

Рева Л.В. (Одеса, Україна)

**О сверхреализме Л. Андреева и Ю. Яновского
(на материале рассказов «Красный смех» и «Поворот»)**

У статті досліджується теоретичний доробок російських та українських літературознавців початку ХХ століття та сучасності з питань естетичної характеристики надреалізму. Для розкриття надреалістичної художності використано порівняльно-типологічний метод у аналізі творів «Красный смех» Л. Андреева та «Поворот» Ю. Яновського.

Ключові слова: надреалізм, сюрреалістична естетика, надреалістична образність.

В статье обращено внимание на исследовательские позиции русской и украинской литературной критики начала ХХ века и современности по вопросу эстетической характеристики сверхреализма. Для раскрытия сверхреалистической художественности использован сравнительно-типологический метод в анализе произведений «Красный смех» Л. Андреева и «Поворот» Ю. Яновского.

Ключевые слова: сверхреализм, сюрреалистическая эстетика, сверхреалистическая образность.

In article the notice en investidation searsh of Russian and Ukraine the literary criticisme of beginning XX century and contemporary. The analysis the problems of aesthetics character reference over realisme in the novels L. Andreev and U. Yanovsky.

Key words: over realism, surrealisme aesthetics, over realisme of images.

Понятие сверхреализм менее употребимо как в русском, так и в украинском литературоведении. В силу доминантной позиции французского синонима термина в теории литературы традиционно употребляют его этимологический французский вариант: сюрреализм — surrealism. Приставка сюр- уже успела обрасти историей своего понимания в русской и украинской критике, однако ее буквальный перевод как сверх- (в украинском варианте над-), открывает новые возможности для научного исследования. Следует заметить, что авторы немногочисленных работ по сверхреализму в основном употребляли французский вариант понятия. Хотя, на наш взгляд, в понимании эстетической наполненности термина как в русском, так и в украинском литературоведении, новые открытия могут быть связаны именно с его дословным переводом, в котором приставки сверх- и над- являются своеобразным ключом к исследованию. Недаром в современном мире сюрреализм считается интернациональным движением, распространяющим свое влияние на философскую мысль и эстетический процесс, в частности, на развитие абстрактного экспрессионизма, функ-арта, нового реализма, поп-арта [11] и на другие творческие модели искусства.

Известно, что понятие «сюрреализм» появилось позднее самого его возникновения. В этой связи следует заметить, что в литературоведении часто происходит так, что дефиниции появляются несколько позднее художественных феноменов, которые они определяют. С историей

возникновения термина связано имя Г. Аполлинера, который впервые употребил его в своих статьях и художественных произведениях в 1918 году. Несколько позднее, в 1924 году, его соотечественник Андре Бретон напишет «Манифест сюрреализма», где определит стилевые тенденции в искусстве, обусловленные интуитивным постижением мира. По мнению А. Бретона, факт миропостижения происходит в состоянии сновидений или галлюцинирования. Записи подобных фантастических видений лишены обычных стереотипов, а пространство и время, человек и созданное им воображение возникают деформированными. Говоря о том, что «в будущем сон и реальность <...> сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность» [1,48], автор манифеста отрицал очевидное, отдавая предпочтение таинственно-сокровенному смыслу бытия. Основные идеи своей художественной теории А. Бретон объяснял состоянием человеческой природы и существованием человека, называя его «законченным мечтателем». Именно в силу желания иллюзий, по мнению теоретика, человек теряет веру в реальную жизнь и начинает стремиться к «величайшей свободе духа», ибо «принудить воображение к рабству <...> значит уклониться от всего, что в глубине нашего существа» [12, 41]. Перу «главного теоретика сюрреализма», помимо манифеста 1924 года, принадлежит ряд работ, содержание которых нацелено на раскрытие разных сторон в развитии сверхреализма. К сожалению, нет вариантов перевода этих работ как на русском, так и на украинском языках. Однако, они упомянуты критиком Л. Андреевым в комментариях к составленному им сборнику программных выступлений мастеров западно-европейской литературы XX века. Так, первым программным произведением сюрреализма редактор сборника считал «автоматический текст» «Магнитные поля», написанный А. Бретоном совместно с Ф. Супо в 1919 году. А последующие первому манифесту работы А. Бретона в варианте Л. Андреева имеют следующие названия: «Второй манифест сюрреализма» (1930), «Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма, или Нет» (1942), «Аркан 17» (1945), «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1945).

Считается, что А. Бретон был первым и единственным, кто создал в 1924 году манифест сверхреализма. Однако, в этом же году в Германии появился Манифест сюрреализма и журнал «Сюрреализм», созданные колоритным представителем европейского модернизма Иваном Голлем. Неизвестно, сколько времени и работ Иван Голль посвятил теоретическим вопросам сверхреализма, однако его взаимоотношения с А. Бретоном критик А. Гугнин называл своеобразным соперничеством «на почве трактовки сюрреализма» [12, 583]. В качестве эпиграфа к манифесту Иван Голль предложил свое выражение: «Художественное произведение должно создавать реальность. Лишь это поэзия» [12, 321]. В поэтическую форму обращены и начальные размышления автора: «Реальность — основа любого великого искусства. Без нее нет жизни, нет субстанции. Реальность — это почва у нас под ногами и небо над головой» [12, 321]. Своеобразное развитие реальности в

художественном слове через символический пример неба автор предложил в следующих строках: «Первый поэт земли определил: «Небо — голубое». Позже другой сделал открытие: «Твои глаза голубые, как небо». Потом много, много лет спустя отважились сказать: «У тебя небо в глазах». Современный поэт написал бы: «У тебя глаза неба!» [12, 322]. Предложенные этапы эстетического поиска словесного искусства определяют, по мнению их создателя, ступени движения к сверхреальности и обусловленному ею сверхреализму. Так, указывая на своеобразие поисковых форм словесного выражения автор записал: «Самые прекрасные образы — те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга» [12, 322]. По мнению теоретика, сверхреализм имеет интернациональный характер и является «далеко идущим движением» эпохи.

Следует заметить, что Иван Голль имел проницательный взгляд на развитие сверхреализма в будущем времени. Примером тому служит неухающий интерес европейской культуры к феномену сюрреализма. Так, в конце XX века в Москве был проведен русско-французский коллоквиум, на основе которого изданы материалы его работы «Сюрреализм и авангард» (М.: ГИТИС, 1999). А в начале XXI века в период проведения ежегодного кинофестиваля стран Центральной и Восточной Европы в западной Германии, в Висбадене, темой теоретического симпозиума избрана проблема сюрреализма. В работе симпозиума были представлены также доклады, посвященные специфике сверхреализма в русской и украинской литературе. Высказано мнение о своеобразии сюрреалистических черт в творчестве русских поэтов В. Маяковского, В. Хлебникова, Д. Хармса, Н. Заболоцкого. Сюрреализму в украинской литературе посвящен доклад С. Тримбача, который предложил анализ произведений Т. Шевченко, Н. Гоголя, Н. Хвильового с позиции наличия сверхреалистических мотивов в их творчестве.

Однако вопросам сверхреализма как в русском, так и в отечественном литературоведении посвящено небольшое количество теоретических трудов. Наиболее известными в этой области художественно-критических поисков являются имена русских литературоведов XX века: П. Когана (Сюрреализм. — Искусство. — 1925. — № 2), Я. Фрида (Сюрреализм. — Новый мир. — 1931. — № 2), Н. Балашова (статья «Дадаизм и сюрреализм» в книге «История французской литературы». — М., 1963. — Т. 4), И. Куликова [8], Л. Андреева [1], Т. Каптелевой [7].

Вопросам развития сверхреализма в украинской литературе в свое время уделили внимание Г. Вервес [5], В. Яременко («Від рідної хати ключі збереглися...» [Поет Олег Зуєвський]. — К., 1992), Л. Рева (Сюрреализм в ранній поезії П. Тичини (Філологічні науки. — Суми, 2007. — Ч. 2). Круг исследовательского поля сверхреальности в современный период дополняет диссертационная работа

Т. Антонюк (Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії XX століття. — К., 2004), посвященная поэтическому слову Э. Андиевской, О.

Зуевского, Б.-И. Антоныча, Н. Воробьёва. Своеобразие выразительных черт сверхреальности в творчестве этих поэтов отмечали и составители энциклопедической статьи о сюрреализме в Литературознавчому словнику-довіднику. Помимо вышеупомянутых мастеров поэтического слова, авторы словаря указывали на сверхреалистическую поэтику у украинских писателей В. Барка, В. Голобородько, Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавского [14, 669].

Исследуя природу сюрреалистического поэтического искусства, Т. Антонюк провела серьезную работу в анализе теоретического материала. Среди отечественных литературоведов, которые в большей или меньшей степени обращали критический взгляд на вопросы сверхреалистического искусства, автор называет Ю. Ковалива, Ю. Косача, М. Ильницкого, М. Моклицу, М. Новикова, М. Неврлого, И. Павелка, А. Макарова и др.

В определении основных черт сверхреализма исследователи высказывали различные суждения. Критик Л. Андреев считал, что „основная ветвь“ сверхреализма берет начало от романтизма XIX века. Свою мысль он развивает и делает предположение о влиянии крыла преимущественно немецкого романтизма, которое «было отмечено печатью мистики и иррационализма» [1, 7]. Автор монографии о сюрреализме считал, что философский фундамент и эстетика направления в своем движении «модернизировались» относительно романтизма и символизма за счет субъективно-идеалистических школ начала XX века и «за счет интуитивизма Бергсона, за счет фрейдизма» [1, 9]. Эта точка зрения поддерживается рядом исследователей, поэтому в научном мире сохраняет единодушие во мнении о значительном влиянии работ З. Фрейда о сновидении на развитие сюрреалистической мысли и эстетики. Например, Т. Кагтелева замечала, что «учение Фрейда о символическом значении душевных образов нашло отражение в представлении сюрреалистов о магическом значении вещей, вырванных из своих естественных связей и наделенных скрытой таинственной многозначительностью» [7, 196]. Анализируя сверхреализм, Г. Вервес отмечал: «Відкрився необмежний простір для чудесного і фантастичного, привидів і марень, „потоків свідомості“ — аж до „абсурдального письма“ без чорноток (що на розум прийде!), „чистого психологічного автоматизму“, „сюрреалістичної гри“ [5, 39]». Полагаем, что эти высказывания не содержат в себе отрицательного отношения к своеобразному стилю. Однако бытует и противоположное мнение. Критик И. Куликова считала, что «попытавшись стать „над“ реализмом, сюрреалисты, практически „зарывшись в дебри подсознательного“, создавали алогичные и необъяснимые произведения, которые возводились в ранг сюрреалистического художественного творчества» [8, 37]. На наш взгляд, данная точка зрения вызывает возражение. Ведь реальность в сюрреализме, как в волшебной сказке, часто носит черты натуралистической прямолинейности вместе с причудливым сочетанием форм изображения. Об этом писал теоретик Л. Андреев. Он справедливо отмечал, что в основе сюрреализма лежит «противоречие исходного интуитивизма, спонтанности, субъективизма и стремление

выбраться к внешнему миру, навести мосты к реальности. Реальность понимается при этом с натуралистической прямолинейностью и нередко с натуралистической дотошностью копируется» [1, 10].

Следует признать, что до появления термина «сверхреализм», широко использовалось понятие «супернатурализм», которое было предложено Жераром де Нервалем. Именно супернатурализм явился первоначальным названием возникшего в художественном пространстве своеобразного способа постижения тайн бытия через галлюцинации и сновидения, которые также связаны с реальностью, как и невероятные события в жизни.

Думается, что проблема сверхреалистической поэтики в теории литературы исследовалась глубоко. Хотя в качестве практического материала для анализа в большей степени использовались произведения французских авторов. Но даже в литературе Франции, в которой зародился сюрреализм, имеется лишь небольшое количество текстов истинного сверхреализма тех писателей, которые потом отошли от этого „великого эксперимента“ (Ф. Супо, Ж. Преввер, Л. Арагон). В русской и украинской литературах прозаических творений сюрреализма, как нам представляется, совсем мало. Однако некоторые писатели в поисках путей приближения к правде и неопознанным сферам бытия меняли свои эстетические пристрастия, методы, стили и создавали оригинальные сверхреальные творения. Например, в главном русле экспрессионизма писателя Л. Андреева обнаруживается произведение «Красный смех», которое предвосхитило сюрреалистические принципы художественности в русской литературе начала XX века. Нельзя не обратить внимание и на оригинальную новеллу «Поворот» у неоромантика Ю. Яновского.

На наш взгляд, произведения «Красный смех» Л. Андреева и «Поворот» Ю. Яновского очень близки по идейному замыслу и по художественным особенностям обличения ужасов войны. В них авторы осуществляют попытки заглянуть в сферу подсознательного. Этот аспект свидетельствует о наличии своеобразной стилевой тенденции как в русской, так и в украинской литературах. Поэтому в своем исследовании мы избрали сравнительно-типологический метод для раскрытия сверхреалистической художественности Л. Андреева и Ю. Яновского, которые посредством творчества осуществили попытку приоткрыть тайны неизведанного в сознании.

Говоря о художественном методе Л. Андреева, исследователь его творчества В. Чуваков причисляет рассказ «Красный смех» к экспрессионизму с чертами эстетики символизма. Анализируя историю создания рассказа, автор критического анализа указывает на реальную основу произведения — русско-японскую войну. По его мнению, «воспринимая любую войну как „безумие и ужас“, писатель испытывал «непреодолимые для себя затруднения», когда пытался разрешить поставленную перед собой задачу средствами реалистического искусства: «Вся доступная

Л. Андрееву информация о русско-японской войне, переживаемая

Андреевым-художником, преобразовывалась творческой фантазией писателя в устрашающие картины-видения „безумия и ужаса“ всякой войны. Однако эти картины-видения в «Красном смехе» все же основывались на реальных фактах русско-японской войны, попавших в русскую печать» [15, 28].

Символист А. Белый считал, что Л. Андреев является единственным верным изобразителем „неоформленного хаоса жизни“ [4, 333]. Упомянув в своей статье о рассказе «Красный смех», он пишет: «Кажется, что на черный горизонт жизни выходит что-то большое, красное... Но что? Андреев не ответит нам на это <...> Он искренне недоумевает и как бы просит у нас помощи <...> знаем ли мы, что ему ответить?» [4, 334]. По мнению А. Белого, изображая хаос жизни и хаос души героев, прозаик становится типичным выразителем «современности с ее усложнившимся темпом человеческих отношений <...>. Действительная бездна смотрит из глубины его творчества» [4, 333].

Сам писатель по поводу метода творчества выразил свои размышления в 1912 году в письме к М. Горькому: «Кто я? Для благородных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист» [9, 351]. Позже прозаик стал называть себя неореалистом. Эти взгляды на собственное художественное мастерство подвергаются сомнению современной исследовательницей И. Захариевой, которая считает неореализм Л. Андреева средством проникновения символической образности в реалистическую прозу [6].

В разное время стиль писателя определяли к символизму, реализму, романтизму, декадентству. Более устоявшимися считаются высказывания об экспрессионистической манере писательского мастерства. Однако мы предполагаем, что рассказ «Красный смех» относится к другой художественной системе, отличной от авторской доминанты. Возможно, объяснение этому следует искать в атмосфере начала XX века. Характерной чертой этого времени является его быстротечность. В нем стремительно менялся мир и представления о нем тоже изменялись. Это выразил в своих поисках Л. Андреев, в сюрреалистическом рассказе которого преобладает изображение сферы иррационального, возникающего в мироощущениях людей от страха и бессилия перед действительностью. Думается, что рассказ предвещает сюрреалистические формы общения.

Двадцать три года разделяют произведение Л. Андреева и Ю. Яновского по времени их написания. Рассказ «Красный смех» увидел свет в 1904 году, а новелла «Поворот» написана в 1927 году. Трудно сказать, читал ли украинский писатель произведение русского прозаика. Но принципы изображения ужасов войны схожи. В то же время мы полагаем, что Ю. Яновский в своем эксперименте исходил не только из новых эстетических веяний, то также из глубочайших корней родного искусства слова. Литературовед А. Макаров считал, что в украинском искусстве, в поэзии и живописи стиль фантазмагорий в сновиденческих сюжетах, где доминируют руины и страхи, возник давно — в XVII столетии, когда рациональное

соединялось с интересом к таинственному, умственная деятельность приравнивалась к сновидению [10]. Подобная эстетика нашла отражение в творчестве Ю. Яновского. Например, в романе «Чотири шаблі» во время сна Марченко возникает сюрреалистический образ отрубленной головы, а герою Остюку снится таинственный кувшин, с которого капает кровавая жидкость на Хортицу и на Париж. Правда, эти образы не привлекали внимание исследователей, возможно, в силу сложившихся стереотипов о писателе как о романтике революции. Обходят вниманием исследователи и новеллу «Поворот», которую Ю. Яновский не включил ни в один из своих прижизненных сборников. Впервые произведение было издано уже после смерти автора.

Иная судьба «Красного смеха» Л. Андреева. Увидев свет в год своего написания, рассказ неоднократно переиздавался, был включен в вузовскую программу российских и украинских университетов и на современном этапе остается во внимании высших учебных заведений России. Не утихает интерес к анализу произведения. Однако исследовательские позиции сверхреализма в произведении остаются вне угла зрения литературоведов.

Предполагаем, что в названии обоих произведений заложен символический смысл. Но в образе красного смеха усматривается его сюрреалистическая функция в произведении. А поворот является одним из ключевых слов в тексте. Так как поворот — это не только возвращение героя в родные места, а и жизненный зигзаг в судьбе главного героя-крестьянина. У героя Ю. Яновского нет имени — он маленький человек, который «був солдатом, но мечтал вернуться к мирному земледельческому труду». Своего героя автор описывает во время сна, но сна болезненного: с перерывами и глубокими погружениями в сновиденческое состояние. Во время каждого из восьми „погружений“ возникает новый образный сюжет, объяснение которому можно предположить только с позиций функциональных особенностей сверхреалистических открытий. Не все из видений загадочны, герой видит и реальные картины из своей жизни: руины села, белую хату, любимую жену. Особый интерес составляют стреляющая траншея; земельный плуг, который необходимо спрятать; после с растущими на нем руками.

В отличие от персонажа Ю. Яновского, герой рассказа Л. Андреева нечасто переходит из реальности в состояние меняющихся сновидений и обратно в реальный мир. Герой смотрит на происходящее глазами человека, находящегося преимущественно в реальности, но на грани безумия. Жизнь для него как зловещий сон. В его сознании проходят ужасные картины войны: запутавшиеся в проволоке, топчущие друг друга солдаты, напоминают ему своими движениями кровавую пляску. Своеобразной ловушкой для людей воспринимается волчья яма, в которой гибнут на кольях солдаты. Эта яма превращается в «копошащуюся грудку окровавленных живых и мертвых тел» [2, 482], которые „нанизываются“ друг на друга. Бессильные выбраться, но еще живые, они тянут руки, символизирующие безумие войны: «Отовсюду внизу тянулись руки, и пальцы на них

судорожно сокращались, хватая все, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад: сотни пальцев, крепких и слепых, как клешни, сжимали ноги, цеплялись за одежду, валили человека на себя, вонзались в глаза и душили» [2, 482]. Образ рук возникает и у Ю. Яновского. Его герой на поле «рубав руки трупам, щоб не витикалися з землі» [16, 102].

Подобную сложную образную метафоричность, одинаково возникшую у обоих писателей, объяснял Б. Сучков. Он писал: «Сюрреалисты, разрывая связь, существующую между образом и реальностью, рассматривали образ как форму, свободную от объективного содержания и пригодную лишь для того, чтобы наполнять ее хаотичными чувствованиями и эмоциями, ассоциациями и ощущениями» [13, 83].

Картины быта солдат предстают в рассказе «Красный смех» как реалии военного сумасшествия. Сходит с ума доктор, братья-повествователи, толпы сумасшедших бродят по полям, но, возможно, и те, которые еще остаются в строю, уже сумасшедшие, иначе, как объяснить то, что два полка одной армии более часа истребляли друг друга в полной уверенности, что воюют с неприятелем?

Всеобщее сумасшествие обобщено в бессознательных метаниях многоликой толпы: «Я ясно увидел, что эти люди, молчаливо шагающие в солнечном блеске, омертвевшие от усталости и зноя, качающиеся и падающие, — что это безумные. Они не знают, куда они идут, они не знают, зачем это солнце, они ничего не знают. У них не голова на плечах, а странные и страшные шары. Вот один, как и я, торопливо пробивается сквозь ряды и падает; вот другой, третий. Вот поднялась над толпой голова лошади с красными безумными глазами и широко оскаленным ртом, только намекающим на какой-то страшный и необыкновенный крик, поднялась и упала...» [2, 477]. То, что видел повествователь, «казалось диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли» [2, 476]. Современник писателя, критик Андреевич, определял момент ужаса в произведении Л. Андреева как основной «мотив Андреевского творчества» [3, 503], в котором обозначались некоторые черты, присущие будущим сюрреалистам. По этому поводу он размышлял: «О, как понятен этот ужас Андреева! Чем выше личность в своих собственных глазах, чем чутче она, нервнее, чем настойчивее только в себе самой ищет она опоры, оправдания, санкции, — тем яснее для нее трагизм жизни, тем неумолимее стихия» [3, 503]. Эти слова критика относятся к образу офицера, которому кажется, что все выстрелы попадают ему в мозг, и он разрывается от ударов шрапнелей [2, 486]. Подобное состояние испытывает и солдат из новеллы «Поворот», мозг которого также не может понять все ужасы войны и представляет собой „розірвану істоту“, которая «безумом запалила увесь мозок»: «Голова загубила ніс, очі, вуха, язик. Помалу увесь великий мозок перетворився на крапку. В ній купчилася свідомість, усе таємне і все найважливіше. Крапка мусила розірватись. Тоді було б по всьому. Крапку охопив безум. Вона могла погодитися на знищення всього, крім неї самої. Вона знищила тіло, знищила почуття» [16, 104].

Мистическое чувство страха испытывает и герой Л. Андреева, в произведении которого слова „безумие и ужас“ становятся нарицательными. Сверхреалистичной гиперболизации подчинена образная структура в произведении. Например, в «Красном смехе» солнце — участник всех драм на войне, оно не защищает, не дарит добро, а только испепеляет: «солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный мозг» [2, 475]; «Огромное, близкое, страшное солнце <...> зажгло тысячи маленьких ослепительных солнц, и они отовсюду ... забирались в глаза» [2, 476]. Через быстротечное и бесконечное изменение дня и ночи представлено деформированное причудливое пространство и время: «Ночь наступала незаметно, и не успевали мы увидеть ее и изумиться, откуда она взялась, как уже снова горело ... солнце <...> чудилось, что это идет все один бесконечный, безначальный день, то темный, то яркий, но одинаково непонятный, одинаково слепой» [2, 479]. Особым образом представлена „кровавая и равнодушная“ [2, 492] ночь. Она становится участницей событий, дыша холодом, стонет „каждою частицею своего существа“ [2, 491]. Для героя украинского писателя солнце — это высшее существо, которое дает жизнь всему и наблюдает над всем, измеряя поворот человеческого бытия. Оно дивное: то разрывается на „безкінецьто шматків“, то отрывается от голубой бездны. Дивным представляется образ месяца: молчаливым он является на миг и исчезает расстрелянный героем.

Земля в «Красном смехе», как и люди, становится безумной из-за войны: «Она сходит с ума и смеется красным смехом. На ней нет ни цветов, ни песен» [2, 518]. Она забыла о своем основном назначении, потому что люди предпочли воевать, а не обрабатывать ее и радоваться ее плодам. Вот поэтому она родит трупы. В новелле Ю. Яновского образ земли главный. Ее оппозиции универсальны: земля — родина, земля кормит, земля — планета людей под звездами и солнцем. На земле противостоят поле и траншея, плуг и ружье, белая хата и хата черная, обгорелая.

На земле украинского писателя находятся обманнные ветки, как выкрученные руки. А с изуродованного траншеями поля к небу тянутся руки трупов, которые рождает земля. Образ поля страшнее образа земли: «Зегзиці траншей бігли вздовж лощини. Скільки праці треба буде — вирівняти! Трупукий сморід вибивався з-під землі. Родюча буде земля. Він узав лопату <...> Лопата прийшла до рук, як рушниця. Почав зарівнювати своє поле. Він рубав руки трупам, щоб не витиналися з землі» [16, 102].

В своем изображении хаоса и безумия мира русский и украинский авторы базировались на подсознательных импульсах воображения, создавая гротескные картины ужасов бытия. Новеллы писателей удивительно соотносятся. Выступая против войны, сознательно или нет избрав принцип сюрреализма, Л. Андреев и Ю. Яновский создают похожие образы — реальные и мистические. Как будто сговорились писать об одном, используя свои представления, создают атмосферу мистики, ужаса, но не перед жизнью

вообще, а перед чуждой человечеству естеству войны. Подсознание главных героев нацелено на жизнь — один мечтает пахать, другой — описать увиденное. Не сбудутся их мечты — не гуманные законы ими управляют. Они должны погибнуть, чтобы еще больше усугубить картину бездны бытия, тайну которого приоткрывает теория развития сверхреализма, имеющая в русском и украинском литературоведении перспективы своего развития.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. — М.: Высш. школа, 1972. — 232 с.; 2. Андреев Л. Н. Красный смех // Андреев Л. Н. Повести и рассказы: В 2 т. — М.: Худ. литература, 1971. — Т. 1.: 1898 — 1906 гг. — С. 475 — 531; 3. Андреевич. Л. Андреев // Андреевич. Опыт философии русской литературы. — СПб.: Знание, 1905. — С. 499 — 511; 4. Белый А. Андреев // Соколов А. Г., Михайлова М. В. Русская литературная критика конца XIX — начала XX века. Хрестоматия: Учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов. — М.: Высшая школа, 1982. — С. 332 — 334; 5. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час. — 1992. — № 2. — С. 37 — 43; 6. Захарієва І. Символізм і своєобразие російського реалізму ХХ століття // Болгарська русистика. — 2003. — № 3 — 4. — С. 31 — 39; 7. Каптелєва Т. Дадаїзм і сюрреалізм // Модернізм: Аналіз і критика основних напрямів. Сб. ст. — М.: Искусство, 1987. — С. 185 — 214; 8. Кулікова І. С. Сюрреалізм в мистецтві. — М.: Высшая школа, 1970. — 174 с.; 9. Літературне наслідство. М., 1965. — Т. 72: М. Горький і Леонід Андреев. Неіздана переписка. — С. 349 — 376; 10. Макаров А. М. Світло українського Бароко. — К.: Мистецтво, 1994. — 288 с.; 11. Мириманов В. Сюрреалізм/http://art.1september.ru/2001/23/no_23_01.htm; 12. Називати речі своїми іменами: Прог. виступлення майстрів західноєвропейської літератури ХХ століття / Сост. Л. Г. Андреев і др. — М.: Прогресс, 1986. — 640 с.; 13. Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. — М.: Советский писатель, 1973. — 504 с.; 14. Сюрреалізм // Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія». 1997. — С. 668 — 669; 15. Чуваков В. О рассказах Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Рассказы и повести. — М.: Недра, 1980. — С. 3 — 16; 16. Яновський Ю. І. «Поворот» // Яновський Ю. І. Оповідання. Романи. П'єси. — К.: Наукова думка, 1984. — С. 100 — 104.

Татаренко А.Л. (Львів, Україна)

Роман М.Павича «Остання любов у Царгороді»: проблеми інтертекстуальності та семантизації форми

Роман відомого сербського письменника Мілорада Павича «Остання любов у Царгороді» (1994) досліджується у статті як приклад постмодерністського експерименту із семантизації форми. Особлива увага звертається на використання автором творчого потенціалу інтертекстуальних нарративних стратегій (в тому числі на розвиток гіпертекстуальної поетики Італо Кальвіно, а також на використання контексту національної та світової літератури.

Ключові слова: *семантизація форми, інтертекстуальність, роман, постмодернізм, Мілорад Павич, «Остання любов у Царгороді».*