3. Burwick F. Playing to the Crowd. London Popular Theatre, 1780-1830 / F. Burwick. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 330 p.
4. Excerpts from Interviews with John Berryman: [Electronic Resource] / Modern American Poetry. Mode of access: URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/berryman/interviews.htm.
5. Kroll Judith. Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia
6. Plath / Judith Kroll. – New York: Harper Colphon Edition, 1978. – 336 p.
7. Plath Sylvia. Collected Poems / Sylvia Plath // [Ed. by Ted Hughes]. – New York : Harper & Row, Publishers, Inc. – 1981. – 351 p.
8. Theresa Maria. Mind Over Myth?: The Divided Self in the Poetry of Sylvia Plath: [Electronic Resource] / Maria Theresa. - University of Southern Denmark Kolding, 2001. Mode of access: URL: - http://www.sylviaplath.de/plath/dividedself.html.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821.161.1-1

Д. Б. Терешкина

ЧЕТЬИ-МИНЕИ В ПОЭЗИИ К. К. СЛУЧЕВСКОГО

У статті розглядаються випадки згадки в поезії К.К. Случевського Четьїх-Міней – збірника житій святих, організованих по днях пам'ятей в богослужбовому річному колі. Два різних тексту – вірш «Рецепт Мефистофеля» і поема «В снегах» – у зверненні до Четьїх-Міней говорять про ставлення до смерті як закономірності, до доброчесного життя як заставу вічного безсмертя. Поема «В снегах» оповідає про покаяння грішниці Параски перед смертю і про порятунок поруч з нею відлюдника Андрія. Прикладом йому і розрадою Парасці служать життя святих з Четьїх-Міней. Життя звичайних людей у поемі перетворюються на життя, нехай і на останньому етапі земного шляху. У вірші «Рецепт Мефистофеля» Мефістофель спокушає людей і загрожує вписати в Четьї-Мінеї свято смерті. Смерть, на думку К.К. Случевського, – природне явище, як все життя. Завдяки смерті життя перетворюється на житіє, тому усвідомлення кінця і надія на вічне життя стає моральним регулятором існування людини.

***Ключові слова**: Четьї-Мінеї, смерть, безсмертя, житіє, чеснота.*

В статье рассматриваются случаи упоминания в поэзии К.К. Случевского Четьих-Миней – сборника житий святых, организованных по дням памятей в богослужебном годовом круге. Два разных текста – стихотворение «Рецепт Мефистофеля» и поэма «В снегах» – в обращении к Четьим-Минеям говорят об отношении к смерти как закономерности, к добродетельной жизни как залоге вечного бессмертия. Поэма «В снегах» повествует о покаянии грешницы Прасковьи перед смертью и о спасении рядом с ней отшельника Андрея. Примером ему и утешением Прасковье служат жития святых из Четьих-Миней. Жизни обычных людей в поэме преображаются в жития, пусть и на последнем этапе земного пути. В стихотворении «Рецепт Мефистофеля» Мефистофель искушает людей и угрожает вписать в Четьи-Минеи праздник смерти. Смерть, по мысли К.К. Случевского, – естественное явление, как вся жизнь. Благодаря смерти жизнь превращается в житие, т.к. осознание конца и надежда на вечную жизнь становится нравственным регулятором существования человека.

***Ключевые слова:** Четьи-Минеи, смерть, бессмертие, житие, добродетель.*

© Д. Б. Терешкина, 2015

K.K. Sluchevsky in his poetry refers to the Great Menaion Reader, a collection of lives of saints, organized by days of memories in the liturgical calendar. The paper studies two different texts, the poem "Mephistopheles' recipy" and the poem "In snow", particularly their reference to the Great Menaion Reader. In the poems death is viewed as as something inevitable and virtuous life is considered to be a way to achieve immortality. The poem «In snow» tells the story about a sinner Praskovia's repentance before her death and salvation beside her hermit Andrew, who instead of a dead heroine in taiga, goes on a pilgrimage to the Holy Simeon. An example for him and consolation for Praskovia serve the lives of the saints from «Great Menaion Reader» that Praskovia tells from her memory. The lives of ordinary people in the poem are transformed into lives, albeit at the last stage of earthly journey. In the poem «Mephistopheles' recipe» «Great Menaion Reader» are mentioned in an unexpected context. Mephistopheles, tempting people and sowing doubt in every case, threatens to fit in «Great Menaion Reader» a celebration of death. In the poetry of K.K. Sluchevsky thanatological motifs are strong (his cycle of «Immortal songs» is known for us). However, there is no paradox in the «Mephistopheles' recipe». Death, according to K. Sluchevsky, is the same natural phenomenon, as all life. Moreover, only through death, life turns into a live, because the realization of the end and the hope of eternal life becomes a moral regulator of human existence. The title of the book «Great Menaion Reader» is absolutely a strong position in the poem; it makes «Great Menaion Reader» semantic dominant of the text. The lives of saints, legends referred to Sluchevsky in different contexts, become «indicator» of human life, giving examples of life, moral values, in which the ability to hear the living word is a victory over death itself.

Key words: *the lives of saints, legends, death, immortality, life, virtue.*

В 1903 г. К.К. Случевский пишет стихотворение «Рецепт Мефистофеля»:

Я яд дурмана напущу
В сердца людей, пускай их точит!
В пеньку веревки мысль вмещу
Для тех, кто вешаться захочет!

Под шум веселья и пиров,
Под звон бокалов, треск литавров
Я в сфере чувства и умов
Вновь воскрешу ихтиозавров!

У передохнувших химер
Займу образчики творенья,
Каких-то новых, диких вер
Непочатого откровенья!

Смешаю я по бытию
Смрад тленья с жаждой идеала;
В умы безумья рассую,
Дав заключенье до начала!

Сведу, помолвлю, породню
Окаменелость и идею
И праздник смерти учиню,
Включив его в Четьи-Минею [1, с. 486–487].

Стихотворение выглядит парадоксальным, вызывающим, даже на фоне поэтики символизма рубежа XIX–XX вв. Впрочем, имея в виду специфику творчества К. Случевского в целом, можно воспринимать «Рецепт Мефистофеля» как закономерный итог размышлений поэта о природе зла, о значении смерти для человека. Циклы «Мефистофель», «Загробные песни», по-разному оцененные современниками, но, несомненно, ставшие явлением в русской поэзии, обнаруживают совершенно уникальное отношение К. Случевского к смерти, которое поэт не только не скрывал, но и

декларировал и в поэтическом творчестве, и в личных признаниях («поэт, по собственному признанию, "смерть всегда любил с рожденья"» [2, с. 29]). Об отношении К. Случевского к смерти, «смаковании» поэтом ее образов, ставшем объектом многочисленных пародий и насмешек, уже подробно написано [2]. Нас интересует тот, в общем, парадоксальный факт, что в творчестве К. Случевского, при всем упоении поэта танатологическими мотивами, игрой с ликами духа зла, предельной натуралистичностью описаний тленности человеческого тела, дважды упоминается памятник, достаточно редко встречающийся в художественной литературе.

Четьи-Минеи – сборник житий святых, чтимых православной церковью, организованный по дням их памятей церковного года. Еще раз этот памятник упоминается К. Случевским в поэме «В снегах». К мордвину Андрею, лесному отшельнику, ничего не ведающему о христианском подвижничестве, в его убогий домик в лесу приходит странница Прасковья, поселяется у него, из-за немощи не будучи способной продолжать свой путь в обитель Симеона Верхотурского на покаяние своих грехов, в которых она исповедуется перед смертью Андрею. Прижитый Прасковьей ребенок, умерший вскоре после рождения, соблазненный ею на плотский грех сводный брат, не ведавший об их кровном родстве, – вот души, за которые вставшая на путь покаяния Прасковья молит Бога, укрепляясь примерами святых подвижников, просвещая тем самым своего невольного благодетеля:

Ну и была тут Прасковья готова
Все объяснять хорошо и толково!
Тут она ясно, как день, излагала,
Не говорила ему, – а вещала.
Целые книги Четии-Миней
Все наизусть были ведомы ей.
Речи Прасковьи уверенны были:
Ею пророки, отцы говорили!
В сердце Андрея, из глуби сознанья,
Мало-помалу взросли очертанья,
И выступали чудесны, велики
Словом Прасковьи рожденные лики
Мучениц славных, церковных святителей,
Светских владык и святых небожителей... [1, с. 537].

Объясняя Андрею, что «Каждому делу, Господь так велит,/Тот или этот святой предстоит», Прасковья не опирается, как начетчица, только на книжное знание, а по-народному просто говорит о покровителях лошадей Флоре и Лавре, пчел – Зосиме; святой Трифон, по этим представлениям, «от тли и от червя спасает», Иван-воин – защитник от воров, святой Вонифатий – от пьянства, Кирик с Улитой – хранители браков, святые Козьма и Дамиан «блюдут» все, что «криво да полно изъяну» – все это полностью согласуется с народным церковным календарем, являющимся соединением официальной религиозной традиции и народных верований (так, святые Козьма и Дамиан действительно были окружены в устной народной традиции многими «плохими» событиями и приметами как чтимые в «несчастливый» день високосного года – 29 февраля) [3]. В этом стройном миропорядке, который

излагает Андрею Прасковья, в минейной традиции освящения каждого дня года, сосредоточена вся народная мудрость, которая на каждый случай имеет свой нравственный пример в виде разных судеб святых, пришедших каждым своим путем к одной цели – к вечной жизни с Господом. И это не просто спасшиеся души – они вечные молебники за живущих, помощники людей, обращающихся к ним с молитвой:

Как же ты думал, Андрей, до сих пор,
Будто везде пустота и простор,
Если такое везде населенье
Можешь ты вызвать, начавши моленье?
<…> Вечная жизнь ожидает тебя,
Коль проживешь здесь, души не сгубя!.. [1, с. 538].

Нежданная гостья, возвещая Андрею о праздниках во имя святых и саму жизнь считающая праздником – даром Господним, сама стала праздником для героя («Прасковья» с греческого – «канун праздника»). Для Андрея начинается тот самый праздник духа, о котором он не помышлял до встречи со своей нечаянной спутницей, прошедшей с ним лишь малую часть жизни перед своей смертью, но полностью жизнь героя перевернувшей. «Заново "воцерковленный" кающейся в смертном грехе Прасковьей мордвин Андрей» [2, с. 17] берет на себя грех умершей и похороненной в глухой тайге Прасковьи и совершает за нее паломничество к Симеону Верхотурскому – святому, тезоименитому соблазненному ею брату («Брат, видишь, мой то же имя носил, / В детстве, в селе, он нам Сеничкой был.../ Имя я это в мольбах поминаю!..» [1, с. 546]). «Рассказ в стихах» превращается в житие, а в Четью-Минею, пересказываемую когда-то Прасковьей, словно вписывается очередная страница, новый пример покаяния и подвижничества.

В стихотворении «Рецепт Мефистофеля», в котором Четьи-Минеи упоминаются совершенно в другом контексте, парадоксального, тем не менее, почти нет. Во-первых, Четьи-Минеи действительно организованы по дням памятей (т. е. преставлений) святых, а сам сборник, по сути, говорит о мертвых, за подвиги во имя Христа удостоившихся посмертного почитания. В «Рецепте Мефистофеля» предлагается лишь отвести отдельное празднование самой смерти, таким образом персонифицировав ее. В персонификации смерти К. Случевский идет вслед за народной традицией (синодичной, лубочной, фольклорной), и традиция эта отнюдь не демонична по сути – напротив, такое представление о смерти, всесильной, неподкупной и «справедливой», служило нравственным регулятором жизни, поскольку только сознание о конечности всякой жизни придавало этой жизни небытийный смысл. Во-вторых, само упоминание о смерти в контексте «вечно живых в Духе» имеет, несомненно, жизнеутверждающий смысл. Не тот, однако, смысл, о котором всегда помнила поэзия в ее эпикурейских мотивах, философской, пейзажной лирике и т. д., размышляя о быстротечности и красоте бытия, о необходимости наслаждаться жизнью, пока она есть. К. Случевский пишет о том жизнеутверждающем пути, которым шли истинно живые (т. е. бессмертные), святые, не забывшие об истинном предназначении земного бытия.

Стихотворение от имени Мефистофеля написано в форме «рецепта», однако, в отличие от классического медицинского рецепта, где глаголы употребляются в повелительном наклонении и выражают указания фармацевту со стороны врача, Мефистофель берет на себя обе эти функции, употребляя будущее время первого лица глаголов в значении извещения о своих намерениях и прямой угрозы. Все живущие люди для Мефистофеля – больные, поврежденные, и врачевание их он видит в изменении человеческого сознания. Это изменение Мефистофель, в свойственном ему стиле, видит в сомнении, в смешении противоречий, в возмущении сознания. Примечательно, что дух зла отнюдь не оперирует злом как таковым – он лишь вскрывает болезнь, которым человечество заражено, о котором это человечество знает и называет им же выдуманными именами: химеры, ихтиозавры, дурман, висельник-самоубийца… Собственно зла в «рецепте» нет, есть лишь указание на присутствие зла среди добра. Еще – на сомнение, которое есть начало пути к тому или другому. Человеку остается право выбора, и роль Мефистофеля заключается в актуализации мысли о постоянном соседстве, сосуществовании тленного и вечного, сомнения и веры, искушения и убеждения. «Яд дурмана» в сердцах людей, мысль в веревке «для тех, кто вешаться захочет», воскрешение скрытых звериных инстинктов, обращение к изначальному хаосу, из которого рождалось откровение для человека, осмысляющего мир («Каких-то новых, диких вер / Непочатого откровенья!») – Мефистофель словно возвращает человека в начало начал, чтобы напомнить ему о возможности открытий и осмысления бытия, обновленного взгляда на мир. Но слышится ли в этом внушение зла или к этому же призывает любое вероучение, любая философия и просто размышление над предназначением человека? Угроза Мефистофеля смешать «по бытию / Смрад тленья с жаждой идеала» оказывается несостоятельной, потому что жизнь и без его усилий такова, а желание смутить разум человека («В умы безумья рассую, / Дав заключенье до начала!») в целом лишь обозначает схему религиозного учения, всегда говорящего о смерти и необходимости добродетельной жизни для наследования вечности. О «заключении» говорят и упоминаемые в последней строфе стихотворения «Четьи-Минеи».

Примечательно, что название книги «Четьи-Минеи» стоит в абсолютно сильной позиции в стихотворении: в конце строки в перекрестно рифмующейся женской клаузуле и в конце всего текста. Это делает «Четьи-Минеи» смысловой доминантой текста и, посредством рифмы, контекстуальным синонимом «идеи», противопоставленной «окаменелости». «Четьи-Минеи» оказываются книгой живых и самой по себе «живой книгой». В этом смысле желание включения в нее праздника смерти оказывается не угрозой, а подтверждением идеи христианского к ней отношения. Смерть так же естественна, как все преходящее в земной жизни – и ей отводится законное, но свое, единственное, место в жизни, малое в годовом и жизненном круге (что само по себе так, ибо время смерти по сравнению с жизнью – мгновенно). Кроме того, будучи вписанной в праздничный круг церковного года, смерть словно сама становится «святой» («сама смерть кажется ему неким цветением»

[2, с. 29]); лишь о праведной смерти говорит Мефистофель – той, которой удостаивались святые, этой смерти, согласно житиям, чаявшие как возможности вечного соединения с Христом. Парадоксальность «рецепта» Мефистофеля перестает быть таковой. А включая смерть как персонаж в четий (т. е. повествовательного характера) памятник, автор рецепта предполагает, что и у нее есть своя «история», которая могла быть не менее интересной, чем все тексты, входящие в Четьи-Минеи.

«Рецепт Мефистофеля», таким образом, вовсе не является, вопреки первому впечатлению, рецептом, прописывающим зло, смерть, тление и человеконенавистничество. Мефистофель, как врач и фармацевт в одном лице, не может не делать больно, не вскрывать раны и не обнажать человеческую плоть, в несовершенстве которой и дух не здоров. Но горькой микстурой сомнения он пытается помочь человеку исцелиться до состояния истинного здоровья – а оно не может быть для человечества ничем иным, кроме добра. Эту мысль обозначает именно указание на Четьи-Минеи в кульминационной части стихотворения – как на собрание образцов истинно добродетельного жития. Подкреплением этой мысли, выраженным более четко, являются слова того же героя – Мефистофеля – в одноименном цикле, куда «Рецепт Мефистофеля» не вошел. В стихотворении «На прогулке» Мефистофель, увидев брошенного младенца и сохраняя ему жизнь, благословляет его именно на добро – неважно, что это благословение подкрепляется свойственными Мефистофелю аргументами: необходимостью иметь противопоставление злу, чтобы зло вообще существовало:

Что ж бы, впрямь, со мною было,
Если б не было добра?!

Для меня добро бесценно!
Нет добра, так нет борьбы.
Нужны мне, и несомненно,
Добродетелей горбы…

Будь же добр! <…> [1, с. 147].

Однако при встрече с истинной святостью даже эти демонические аргументы меркнут, теряют смысл. «Нищие духом», которые, по Евангелию, наследуют Царство Небесное, – единственная неприступная цитадель для духа зла. «Глупая кротость», которой Мефистофель называет бесконечное смирение и отсутствие даже намека на гордыню, чем не может похвастаться сам герой, возмущающий сомнения, оказывается настолько «нищей», что с ней всякая борьба бессмысленна:

Но есть такие могилы,
Где Мефистофелю-сторожу
Вызвать огонь не под силу!

В них идиоты опущены,
Нищие духом отчитаны:
Точно водой, глупой кротостью
Эти могилы пропитаны.

Гаснет в воде этой пламя!
Не откачать и не вылить…
И Мефистофель не может
Нищенства духом осилить!
(«Соборный сторож») [1, с. 152].

Согласно одному из объяснений значения еврейского слова «ани» (‘бедный, неимущий, смиренный, согбенный, кроткий’), которым Господь называл собравшихся слушать проповедь, – «благочестивый, который тяготится в своем сердце сознанием, что он жалок и беспомощен, обращается к Богу, и не знает и не ожидает для себя никакой помощи, кроме той, которой он просит от милосердного Бога, есть истинный ани» [4, с. 82]. Автор комментариев к Новому Завету, приводя это высказывание и не вполне соглашаясь с ним, говорит о необходимости воспринимать слова Христа в их прямом значении, ибо «нагорная проповедь <…> не допускает или допускает очень мало отвлеченностей в толковании» [4, с. 82]. Согласно этому прямому значению, «нищие духом» – это все люди, внимавшие Христу, т.к. «кто видел народную толпу или имел с ней дело, тот хорошо знает, что она всегда состоит из нищих духом», а «блаженны» эти люди потому, что имеют возможность «с полным и открытым сердцем и неповрежденным и неизвращенным умом воспринять христианские истины, которые есть самый дух» [4, с. 83]. Исходя из контекста творчества К. Случевского, можно предположить, что именно это понимание «нищих духом» ближе всего поэту. Для него все люди таковы, потому что к толпе этих людей обращена речь его героя. Потому и призывает он помнить о смерти, что она – преддверие бессмертия, только ведет Мефистофель к ней человека путем сомнения, а не любви, как Христос. «В сущности, здесь прослеживается та же ситуация, что и в отношении к потустороннему миру, к запредельному – у символистов эта тема порождает настоящий культ смерти, вполне противоположный культу бессмертия Случевского» [2, с. 27].

Четьи-Минеи, упомянутые К. Случевским в разных контекстах, становятся «индикатором» человеческой жизни, давая образцы жития, нравственные ориентиры, в которых способность слышать живое слово становится победой над самой смертью. Потому и жизнь становится если не самой радостью, то преддверием ее, освящаемой святыми – свидетелями вечного бытия («…здесь есть и иной взгляд на возможность примирения с миром – не просто через общее небытие, но через смерть, которая знает воскресенье, и через ту любовь, которую дает вера» [2, с. 17]). И словно не Прасковья Андрею, а поэт своему читателю говорил, описывая жизнь во всей ее многоликости:

Как мог ты думать, что в жизни темно,
Если все небо святыми полно?! [1, с. 538].

«На этих "религиозно-поэтических" основах зиждился его оптимизм» [2, с. 29].

Библиографические ссылки

1. Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подг.текста, приме. Е.А. Тахо-Годи / К.К. Случевский. – СПб.: Академический проект, 2004. – 816 с. (Новая Библиотека поэта)
2. Тахо-Годи Е.А. Валгалла Константина Случевского, или вечный дебют / Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подг.текста, примеч. Е.А. Тахо-Годи. – СПб.: Академический проект, 2004. С. 5 – 29.
3. Терешкина Д.Б. Четьи-Минеи и русский народный календарь / Д.Б. Терешкина // Теоретические и прикладные вопросы образования и науки: Сб. научн. тр. по материалам международной научно-практ.конф. Тамбов, 31 марта 2014 г. – Тамбов: UCOM, 2014. Ч. II. С. 150–151.
4. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Издание преемников А.П.Лопухина. – Петербург, 1911. Т. 8 (Евангелие от Матфея).

Надійшла до редколегії 15 лютого 2015 р.

УДК 82-6.09

Д. Ч. Чик

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА «РОМАНУ ВЕЛИКОЇ ДОРОГИ»: ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ТА ТИПОЛОГІЇ

Багато дослідників аргументовано виводять жанровий різновид «роману великої дороги» від твору, який породив безліч інтерпретацій і наслідувань – роману іспанського письменника М. де Сервантеса Сааведра «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» – пародії на лицарський роман, що вийшла далеко за авторську настанову й часто визначається як перший сучасний роман. Тож «роман великої дороги» нерідко називають ще романом «сервантесівського типу», визнаючи за М. де Сервантесом першість у створенні епічного твору, де центральним є топос подорожі й уперше актуалізується та формується міфологема Дон Кіхота в надскладному та багатогранному образі однойменного «Лицаря Сумного Образу». У статті увиразнено інваріантні ознаки жанрового різновиду «роману великої дороги», які є похідними від роману М. де Сервантеса «Дон Кіхот з Ла-Манчі» й надалі експлікувалися не лише в романах «сервантесівського типу»: поєднання в архетипі Дон Кіхота архетипів Мудреця і Блазня; нехтування реальністю та принципове її неприйняття як наслідок інтровертованості є основною прикметою внутрішнього хронотопу відчуженості; фактичне захоплення історичного часу часом персонажним; архетип шляху виконує у текстах функцію своєрідного ланцюга; головна композиційна особливість – нанизування епізодів, які «зчіплює» один з одним головний герой, що перебуває у невпинному русі й постійно дотичний до конкретно-історичного світу.

Ключові слова: *жанр, роман великої дороги, роман «сервантесівського типу», міфологема, архетип Дон Кіхота.*

Многие исследователи аргументированно выводят жанровую разновидность «романа большой дороги» от произведения, вызвавшего множество интерпретаций и подражаний – романа испанского писателя М. де Сервантеса Сааведра «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» – пародии на рыцарский роман, вышедшей далеко за авторскую установку, которая часто определяется как первый современный роман. Поэтому зачастую «роман большой дороги» называют романом «сервантесовского типа», признавая за М. де Сервантесом первенство в создании эпического произведения, где центральным является топос путешествия и впервые актуализируется и формируется мифологема Дон Кихота в сложнейшем и многогранном образе одноименного «Рыцаря Печального Образа». В статье проанализированы инвариантные признаки жанровой разновидности «романа большой дороги», являющиеся производными от романа М. де Сервантеса «Дон Кихот из Ла-Манчи» и в дальнейшем эксплицированные не только в романах «сервантесовского типа»: сочетание в архетипе Дон Кихота архетипов Мудреца и Шута; пренебрежение реальностью и принципиальное ее неприятие вследствие интровертированности как основная особенность внутреннего хронотопа отчуждения; фактический захват исторического времени временем персонажным; архетип пути, который осуществляет в текстах

© Д. Ч. Чик, 2015

функцию своеобразной цепи; композиционная особенность – нанизывание эпизодов, которые «сцепляет» друг с другом главный герой, находящемся в непрерывном движении и постоянно имеющем отношение к конкретно-историческому миру.

Ключевые слова: *жанр, роман большой дороги, роман «сервантесовского типа», мифологема, архетип Дон Кихота.*

Many researchers reasonably deduce the genre of "the high road novel" of the work of fiction that spawned many imitations and interpretations – the novel of the Spanish writer Miguel de Cervantes Saavedra «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» – a parody of chivalry which is gone far beyond the author's position often defined as the first modern novel. So often "the high road novel" is called the novel of "Cervantesian type", recognizing M. de Cervantes' primacy to create an epic work, which has got a central topos of travel and updated for the first time and formed mythologem of Don Quixote in highly complex and multifaceted image of "the Knight of the Sad Countenance". The article considers invariant features of the genre of "the high road novel", which is derived from the novel by M. de Cervantes' and continued explication not only in the novels of "Cervantesian type": a combination of the Sage and of the Fool archetypes in the Don Quixote archetype; neglecting of the reality and its rejection as a result of introvertivity is the main feature of inner alienation chronotope; actual historical time is capturing by character time; the journey archetype takes a trait of a chain in the texts; the main compositional feature – a string of episodes that are "tied" with each other by the main character, which is in relentless motion and always has involvement in the genuine historical world.

Key words: *genre, "the high road novel", the novel of "Cervantesian type", mythologem, the Don Quixote archetype.*

Жанровий різновид «роману великої дороги», як відомо, походить від твору, що породив безліч інтерпретацій і наслідувань у світовій літературі, – роману М. де Сервантеса Сааведра «Хитромудрий гідальґо Дон Кіхот з Ла-Манчі» («El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha», 1605, 1615). «Хитромудрий гідальґо Дон Кіхот з Ла-Манчі» далеко вийшов за авторську настанову й часто визначається літературознавцями як перший сучасний роман у європейській новочасній літературі. Досліджуючи західноєвропейський просвітницький роман, М. Соколянський спростовує поширену думку про те, що цей різновид може бути модифікацією крутійського роману, однозначно стверджуючи, що єдиним джерелом «роману великої дороги» є «Дон Кіхот з Ла-Манчі» М. де Сервантеса [15, с. 58–59]. З поміж інших, до зразків цього різновиду дослідник зараховує так звані англійські «комічні епопеї» («The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams» та «The History of Tom Jones, a Foundling» Г. Філдінґа, «The Adventures of Roderick Random», «The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves», «The Expedition of Humphry Clinker» Т. Смоллетта), а також і романи XIX ст. – «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса та «Мертвые души» М. Гоголя. Зрештою, цей перелік аж ніяк не є вичерпним. Ф. Р. Карл до англійських письменників, що пізнали вплив «Дон Кіхота з Ла-Манчі» М. де Сервантеса (який, за переконанням дослідника, є архетипним для більшості відомих і менш відомих англійських письменників XVIII ст.), також зараховує пародійні романи Л. Стерна та Ш. Леннокс [23, p. 55]. До пізніших епічних зразків впливу цього визначного твору літературознавці відносять такі відомі твори, як «Madame Bovary» Г. Флобера, «Идиот» Ф. Достоєвського, «Cien años de soledad» Ґ. Ґ. Маркеса та ін.

Слід визнати, що говорити про якийсь «чистий» зразок «роману великої дороги» важко, адже деяким романам, зокрема й зазначеним вище, властиві й

деякі з ознак пікарески (як от: наявність головного героя – представника соціального низу, який нечесно та у злочинний спосіб робить кар'єру чи отримує високе соціальне становище та статки; оповідь про авантюри пікаро є серією розрізнених епізодів; часто ця оповідь ведеться від першої особи, яка щиро та відверто викриває хиби суспільства) чи навіть роману виховання, в якому, на відміну від крутійського роману, головний герой, як правило, духовно самовдосконалюється, відповідно до того як дорослішає, набуває життєвого досвіду та емпірично пізнає навколишній світ. М. Соколянський виокремив основні ознаки жанрового різновиду «роману великої дороги»: героєві властива внутрішня конфліктність, яка проявляється в його діях («безумець» у тверезому антигуманному світі); художній простір є лінеарним і цілеспрямованим; наратор домінує над подієвим рядом, дозволяючи собі «втручатися» в оповідь коли і де завгодно, часто вступаючи у діалог з читачем [15, с. 68–72]. Як видається, ці ознаки потребують певної конкретики та розширення, бо дещо нечітко відокремлюють «роман великої дороги» від інших жанрових різновидів. Виокремимо інваріантні ознаки жанрового різновиду «роману великої дороги», які є похідними від роману М. де Сервантеса «Дон Кіхот з Ла-Манчі» й надалі експлікувалися не лише в романах «сервантесівського типу». Найперше слід зауважити особливий тип побудови центрального персонажа – Дон Кіхота – образ, який ніколи не сприймався критиками, вченими та звичайними читачами однозначно й тому породив широкий діапазон прочитань і перепрочитань, часто суперечливих і взаємовиключаючих, а також став традиційним образом у світовій літературі.

Тож, Дон Кіхот не був першочерговим завданням автора, і тому цей персонаж є результатом особливої побудови роману, а самому образу притаманна подвійна природа [20, с. 100–101]; перенесеним справжнім лицарем з минулого у сучасність [4, с. 584]; своєрідним персоніфікованим філософським коментарем до біографії іншого знаного іспанця – визначного католицького святого, засновника Єзуїтського ордену Ігнатія Лойоли [5, с. 552]; кастильським Христом, який, ймовірно, міг реально існувати й не припинив свого життя із земною смертю й тепер перебуває в іншій, духовній іпостасі [17, с. 237; 18, с. 259]; божевільним «лицарем Чистої Совісті», але його божевілля святе, а кіхотизм як світова ідея (з обов'язковим урахуванням національної специфіки) завжди означатиме сувору доброчесність та вірність, толерантність до Супутника, надію на власні сили та дії, віру в перемогу Добра – все те, що не сприймається раціональним розумом [1, с. 16]; особливим образом, який «…відкриває перелік персонажів, кут зору, життєві принципи яких не збігаються із загальноприйнятим у певний час і в певному суспільному просторі, що провокує неадекватність їхніх дій у певних ситуаціях» [7, с. 127]; є безсмертним образом безумця в одному з найбільш жорстоких і антигуманних романів із сумнівним моралізаторством і який на схилі віку живе своїми пригодами – перемогами та поразками – результатом своїх фантомів, а чи не єдиною опорою в реальності цим химерним образам є його вірний зброєносець Санчо Панса [10, с. 53–54, 84, 105, 310]; «…ні божевільним, ні дурнем, він просто особа, котра грає роль мандрівного лицаря

<…> опиняється у вигнанні, проте його вигнання внутрішнє» [6, с. 154]; таким, що має у своєму дієвому характері значно глибшу основу, аніж просто хворобливу уяву, а саме волю, яка й спонукає його героїчно змінювати дійсність і вічно здійснювати сміливий і безстрашний супротив загальноприйнятим традиціям [11, с. 151–152]; як і святий Франциск Ассізький, постмодерністським символом і проявом архетипу Христа [14, с. 114–115]; інструментом для пародіювання лицарських романів, а його божевілля – вдалим авторським способом висміяти як поетику лицарських романів, так і норму та раціональність [22, p. 99]; універсальним реалістичним образом у світовій літературі, який символізує рідкісний героїзм у втечі від мирської реальності [25, p. 80] чи навіть ключовим ренесансним міфом (поряд із доктором Фаустом, Дон Хуаном і Робінзоном Крузо) і водночас виразником модерних європейських цінностей, будучи однією з базових міфологем сучасного індивідуалізму [24, p. 48–89].

Мізерна (порівняно з наявними) кількість наведених вище характеристик образу Дон Кіхота свідчить про складну діалектику твору, народжену авторським художнім методом і особливим типом сервантесівського героя, якому вдається вирватися за межі авторського задуму, створити пародію на лицарський роман. Міфологема Дон Кіхота, таким чином, не є синонімом до слів «божевільний», «дивак» чи «мандрівний лицар». Адже якби образ Сервантеса був наповнений лише первинним змістом – пародійним образом божевільного гідальґо, який після своїх бурлескних пригод навертається до християнства, – то самому б романові не судилася світова слава. Тож провінційному дворянину Алонсо Кіхано, який, збожеволівши, вирішує стати лицарем і захищати ідеали шляхетності у всьому світі, дивовижним чином йдеться про одночасне існування в трьохвимірному просторі – художньому світі його улюблених творів – лицарських романів, на теренах сучасної Сервантесу Іспанії другої половини XVI – початку XVII ст. (В. Набоков, спробувавши відобразити експедиційні «вилазки» Дон Кіхота на мапі, прийшов до парадоксального висновку, що автор зовсім не знає географії, тож будь-які вказівки на реальні топоси є абстракціями [10, с. 28–31]) і в сучасному світі читача, де сміх над навіженими витівками «лицаря» та його «збройносця» переростає у злободенну дошкульну іронію над одвічними людськими недоліками та модерним суспільством. Крім того, образ Дон Кіхота можна прочитати і в іншому аспекті – з точки зору людської еволюції. Дж. Дж. Аллен небезпідставно розглядав життя лицаря з Ла-Манчі як відображення проходження трьох стадії людського існування, виокремлених С. К’єркегором, – естетичної, етичної та релігійної [21, p. 87–88]. У такому ракурсі твір не лише є спробою відображення людського суспільства, але й універсальною ілюстрацією життя окремого індивіда, який наприкінці свого земного шляху досягає розуміння власних вад і знаходить спокій у вірі.

Серед усіх наявних інтерпретацій образу Дон Кіхота найбільш продуктивним вважаємо сприйняття його як певного архетипу – виразника колективного несвідомого. В. Багно у своїх дослідженнях рецепції міфу про Дон Кіхота розглядає чотири його складових – архетипи про бунтаря,

самозванця, мандрівця та зайвої людини, – які, на переконання вченого, виявилися цілковито суголосними підвалинам російської історії й творять російський донкіхотський міф, що іманентно був присутній у тих чи інших культурних явищах завжди, навіть до відомої літературної репрезентації міфу у романі М. де Сервантеса [2, с. 220]. Заслуговує на увагу спостереження українського іспаніста О. Пронкевича, який говорить про поєднання в архетипі Дон Кіхота архетипів Мудреця і Блазня, «внаслідок чого саме божевілля персонажа обертається по-різному і в романі, і в тих художніх ситуаціях, у які потрапляє протагоніст, вийшовши за межі твору» [13, с. 220]. Таким чином, надалі, говорячи про архетип Дон Кіхота та його прояви в конкретних творах, матимемо на увазі специфічну одночасну актуалізацію цих архетипів, які маючи універсальні ознаки, відображають певну національну специфіку.

Дисгармонія та конфлікт між уявленнями унікальної особистості та зовнішнім реальним світом спричиняє, на думку Н. Копистянської, формування внутрішнього хронотопу дивака, який базується на помилкових ідеалах, уявленнях та насильницьких спробах спонукання до добра, справедливості та гуманізму [7, с. 128]. Внутрішній хронотоп, таким чином, цілковито не кореспондує із зовнішнім соціально-історичним хронотопом, внаслідок чого постійно виникають конфлікти особистості з соціумом, її постійні невдачі та безуспішні намагання перебудувати негуманний світ. Відтак, Дон Кіхот у романі М. де Сервантеса представляє не лише наслідки феномену «запізнілого народження» [7, с. 128] (хоча, точніше, – мова йде радше про трансплантацію ідеального образу літературного лицаря в конкретні культурно-історичні реалії). Тож не має жодного значення, чи божевілля Алонсо Кіхано вдаване, чи справжнє (як, наприклад, інше. не менш знамените), – психічний розлад збіднілого гідальґо конче необхідний, адже показує прірву між реальністю та ірреальністю. Ця опозиція замість демонстрування жалюгідності лицаря та безглуздості численних поєдинків на захист скривджених або честі Прекрасної Дами направду демонструє його вищість над «здравомислячими» людьми.

Варто звернути увагу на нетривіальний характер головного героя. Для К. Леонгарда божевілля Дон Кіхота з Ла-Манчі є очевидним, але одночасно цей розлад приховує значно більше та є лише вершиною ідей, породжених інтровертованістю персонажа, яку спостерігаємо на поверхні. Ігнорування реальності є основною тенденцією інтовертованості, і тому, лишень з’являється серйозна загроза руйнування марень, Дон Кіхот одразу ж пояснює це (очевидно, в першу чергу для самого себе) чаклуванням для виправдання і підтримання власного світосприйняття [9, с. 354]. Нехтування реальністю та принципове її неприйняття як наслідок інтровертованості є першою основною ознакою й водночас прикметою внутрішнього хронотопу відчуженості. Стабільна конфліктність, притаманна внутрішньому хронотопу Дон Кіхота, постійно знаходить вираження у зовнішньому – іншими словами, на місці вітряків в образі велетнів можуть опинитися й цехи машинобудівного заводу. Відбувається фактичне захоплення історичного часу персонажним часом – кардинально змінюється спосіб оцінювання подій й обирається оригінальний

авторський ракурс. Ця внутрішня суперечливість особистості Дон Кіхота є другою посутньою ознакою, яка вирізняє цей образ з-поміж інших.

Як вірно зауважує Л. Пінський, жоден із романів, близьких по духу творові М. де Сервантеса, не відтворює його фабульні мотиви, як і не повторює подвиги Лицаря Сумного Образу [12, с. 324]. Спільним для персонажів романів сервантесівського типу є їх приналежність до так званої норми «донкіхотства» (якщо, звісно, донкіхотство взагалі можна назвати «нормою»). Інша річ, що, як правило, хоча не зовсім вірно, «донкіхот» вважається синонімом до слів «божевільний», «дивак», «утопіст» чи «ідеаліст». Все ж таки в образі читача лицарських романів з Ла-Манчі найчастіше прочитують саме певну фігуру божевілля через ототожнення себе з героєм літературного твору. М. Фуко, на відміну від більшості критиків, переставляє акцент з начебто пародіювання сучасних письменнику реалій на порушення проблеми співвідношення реального та вигаданого в мистецькому витворі та невловимого зв'язку між божевіллям і фантазійним вимислом [19, с. 50]. Таким чином, донкіхотичне божевілля повинне отримати певний поштовх, який кардинально змінить сприйняття навколишнього світу й спрямує його у призми божевілля, дивацтва чи певної ідеологічної настанови з не менш викривленими гранями (à la призма Феррі). Тому донкіхотство є певною філософською системою, в основі якої лежить ідеалізм, а реальний світ з його споживацтвом і практицизмом проголошено вторинним за значенням.

Наявність індивідуально-своєрідного «Дон Кіхота» презентує окрему для кожного конкретного випадку «сюжет-ситуацію»: донкіхотське ставлення героя до дійсності. Сюжет-ситуація в романі М. де Сервантеса є характерною прикметою новочасних романів – роману виховання, роману про митця, роману про кар'єру тощо. Втім, не іспанський літератор був першовідкривачем реалістичного сюжету-ситуації – йому передував крутійський роман, який також зародився в Іспанії, зокрема анонімний «La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades», який було опубліковано за півстоліття до першого тому «Дон Кіхота з Ла-Манчі» [12, с. 327, 330]. М. Бахтін, пишучи про внутрішній діалогізм роману М. де Сервантеса, також зазначає про пересікання пародійного світу лицарського роману з «великою дорогою по рідному світу» крутійського роману [3, с. 416]. Загалом жанровий синкретизм є питомою характерологічною ознакою романів сервантесівського типу й тому убезпечив їхню літературну еволюцію до модерного часу. У чому ж полягає реалістичність сюжету-ситуації для сервантесівського та крутійського роману та її спільність для цих жанрових різновидів? Життєвий шлях головного героя в них визначається всевладним фатумом, який піддає того численним випробуванням: у першому випадку випробовується міць внутрішнього світу химерних уявлень (читачу залишається співчутливо спостерігати за спробами божевільного «лицаря» міфологізувати реальний світ), в другому – здатність усіма можливими способами «закріпитися» в жорстокому соціумі.

В цілому можна стверджувати, що міфологема Дон Кіхота є жанротвірною для романів сервантесівського типу й тісно пов'язана з архетипом шляху, який виконує в текстах функцію своєрідного ланцюга. Вона

є універсальною культурною матрицею й певною багаторівневою семіотичною системою, що складається з певних смислових пластів, які й формують поняттєву основу романів цього типу (основний концепт цих смислів, як видається, збагнув М. Кундера, коли завважує, що пізнати світ Сервантеса означає погодитися з тим, що той світ не двополюсний, а є сукупністю безлічі відносних істин [8, с. 16–17]). Від характеру персонажа сервантесівського типу прямо залежить подієва основа роману, в якому, як наслідок, і активізується мотив подорожі. Оприявнення архетипу шляху також можна віднести до наступної характерної прикмети роману сервантесівського типу.

Ще однією ключовою ознакою сервантесівського роману є його композиційна особливість – нанизування епізодів, які зчіплює один з одних головний герой, що перебуває у постійному русі й постійно дотичний до конкретно-історичного світу. Як зауважує М. Соколянський, таким чином досягається як художня цілісність тексту, так і певна лімітованість та спрямованість художнього простору [16, с. 350]. Нагадаємо, що художній простір у сервантесівському романі концентрується довкола топосу дороги або ж його аналогу. Зрозуміло, що можна таким чином говорити і про певну особливість художнього простору сервантесівського роману, його сконцентрованість та єдине осердя, яке потрібне для надання головному героєві руху, формування його «мобільності».

На наше переконання, наявність розглянутих вище ознак сервантесівського роману лише у своїй сукупності дає підстави говорити про приналежність того чи іншого твору до цього типу. Власне компаративні дослідження дають змогу виявляти особливості рецепції сервантесівського типу роману в національних літературах, а також спільні та відмінні тенденції, над якими окремішно стоятиме постать Дон Кіхота.

Бібліографічні посилання

1. Айхенвальд Ю.А. Дон Кихот на русской почве. Ч. 1. Дон Кихот в империи Российской / Ю.А. Айхенвальд. – М. : Гендальф ; Мн. : МЕТ, 1996. –352 с.
2. Багно В.Е. Русское донкихотство как феномен культуры / В.Е. Багно // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / отв. ред. В.Е. Багно. – СПб.: Наука, 2003. – С. 217–231.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Собрание сочинений / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. – Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). – 2012. – С. 340–503.
4. Бахтин М.М. К вопросам теории романа. Проблема диалога, письма и автобиографии // Собрание сочинений / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Русские словари ; Языки славянских культур, 1997–2012. – Т. 3 : «Теория романа» (1930–1961). – 2012. – С. 557–607.
5. Бицилли П. М. Игнатий Лойола и Дон Кихот // Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад / П.М. Бицилли; сост. Ф.Б. Успенский ; отв. ред. М.А. Юсим. – М. : Языки славянских культур, 2006. – С. 549–562. – (Классики отечественной филологии).
6. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох / Гаролд Блум ; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с. – (Серія «Висока полиця»).
7. Копистянська Н. «Свій» і «чужий» хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота // Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – С. 127–130.
8. Кундера М. Искусство романа. Эссе / Милан Кундера ; пер. с фр. А. Смирновой. – М.: Азбука ; Азбука-Аттикус, 2013. – 224 с. – (Азбука Premium).
9. Леонгард К. Акцентуированные личности / Карл Леонгард ; пер. с нем. В.М. Лещинской. – К.: Вища школа, 1981. – 390 с.
10. Набоков В.В. Лекции о «Дон Кихоте» / Набоков Владимир Владимирович ; пер. с англ. ;

предисл. Ф. Бауэрса, Г. Дэвенпорта. – М. : Независимая Газета, 2002. – 328 с. – (Серия «Литературоведение»).
11. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте / Хосе Ортега-и-Гассет; пер. с исп. О.В. Журавлева, А.Б. Матвеева; авт. закл. статьи О.В. Журавлев: примеч. О. В. Журавлева, А.Ю. Миролюбовой. — СПб. : С.-Петербургский ун-т, 1997. – 332 с.
12. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / Л.Е. Пинский. – М.: Сов. писатель, 1989. – 416 с.
13. Пронкевич О. «Дон Кіхот»: роман – міф – товар / Олександр Пронкевич. — К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – 197 с.
14. Самарина М.С. Франциск Ассизский и Дон Кихот Ламанчский / М.С. Самарина // Самарина М.С. Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности. – СПб. : СПб. ун-т, 2008. – С. 114–126.
15. Соколянский М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения : проблемы типологии / Марк Георгиевич Соколянский. – К. – Одесса : Вища школа, 1983. – 140 с.
16. Соколянский М.Г. «Мертвые души» как роман большой дороги / Марк Соколянский // Споконвіку було слово : збірник на пошану проф. О. Александрова з нагоди його 60-річчя / за ред. Н.В. Кутуза [та ін.]. – Одеса : Астропринт, 2007. – С. 347–355.
17. Унамуно М. де. Рыцарь Печального Образа // Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно = Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno / Мигель де Унамуно ; изд. подгот. К.С. Корконосенко. – СПб.: Наука, 2002. – (Литературные памятники / Рос. акад. наук). – С. 229–243.
18. Унамуно М. де. О чтении и толковании «Дон Кихота» // Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно = Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno / Мигель де Унамуно ; изд. подгот. К.С. Корконосенко. – СПб.: Наука, 2002. – (Литературные памятники / Рос. акад. наук). – С. 256–267.
19. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; пер. с фр. И.К. Стаф. М.: АСТ ; АСТ МОСКВА, 2010. – 698, [6] с. – (Philosophy).
20. Шкловский В. Как сделан Дон-Кихот // О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: Федерация, 1925. – С. 91–124.
21. Allen J. J. Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique / John J. Allen. – Gainesville : University of Florida Press, 1969. – 90 p.
22. Close A. A Companion to Don Quixote / Anthony Close. – Tamesis, Woodbridge, 2008. – 287 p. – (Monografías A).
23. Karl R. F. The Adversary Literature : The English Novel in the Eighteenth Century : A Study in Genre / Karl R. Frederick. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. – 360 p.
24. Watt I. Myths of Modern Individualism : Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe / Ian Watt. — Cambridge University Press, 1997. – 293 p. – (Canto original series).
25. Welsh A. The influence of Cervantes / Alexander Welsh // The Cambridge Companion to Cervantes / ed. by Anthony J . Cascardi. – Cambridge University Press, 2002. – P. 80–99.

Надійшла до редколегії 20 березня 2015 р.

УДК 821. 111(73): 82.0

М. М. Чобанюк

ДЖОН ФАУЛЗ: ГУМАНІЗМ ЯК ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ

Стаття присвячена проблемі творчого методу одного з найбільших відомих англійських прозаїків кінця XX – початку XXI ст. Джона Фаулза. Виявляється специфіка, найближчий і віддалений контекст гуманізму письменника, який є основою його світоглядних і творчих позицій. Автор статті зазначає, що, поєднуючи традицію і експеримент, Фаулз демонструє обмеженість і класичної традиції, і постмодерністської естетики. Гуманізм письменника виражається у свідомості відповідальності перед самим собою, своїми читачами і в прагненні вказувати на безперервність традиції. Фаулз вважав, що література повинна сприяти духовному

© М. М. Чобанюк, 2015

вдосконаленню людини, бути серйозною і гуманною. Він надавав великого значення етичному компонентові.

***Ключові слова**: традиція, метод, гуманізм, постмодернізм.*

Статья посвящена проблеме творческого метода одного из крупнейших известных английских прозаиков конца XX – начала XXI в. Джона Фаулза. Оказывается специфика, ближайший и отдаленный контекст гуманизма писателя, который является основой его мировоззренческих и творческих позиций. Автор статьи отмечает, что, сочетая традицию и эксперимент, Фаулз демонстрирует ограниченность и классической традиции, и постмодернистской эстетики. Гуманизм писателя выражается в сознании ответственности перед самим собой, своими читателями и в стремлении указывать на непрерывность традиции. Фаулз считал, что литература должна способствовать духовному совершенствованию человека, быть серьезной и гуманной. Он придавал большое значение нравственному компоненту.

***Ключевые слова**: традиция, метод, гуманизм, постмодернизм.*

The article is devoted to the problem of creative method of one of the most famous British writers of the late twentieth century. - XXI century John Fowles. It turns out specific, immediate and remote context humanism of the writer, which is the basis of his philosophical and creative positions. The author notes that, combining tradition and experiment demonstrates the limitations of Fowles and classical traditions and postmodern aesthetics. Of humanity is expressed in the minds of responsibility to themselves, their readers in an effort to indicate the continuity of tradition. Fowles believed that literature should promote spiritual development of man, be serious and humane. He attached great importance to ethical component. ollection of essays, interviews, diaries indicate that the author relies on a holistic experience of human life and against the abolition of all humanistic perspectives remain faithful, dating back to Aristotle's view of things, according to which art should focus on the man and his problem.

***Keywords**: tradition, technique, humanism, postmodernism.*

Джон Роберт Фаулз (Fowles, John Robert, 1926–2005) – англійський письменник, який увійшов у літературу в 60-х рр. минулого століття і здобув визнання як один з найвидатніших прозаїків. Його твори – романи, повісті, оповідання, есе – попри розмаїття тем і образів, багатство прийомів художнього зображення – об'єднані провідною для його творчості проблемою: *формування самосвідомості як необхідної умови для досягнення свободи.*

Постмодерністський погляд на світ характеризується твердженням, що будь-які спроби сконструювати закінчену і безальтернативну модель світу, встановити ієрархічний порядок або систему пріоритетів виявляються безглуздими і заздалегідь приречені на провал. Ідеї про неможливість існування індивідуальної долі і зникненні конкретної людської особистості призвели до «відчутного дефіциту гуманізму» [5, с. 310] в постмодерністській літературі. На загальному тлі експериментів і теоретизування в мистецтві і літературі Фаулз несподівано заявляє: «Я – гуманіст номер один. Я вірю в гуманізм, який у філософському сенсі зазнав краху. Його дуже важко обґрунтувати, як і неможливо будувати якусь практичну політику на тому, що ти – гуманіст. І, тим не менш, я ним залишаюся» [2, с. 175]. Висловлення містить навмисний парадокс: автор вірить у те, що потерпіло крах. Все це наводить думку про те, що гуманізм Фаулза – гуманізм особливого ґатунку.

Збірники есе, інтерв'ю, щоденники свідчать, що автор спирається на цілісний досвід людського буття і на тлі скасування всякої гуманістичної перспективи залишається вірний тому, висхідному ще до Аристотеля, погляду на речі, згідно з яким мистецтво має орієнтуватися на людину та її проблеми. Фаулз вірить у можливість існування цілісної особистості людини і в її здатність самовдосконалюватися. Як показує творчість письменника, Фаулз майстерно обігрує різні традиційні романні жанри, проте провідним для

автора є жанр роману виховання (що, як нам здається, принципово для авторської концепції методу). Як справедливо зауважує Н.А. Смирнова, однією з відмінних рис фаулзового тексту (на тлі творів постмодерністів) є наявність обов'язкової «парадигми освіти, яка націлена на подолання «дрібного», розгубленого свідомістю постмодернізму і його симулякрів» [7, с. 12]. Бажання вдивитися в буденну дійсність, віра в моральні та етичні категорії, увага до проблем виховання та освіти – все це дозволяє говорити про Фаулза як письменника, який орієнтується на класичний гуманізм, в якому «загальна сутність освіти полягає в тому, що людина робить себе у всіх відносинах духовною істотою» [3, с. 54]. Особливе значення при характеристиці гуманізму Фаулза мають філософські концепції, що відрізняються діалектичним сприйняттям світу. Мова в першу чергу йде про Геракліта, під впливом якого був написаний збірник есе «Аристос» (1964). Фаулзу виявилися близькими ідеї античного філософа про вічну мінливість і розвиток, боротьбу та єдність протилежностей. Протиріччя, з точки зору Фаулза, – це імпульс до розвитку. Філософія Сократа (Фаулз називає його «першим екзистенціалістом» [8, с. 234]), в якій набуття людиною істини відбувається через початкове замішання і подолання обмежених уявлень в процесі діалогу, також виявилася близька письменникові XX ст. Фаулз випробував великий вплив гуманістичного скептицизму Монтеня: «Я завжди дуже любив Монтеня. Він взагалі здається мені одним із здорових і привабливих в інтелектуальному відношенні європейців, які коли-небудь жили, і це він наставив мене на шлях гуманізму, якого я з тих пір дотримуюся» [2, с. 175]. У філософській концепції Монтеня переважає переконання в недостовірності людського пізнання. Філософ вважає, що людина не може пізнати абсолютної істини, що всі істини, визнані нами абсолютними, не більше як відносні. У свою чергу, Фаулз заявляє: «Все в світі відносно. Не існує нічого абсолютного, за винятком нашого – і вашого, і мого – безумовного невігластва. Ми можемо вдавати, що знаємо і розуміємо все на світі, але ми ніколи не зможемо ні дізнатися, ні зрозуміти цього. І вже менш за все ми здатні зрозуміти, як щасливі ми в тому, що живемо "тут і зараз"» [9, с. 571–572].

Монтень вважає людину непостійною істотою, яка вічно вагається, головна мета якої – самопізнання. На думку філософа, щастя, успіх у житті залежать від людини, оскільки «міра життя не в її тривалості, а в тому, як ви використовували її: інший прожив довго, та пожив мало, не баріться, поки перебуваєте тут. Ваша воля, а не кількість прожитих років визначає тривалість вашого життя» [6, с. 73]. Фаулз також вважає людину автором власної долі. «Справжнє призначення людини, – зазначає автор, – самому стати магом» [9, с. 412], тобто господарем власного життя. Скептицизм для Монтеня є базовим методологічним правилом, що дозволяє критично перевіряти претензії на істину і ціннісні твердження. При цьому філософ зберігає розумну стриманість, яка рятує його від крайнощів нігілістичного скептицизму (що відрізняє, на наш погляд, і позицію Фаулза). Скептицизм Фаулза (письменник використовує визначення «доброзичливий гуманістичний скептицизм» [6,

с. 221]) породжений вірою в людину і одночасно невір'ям у рятівну місію вже відкритих філософських істин, перетворюваних людьми в догми. Автор критикує традиційні догматичні й авторитарні системи, піддає ревізії етичні норми і постулати. На наш погляд, скептицизм Фаулза відрізняється від нігілістичного скептицизму постмодерністів і має помірний характер. Автор вважає здатність людини до сумніву її фундаментальною рисою і бачить внутрішню спорідненість розуму і свободи. Письменник піддає критиці замкнутий у собі і в цьому сенсі догматичний розум, не здатний визнати ймовірність, хаос, нестабільність, динаміку самої природи світу. Всі його заперечення, сумніви і глузування над існуючими філософськими системами і стереотипами породжуються принциповим інтересом до людини і його проблем. Саме це дозволяє письменникові називати себе «гуманістом номер один». Як і у постмодерністів, у Фаулза немає остаточного критерію істини, але разом з тим, на відміну від багатьох сучасників, автор вірить в якесь позитивне начало, яке не дає йому зірватися в безодню відносного. У «Кротових норах» Фаулз говорить: «Гуманізм для мене – це головним чином стан нелюбові чи відрази до насильства. У певному сенсі це філософія компромісу» [10, с. 560]. Гуманіст, на думку автора, «дотримується "золотої середини", здорового глузду, середини шляху і враховує думку обох сторін; він завойовує повагу, але не полонить уяву» [10, с. 217].

Ця двоїста позиція дозволяє деяким критикам дорікати автору в непослідовності поглядів. Наприклад, І.П. Ільїн підкреслює неоднозначність, «кричущу суперечність» світоглядних постулатів Фаулза, відзначаючи, що «гуманізм письменника страждає суттєвими вадами» [4, с. 272]. Вважаючи роман «Маг» художнім провалом Фаулза, критик розглядає «навчання» Ніколаса як ланцюг театралізованих розіграшів, організованих «з такою жорстокістю і неохайністю засобів, що це неминуче викликає сумнів не тільки в необхідності подібної "свободи", а й серйозні роздуми про допустимі межі експериментування з людиною навіть з самими благими намірами <...> виправдати моральні витрати нехай навіть і чисто літературної нелюдяності ніяк не можна» [4, с. 272]. Критик називає Фаулза «прихильником "духовної конфронтації"», звинувачуючи автора в тому, що той, «абсолютизуючи негативне ставлення до соціальної дійсності, не висуває жодної позитивної програми» [4, с. 275]. Заяви такого характеру свідчать про те, що авторська концепція методу Фаулза так і не була до кінця зрозуміла і прийнята критиками. На наш погляд, у відношенні цього автора мова повинна йти не стільки про протиріччя в сфері світоглядних орієнтирів, скільки про їх компромісне співіснування і взаємодоповнення. Фаулз створює власну гуманістичну програму, суть якої в наступному: допомогти читачеві «прийняти обмеженість своєї свободи, прийняти власну ізоляцію, прийняти цю відповідальність і вивчити свої особисті здібності, а потім з їх допомогою зробити ціле людянішим ...» [10, с. 412].

Ретельно вибудовуючи в своїх романах когнітивну парадигму, в яку втягується простір всієї культури, Фаулз розробляє власну концепцію автора, де особливе місце відводиться поняттям «свобода» і «гра». Очевидним є те, що

Фаулз не сприймає ідею безглуздя людського існування і трактує слова Ніцше «бог помер» в іншому контексті. Для письменника вони означають втрату єдино можливого (як це було у вікторіанському романі) погляду на світ, який класичний автор намагався «навіяти» читачеві. Фаулз не сприймає авторитарності і, як екзистенціаліст, визнає тільки одного бога – свободу. З позиції Фаулза, авторська свобода – можливість надати простір для різних, часом альтернативних інтерпретацій. При цьому автору важливо відчувати свою відповідальність і бачити ту межу, за якою свобода перетворюється в анархію. Але на відміну від класичного роману, в якому автор уподібнювався богу і активно залучав читача до визнання його точки зору, своє завдання як письменника-гуманіста Фаулз бачить у тому, щоб викривати стійкі (уже сформовані літературою) читацькі реакції як ілюзії: «Я дійсно хотів, щоб Кончіс продемонстрував ряд масок, що представляють людські поняття бога, від надприродних до наукових; іншими словами, ряд людських ілюзій про те, чого фактично немає, – абсолютного знання і абсолютної влади. Мені й зараз здається важливим руйнувати подібні ілюзії – це гуманістична мета» [8, с. 7]. Тобто, з одного боку, Фаулз прагне у своїй творчості (як і письменники-постмодерністи) продемонструвати відносність будь-якої істини – точніше, будь-якої мови, що має претензію представляти істину і вчити її. З іншого – руйнування читацьких конвенцій і звичних стереотипів, прагнення навчити свого читача орієнтуватися в хаосі світу, допомогти йому зробити вільний вибір – все це Фаулз вважає найважливішою складовою своєї творчості (чим відрізняється від багатьох сучасних письменників).

Головним прийомом для досягнення цієї мети служить гра, яка стає в романах Фаулза єдино можливим способом наближення до тієї істини, яка відповідає масштабу людської свободи. Тут криється ще один парадокс. Враховуючи ігрову концепцію постмодерністів, письменник пропонує власну, відповідальну, гру. Для Фаулза у грі важливо не втратити себе, так як головне, щоб людина дотримувалася відповідальності перед собою, а автор – перед читачем. Справжньою реальністю для автора є людина (на відміну від постмодерністів, де реальність – набір симулякрів або текстів). У той же час реальність у розумінні Фаулза – це семіотична система, в якій людина не повинна втратити сама себе. За допомогою гри автор щораз шар за шаром «знімає» семіотичні покриви з реальності, прагнучи наблизитися до істини. Письменник не приймає постмодерністський принцип безмежного сумніву і, орієнтуючись на читача як співавтора, прагне створити «кращий світ <...> кращий метафізичний стан, ніж той, який є» [10, с. 23].

Про концепцію відповідального автора, близьку Фаулзу, говорив М.М. Бахтін у роботі «Мистецтво і відповідальність»: «Поет повинен пам’ятати, що у вульгарній прозі життя винна його поезія, а людина хай знає, що у безплідності мистецтва винна її невимогливість і несерйозність його життєвих питань. Особистість повинна стати суцільно відповідальною: всі її моменти повинні не тільки укладатися поруч в часі ряду її життя, але проникати один одного в єдності провини і відповідальності» [1, с. 394]. Всі спроби постмодерністів «скасувати й вигнати» автора з тексту і поставити на

його місце читача представляються Фаулзу крайністю. Відстоюючи ідею про провідну роль автора у творчому процесі, Фаулз говорить про початкову приреченість на провал прагнення сучасних письменників зробити гру в тексті демонстративно зримою (йдеться про так звану «гру в самоусуненні», прагнення постмодерністів реалізувати в тексті принцип «смерті автора»). Вважаючи себе гуманістом, Фаулз ставить перед собою мету – навчити читача керуватися у своїх вчинках вільним вибором. На запитання: «Що ви розумієте під гуманізмом в історичному сенсі?», Фаулз відповідає: «Для мене це завжди частина людства, яка тягнеться до більшої свободи ... більшої свободи кожного» [2, с. 175]. Відповідно до цього подання у творчій концепції Фаулза з'являється вільний від авторського впливу, екзистенціальний читач.

Відомо, що навмисна стильова еклектика – одна з характеристик літератури постмодернізму. Саме таким чином постмодерністи намагаються відобразити хаос, відсутність авторитетного початку в тексті й у світі. Для Фаулза ж використання різних прийомів і стилів відкриває можливість щоразу по-різному відображати дійсність, при цьому відповідально граючи зі стереотипними читацькими очікуваннями і руйнуючи їх. Цей підхід (Фаулз називає його «синоптичним», що означає «зведений, оглядовий, що дозволяє побачити всі частини складного цілого») дозволяє відобразити постійно змінювану реальність. Згідно Фаулзу, зміст роману за своєю природою має бути традиційним, тобто мати моральний зміст. Творчість стає продуктивною і справжньою лише тоді, коли художник чітко відчуває незадоволеність дійсністю і, тим не менш, не ігнорує її. Фаулз постійно звертається у своїх думках до реальності, якій віддає пріоритет. Автор практикує щось на зразок неокантіанства. Реальність для нього – «річ у собі», до сутності якої ніяк не підібратися, але це не означає, що речі не існує. Тим самим Фаулз «підриває постмодерністську аксіому про те, що реальність – це всього лише сукупність симулякрів» [4, с. 310], і вважає, що беззмістовних моментів у житті немає.

Гуманізм письменника тісно пов'язаний із категоріями гри і свободи, тобто отримує екзистенціальне наповнення і проявляється у прагненні перетворити читача зі співчуваючого адресата (як це було в класичному романі) на співавтора, що аналізує та сумнівається. Художнє мислення Фаулза з легкістю експлуатує набір ігрових стратегій, запозичених у постмодерністів, проте ні філософія, ні формальні експерименти постмодернізму не стають для цього автора ultima ratio. У зв'язку з цим може здатися, що творчість Фаулза являє собою варіант помірного постмодернізму. У той же час Фаулз є продовжувачем традицій класичного гуманізму, але при цьому виступає противником будь-яких абсолютів і піддає сумніву непорушні істини, наділяючи свого читача в цій області великим ступенем свободи. Для творчості Фаулза неприпустимі будь-які спроби розмежування традиційного та експериментального письма. Парадокс полягає в тому, що, поєднуючи традицію й експеримент, Фаулз демонструє обмеженість і класичної традиції, і постмодерністської естетики. Гуманізм письменника виражається у свідомості відповідальності перед самим собою, своїми читачами і в прагненні брати участь і вказувати на безперервність традиції.

Отже, основу світоглядних і творчих позицій Фаулза складає гуманізм, своє письменницьке завдання автор світової класики бачить у духовному вдосконаленні та оновленні людини. Письменник вірить в можливості розуму, який є, на його думку, умовою і критерієм вільного руху.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Бушманова Н.И. Дерево и чайки в открытом окне. Беседа с Дж. Фаулзом / Н.И. Бушманова // Вопросы литературы, – 1999. – Вып.1. – С. 165–202.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
4. Ильин И.П. «Постмодернизм»: проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада / И.П. Ильин // Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 255–280.
5. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
6. Монтень М. Опыты. Избранные произведения: В 3 т. Т 1 / М. Монтень. – М.: Голос, 1992. – 384 с.
7. Смирнова Н.А. Эволюция метатекста английского романтизма: Байрон – Уайльд – Гарди – Фаулз: автореф. ... д-ра филол. наук / Н.А. Смирнова. – М., 2002. – 45 с.
8. Фаулз Д. Аристос / Д. Фаулз. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 432 с.
9. Фаулз Д. Волхв. М.: Махаон, 2001. – 704 с.
10. Фаулз Д. Кротовые норы: сб. эссе / пер. с англ.М. Бессмертной, И. Тогоева / Д. Фаулз. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.

Надійшла до редколегії 20 лютого 2015 р.

ЗМІСТ

Н.В. Абабина
САМООРГАНИЗАЦИЯ ЛИЧНОСТИ В НЕЛИНЕЙНОЙ СРЕДЕ
(на материале рассказов А.П. Чехова конца XIX – начала XX вв.)……3

О.В. Абрамова
ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО
ЗБІРНИКА О.Ч. СВІНБЕРНА «ПОЕМИ І БАЛАДИ»……...10

О.А. Бежан
«ЧЕХОВСЬКЕ» В АМЕРИКАНСЬКІЙ ПРОЗІ XX СТОЛІТТЯ
(огляд «малих» жанрових форм)…….18

К.В. Борисова
СОЦИАЛЬНЫЕ МАСКИ ГЕРОЕВ А. П. ЧЕХОВА……..23

М.В. Ветрова
ТРИ ЦВЕТА ГАРМОНИИ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР
(По мотивам ее сказок из сборника “The Bloody Chamber and Other Stories”)……...31

Ю.С. Гетман
СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ Д.В. АВЕРКИЕВА…….42

К.О. Голубнича
СИНКРЕТИЧНІСТЬ БАЛАДНОГО ЖАНРУ……48

Д.А. Голубь
«ШТИРЛИЦИАНА» Ю. СЕМЕНОВА: ПОЭТОЛОГИЯ
КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ
МОТИВА «ОТ ВОЙНЫ ДО ВОЙНЫ»……..54

І.В. Григорє’ва
ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У РОМАНІ ДЖЕЙН ОСТІН «ЕММА»……..65

В.А. Гусев
ОСОБЕННОСТИ СООТНОШЕНИЯ БЕЛЛЕТРИСТИКИ
С ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ И МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ……69

Н.Н. Долгая
ГЕРОЙ ДЖ. КОНРАДА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ
«ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ»……..83

В.С. Доній
ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ……89

А.П. Елисеенко
ЕВРЕЙСКАЯ КАББАЛА В РОМАНЕ Б. ПОПЛАВСКОГО
«АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ». К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ……..93

О.В. Заїка
ТРАНСКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГЕРОЇВ
В ОПОВІДАННІ Дж. ЛАГІРІ «НЕ ВАША СПРАВА»…….99

Н.М. Змінчак
НОВАТОРСТВО ТРАКТУВАННЯ МІСЬКОЇ ТЕМАТИКИ
В ПОВІСТЯРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО…….104

О.В. Зозуля
НЕНОРМАТИВНЕ ТІЛО І ТІЛЕСНІСТЬ У ПАРОДІЙНИХ
ВИМІРАХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ
(на прикладі роману Д. Бартельма «Білосніжка»)……109

Е.Г. Иванцов
СТУДЕНТЫ-ФИЛОЛОГИ И ИНТЕРНЕТ:
К ИТОГАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ОПРОСА……118

В.П. Казарин, М.А. Новикова
УКРАИНСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
(некоторые методологические аспекты)……124

О.Л. Калашникова, А.В. Калашникова
НЕИЗВЕСТНАЯ МЕМУАРИСТИКА (В.В. Муравьев-Апостол-Коробьин)…….137

Г.С. Клюйко
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРЕТЕКСТІВ ТА ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ
ЯК ГОЛОВНІ ОПОВІДНІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНІ В. ІВЧЕНКА
ТА Ю. КАМАЄВА «СТОВП САМОДЕРЖАВСТВА, АБО 12 СПРАВ
ІВАНА КАРПОВИЧА ПІДІПРИГОРИ»……143

Ю.В. Кобзар
ТВОРЧІСТЬ ЮРИ ЗОЙФЕРА В КОНТЕКСТІ
НІМЕЦЬКОМОВНОЇ САТИРИ МІЖВОЄННОГО ЧАСУ……...148

Н.П. Ковальчук
ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЇ МИТЦЯ У ПОВІСТІ
В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО «В КАРТЕЗІАНСЬКОМУ МОНАСТИРІ»……153

О.П. Колінько
ОНІРИЧНА ПОЕТИКА ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТИННИХ ОБРАЗІВ
У ТВОРЧОСТІ СЮРРЕАЛІСТІВ……158

А.В. Колісниченко
ОНТОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КАТЕГОРІЇ МІФУ
КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦІОЛОГІЇ, РЕЛІГІЇ ТА ФІЛОСОФІЇ……164

Н.Г. Колтакова
ТЕКСТОЛОГІЯ ТАНЦЮ В ЛІРИЦІ Ч. МІЛОША:
ВІД ЛІТЕРАТУРИ ДО КУЛЬТУРИ…….168

Л.Н. Комарницкая
ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
В НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ…….174

С.К. Криворучко
КОНФЛІКТ ІНДИВІДА І ДЕРЖАВИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ І
НДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ОПОВІДАННІ САЛМАНА РУШДІ
«РАДІОПРИЙМАЧ» ЦИКЛУ «СХІД, ЗАХІД»……..182

І.В. Кропивко
ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНУ: ВІД САКРАЛЬНОСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ
ТВОРЧОСТІ ДО ТЕХНОЛОГІЧНОСТІ ЛІТЕРАТУРИ СПОЖИВАННЯ
(На матеріалі української та польської літератур)……188

Ю.В. Крутась
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ
В ПЕНТАЛОГИИ В.И. КРЫЖАНОВСКОЙ (РОЧЕСТЕР) «МАГИ»……..194

О.Г. Кумкова
ДЕЗІНТЕГРАЦІЯ І СИНТЕЗ ОСОБИСТОСТІ:
ДВІ МОДЕЛІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА…….201

А.Ю. Лукашов
НАЦІОНАЛЬНА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ
В ЛІТЕРАТУРІ ҐАЛІСІЇ (ІСПАНІЯ)……...210

Е.А. Ляшенко
ГАЛЕРЕЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ
И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»……216

О.А. Мащенко
РОМАН ДЖ. КОҐАВА «ОБАСАН»:
«ЖІНОЧЕ ПИСЬМО» І ЖІНОЧІ ОБРАЗИ……223

О.О. Мізінкіна
ФОЛЬКЛОРНІ ЖАНРИ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ
РОМАНУ І. КОРСАКА «ЗАВОЙОВНИК ЄВРОПИ»…….231

Т.В. Надутая
КРИТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМИ ТАН В КИТАЕ…….238

М.С. Обихвіст
СИМВОЛИ В РОМАНІ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА
«КОХАННЯ ПІД ЧАС ХОЛЕРИ»…….243

Н.Ю. Панова
САМОУБИЙСТВО В ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА
(«Иуда Искариот» и «Рассказ о Сергее Петровиче»)……...246

Т.Н. Потницева
ЯНКИ ДУДЛЬ. СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ……254

Т.В. Прищепа
РОМАН СЬЮЗАН ХЕЙБУР О'КІФ «ЧУДОВИСЬКО ФРАНКЕНШТЕЙНА»:
ВЕКТОР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНОГО ТВОРУ……263

О.В. Родный
К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ
ТИПОЛОГИИ РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ПОВЕСТИ XVII в……268

Е.И. Романова
ДЕМОНИЗАЦИЯ ПОЛА В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»…….....273

Б.М. Романцова
ДО ПИТАННЯ ЗМІНИ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ФРАНЦА КАФКИ……280

К.А. Самойленко
ДРАМА В. ХЛЕБНИКОВА «ГОСПОЖА ЛЕНИН»
И ПРИНЦИПЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»……..287

Р.А. Семків
ЦИРУЛЬНИК ІЗ-ЗА КАНАВИ: ПЕРЕПРОЧИТАННЯ ОБРАЗУ
ГОЛОХВАСТОВА ВІД М.СТАРИЦЬКОГО ДО М.ПАПЕРНІКА…….....295

В.С. Скритуцька
ФІЛОСОФСЬКІ ІДЕЇ СЮЙ ДІ-ШАНЯ,
ВІДОБРАЖЕНІ В ОПОВІДАННІ «ПАВУК»……...300

А.А. Степанова
ФІЛОСОФСЬКІ ВИТОКИ ІДЕЇ СЛУЖІННЯ
В РОМАНІ ГЕРМАНА ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»…….....305

Р.С. Тагієв, С.Ю. Гонсалєс-Муніс
ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ ДВІЙНИКА
В ПОЕЗІЇ СИЛЬВІЇ ПЛАТ…….....311

Д.Б. Терешкина
ЧЕТЬИ-МИНЕИ В ПОЭЗИИ К.К. СЛУЧЕВСКОГО……..318

Д.Ч. Чик
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА «РОМАНУ ВЕЛИКОЇ ДОРОГИ»:
ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ТА ТИПОЛОГІЇ……...325

М.М. Чобанюк
ДЖОН ФАУЛЗ: ГУМАНІЗМ ЯК ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ……..332

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 26

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Підписано до друку 03.04.2015 р.
Формат 60 х 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 27,59 ум. др. арк., 35,87 обл.-вид. арк.
Наклад 100 прим. Зам. № 1440.

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