

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 22 (1)

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2012

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5
Л 64

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара згідно з планом видань на 2012 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 22 (1). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Д. : Вид-во ДНУ, 2012. – 132 с.
ISBN 978-966-551-335-3

Досліджено питання української та зарубіжної літератури в історико-культурному контексті, вивчено епічні, ліричні та драматургічні твори. Збірник побудовано на матеріалах Всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури – 2012» (Ситніковські читання).

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

Редакційна колегія:

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

Рецензенти:

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

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

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

ISBN 978-966-551-335-3

© Дніпропетровський національний університет
ім. Олеся Гончара, 2012
© Видавництво ДНУ, оформлення, 2012
© Автори статей, 2012

821. 133. 1 - 3 Нотомб 09

М. Ю. Бєлявська-Слюсарєва*м. Харків***ДІАЛЕКТИЧНИЙ ЛАНЦЮГ АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАЧ
НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ А. НОТОМБ**

В статтє предложена попытка анализа коммунікації в рамках цєпи автор-текст-читатель в контексте переходной літературы рубежа ХХ–ХХІ веков, а также попытка исследовать базис взаимодействия коммунікантов, проблематику их общєния, функции текста и их современный образ.

Ключевые слова: А. Нотомб, коммунікація, автор-текст-читатель, проблематика, образ.

У статті наведена спроба аналізу комунікації у рамках ланцюгу автор-текст-читач у контексті перехідної літератури межі ХХ–ХХІ століть, а також спроба окреслити засади взаємодії комунікантів, проблематику їх спілкування, функції тексту та їх сучасний образ.

Ключові слова: А. Нотомб, автор-текст-читач, проблематика, комунікація, образ.

The article offers the attempt of analysis of the chain author-text-reader in the context of transitional literature of ХХ–ХХІ centuries, and also the attempt to describe the basis for cooperation of the communicative agents, as well as the problem of their communication and their modern image, functions of the text and their modern character.

Keywords: A. Nothomb, communication, author-text-reader, range of problems, image.

Якщо розглянути процес читання як взаємодію його безпосередніх комунікантів, автором твору та читачем, то сучасна літературна доба, окрім нових тенденцій та феноменів, порушує у цьому процесі досить складні питання: перед читачем постає завдання коректної інтерпретації «новітніх» творів, а перед автором – передати свій задум шляхом встановлення діалогу з реальним читачем. Необхідність дослідження цього феномену зумовлюється зміною загальної парадигми творчості межі ХХ–ХХІ ст. Отже, її сприйняття також потребує аналізу, спробу якого складатиме пошук відповіді на питання: якою постає взаємодія автор-текст-читач на початку ХХІ століття; які характерні особливості вона має; з якими проблемами стикається; яким є образ сучасного читача як реципієнта і головного мотиватора у комунікації, яким з'являється образ сучасного письменника, як її ідейного джерела? Завданням дослідження є спроба проілюструвати на матеріалі творів сучасної бельгійської франкомовної письменниці А. Нотомб своєрідність взаємодії автора з читачем за допомогою тексту.

Дослідження та спроби вирішення проблем наратології ХХ ст. можна знайти у працях Віара Д., Бахтіна М., Баррі П., Барта Р., Рикера П., Кристєвої Ю., Лотмана Ю. М. та ін.

Послідовник постструктуралізму, Р. Барт [3], у своїй масштабній праці з семіотики та поетики описує відомий на сьогодні феномен смерті автора, який спостерігається у постмодерністських текстах, а також підкреслює мету створення текстів, яка полягає, у задоволенні інтересів читача. Тобто, саме читач, на його думку, стає головним агентом даної комунікації. Цієї ж думки дотримувались його попередники Горнфельд А. Г. [1], Потебня А. А. [5], Гумбольдт В. [2]. Такими рисами

наділяють науковці та автори творів усю літературну спадщину доби панування у творчості постмодерністського концепту.

Французький соціолог та філософ, П. Бурд'є у своїй праці, присвячений дослідженню новітнього мистецтва «*Les règles de l'art*» (1998 р.) [20] («Правила мистецтва») наголошує на тому, що як тільки почала зростати автономія літературного тексту, розрив між автором та його читачем ніколи не припиняв збільшуватися. Він пов'язує цей спалах хвилі автономії тексту з економічними міркуваннями, тобто з появою масового читача та ринку символічного майна, що стало її наслідком. Витвір мистецтва, що став товаром, на його думку, може зберегти свою незалежність лише за умов, якщо він видалить з себе наліт комерціалізації, тобто прикидатиметься, ніби він не звертається та не орієнтується на свого споживача. Така позиція радикально вплинула на кінцеве віддалення двох протагоністів літературного обміну: автора-виробника та читача-споживача.

У світлі останніх франкомовних досліджень можна говорити про нову еру, зокрема у літературній творчості. Праці науковців Віара Д. [8], Ж.- П. Рішара [12], П. Журда [12], Ж.-Л. Моро [12], М. Оже [12], Н. Мішеля [12], М. Кайю [12], М. Мажорано [12], Ж. Бодріяра [7], М. Дамбра [8], А. Мюра-Брюнеля [8] свідчать про поступову зміну концепту постмодернізму ХХ століття та перехід до нового етапу у літературі, якому притаманні відсутність чистоти жанру, багаторівнева система оповідальних інстанцій, плинність жанрових канонів, діалог із наукою з метою її популяризації, у протигагу постмодерністському тяжінню до ускладнення, а також повернення до традиції. У своїх пошуках вчені прийшли до висновків щодо назви «нового» напряму літератури. Виходячи з досліджених рис, вони запропонували термін «критичного вимислу», що вбирає у себе концепти критичної літератури та фантастики, або вигадки.

У контексті такого транзитивного стану літератури розглянемо еволюційний етап та співіснування головних категорій літературної творчості автора, текста та читача.

Найголовнішою проблемою, що постає перед письменником ХХІ століття, це проблема автобіографічності творчості. М. Уельбек [10] констатує, що йому самому вже досить складно розрізнити, які факти з його творчості несуть автобіографічні відтінки. Межа між вигадковістю та життям письменника залишається сьогодні досить туманною, а самі письменники не надають особливого значення цей грі деталями приватного життя. І, навіть більше того, це стає потужним інструментом у боротьбі за сучасну читацьку аудиторію. Одне з найперших питань, якими завдається читач, можна сформулювати так: чи є книга автобіографічною та з яким із персонажів ототожнюється автор, тобто у процесі читання, перш за все, вони шукають між рядків постать автора. І навіть незначні деталі біографії автора радикально змінюють сприйняття його творів. Тобто, феномен читання знаходиться під постійним впливом присутності у ньому автора. Але останнє слово залишається за читачем, тому, що його інтерпретація завжди слідує за авторською думкою. За ним завжди зберігається право варіативності інтерпретації, але він обирає майже завжди лінію, де він вбачає автора, а не те, що каже йому окремо взятий текст, тому що цей шлях сприйняття відкривається для нього більш масштабним для

дослідження, натомість як лінія окремого тексту не несе у собі нічого, окрім запрограмованого ідеєю змісту. Тут неможливо не погодитися з думкою М. Бютора [9] про те, що читач стає центром усіх дискурсивних актів, стратегічним об'єктом будь якої художньої творчості, так би мовити читач-автор, що має «писати», а потім читати свій власний літературний текст.

Бельгійська письменниця, А. Нотомб, відома своїми захоплюючими та скандальними романами, дуже часто з'являється у своїх творах, підкреслюючи цим їх автобіографічний аспект. Але тут вона наполягає на вірному розумінні принципу автобіографічності, що робить оповідь якомога відповіднішою до життя автора, до якої він у праві додавати своє світосприйняття та філософію.

Таким чином, у більшості її романів, («Замах» (1997 р.) [13], «Заціпеніння та дрож» (1999 р.) [19], «Метафізика труб» (2000 р.) [17]) можна знайти автобіографічні посилання на її минуле у Японії та Китаї. У романі «Пеплум» (1996 р.) [18] вона створює головну героїню письменницею, якій належать ініціали А. Н. А «Заціпеніння та дрож» – це оповідь її життєвого досвіду. Це автобіографічна оповідь, у якій письменниця не намагається переказати усе у деталях, а наводить лише окремі приклади, які вона відбирає за їх показниковий, виключний, або пам'ятний характер.

За теорією автобіографічності Ф. Лежена [11], у її творах, як у і багатьох сучасних, виокремлюється так би мовити «автобіографічна угода» між автором та читачем, яку дослідник визначає як характерний дискурс автора з читачем у преамбулі до автобіографічного тексту. У ньому автор окреслює свій задум та бере на себе певні зобов'язання щодо свого читача, зокрема це стосується щирості та правдивості. Саме у цей момент, на його думку, встановлюється зв'язок між оповідачем розповіді та безпосередньо автором твору. У романі «Біографія голоду» (2004 р.) А. Нотомб описує своє життя, починаючи з дитинства до самого повернення у Японію після навчання. Це портрет маленької дівчинки, що різко відрізняється від інших, яка згодом стане письменницею, такою ж несхожою на інших. Протягом 20 років вона намагається знайти пояснення своєму існуванню та формулює його у принципі голоду. Спочатку це голод аліментарний, згодом вона додає туди усі можливі відчуття «голоду», такі, яка спрага, бажання спілкування, сексуальний голод, жагу до будь-яких можливостей у житті та ін.. Вона усвідомлює: «La faim c'est moi... Par faim, j'entends ce manque effroyable de l'être entier, ce vide tenaillant, cette aspiration non pas tant à l'utopique plénitude qu'à la simple réalité : là où il n'y a rien, j'implore qu'il ait quelque chose» [14; с. 23] «Тому що голод – це я... Говорячи про голод, я маю на увазі це тяжке до болі відчуття неповноти, що терзає усю мою сутність, отаку собі порожнечу, що висмоктує усе навкруги, не утопічне бажання володіти усім, а зовсім реалістичне – мати щось: я хочу, щоб там, де нема “нічого” було хоча б “що-небудь”» (Переклад тут і далі Белявської М. Ю.) Голод є провідною ознакою її особистості, яка вбачається безкінечно прагнучою, страждаючою від нестачі усього, але завжди відкритою для життя, таким постає імпліцитний та реальний автор твору. У противагу іншим її творам, нав'язаним її власним життям, «Біографія голоду» не носить назви роману, що якомога точніше підтверджує теорію Ф. Лежена [11] про автобіографічність.

Надаючи своїм читачам свободу уяви та інтерпретації її текстів, письменниця все одно задає напрям та масштаб можливого. Її імпліцитні образи також несуть автобіографічний нюанс, та ніби створюються заздалегідь самою авторкою. У романі «Гігієна вбивства» (1992 р.) від імені персонажу Претекстата Таха вона каже, ніби наполягаючи на якійсь визначеній манері читання та сприйняття: «Quand je vous disais qu'on me lisait sans me lire ! Je peux me permettre d'écrire les vérités les plus risquées, on n'y verra jamais que des métaphores. Ça n'a rien d'étonnant : le pseudo-lecteur, bardé de son scaphandrier, passe en toute imperméabilité à travers mes phrases les plus sanglantes. De temps en temps, il s'exclame : "Quel joli symbole!" J'aurais voulu qu'on me lise sans combinaison d'hommes-grenouilles, sans grille de lecture, sans vaccin et, à vrai dire, sans adverbe. – Vous devriez savoir que cette lecture-là n'existe pas...N'y a-t-il pas lieu de se réjouir qu'il y ait autant de lectures qu'il y ait de lecteurs ? – Vous ne m'avez pas compris : il n'y a pas de lecteurs et il n'y a pas de lectures. – Mais si, il y a des lectures différentes de la vôtre, c'est tout. Pourquoi la vôtre serait-elle la seule admissible ?» [15; с. 140–141]. «Те, про що я вам казав – мене читають, не читаючи! Я можу дозволити собі писати найрискованішу правду – все одно у ній ніхто не побачить нічого іншого, окрім метафори. Нічого дивного: псевдо читач у герметичному скафандрі проходить крізь мої найбільш кроваві пасажі, навіть не забризкавшись. Та час від часу захоплено ахає : “Ах, який чудовий символ!”... Я хотів би щоб мене читали без усіляких водолазних споряджень, без розкладу, без вакцини, і якщо вже казати всю правду, зовсім ніяк. – Вам слід було б знати, що такого читання не існує... Чи не краще радіти від того, що скільки читачів, стільки можливо читань? – Ви мене не зрозуміли: немає ані читачів, ані читання як такого! – Є, просто інші читають інакше, ніж ви. Чому ви вважаєте, що ваше читання є єдиним можливим?» Крізь ці слова вбачається бажання авторки, щоб її читач володів здібністю цілком віддаватися читанню, відійти на деякий час від усього, що для нього стало звичним, від постулатів життя, чужих суджень, аксіом та теорем, стати «нейтральним», лише так, на її думку, стає можливим роздивитись автора у тексті, зрозуміти та відчути увесь емоційний спектр його задуму.

Неможливо оминати факт, який є провідним інструментом творчого методу авторки, що її тексти посідають двоїсту природу читання та інтерпретації. Так, наприклад, у романі «Ртуть» (1998 р.) А. Нотомб ніби натякає на існування подвійного коду читання, вибір варіанту якого залежить, зокрема, від понятійної сітки читача та можливостей його уяви. Письменниця демонструє це у фрагменті, де персонажі Азель та Франсуаза обговорюють сцену у в'язниці Фабріса та Клелії з «Пармської обителі»: «– Je vois à quelle scène vous faites allusion, mais il n'est pas spécifié qu'ils couchent ensemble. – Ce n'est pas écrit noir sur blanc. Il n'y a cependant aucun doute là-dessus. – Alors comment expliquez-vous que je n'aie pas eu cette impression à la lecture de ce passage? – Vous étiez peut-être distraite? – Nous parlons bien de la scène où Clélia vient dans sa cellule l'empêcher de manger son repas empoisonné? – Oui. Le texte dit: «... Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne lui fut opposée.» Admirez l'art de cette dernière phrase. – Vous connaissez le livre par cœur? – Au bout de soixante-quatre lectures, c'est la moindre des choses. En particulier ce passage qui est, à mon sens, le plus bel exemple de sous-entendu

de toute la littérature. – Je crois que c'est votre perversité qui voit des sous-entendus dans cette scène. – Ma perversité? s'exclama la pupille. – Il faut vraiment être perverse pour voir un dépuçelage dans cette phrase. – Il faut vraiment être bégueule pour ne pas le voir. – Bégueule, non. Infirmière, oui. On ne déflore pas les filles de cette manière. – Seriez-vous experte en cette question, Françoise? ricana Hazel» [16; с. 122–127] «Я зрозуміла, яку саме сцену ви маєте на увазі, але там ніде мова не йде про те, що між ними було щось інтимне. – Чорним по білому це не написано. Але у цьому немає ніяких сумнівів. – Тоді як ви поясните, що в мене не виникло такого враження, коли я читала саме цей пасаж? – Можливо, ви були неуважні? – Ми говоримо про сцену, коли Клелія приходить до Фабріцію у камеру, щоб не дати йому з'їсти отруєну їжу? – Саме так, й ось, що написано у тексті: “Фабріцію не міг побороти рухів його відчуттів, майже безконтрольних для нього. Він не зустрів жодного опору”. Оцініть, як майстерно написана остання фраза. – Ви знаєте усю книгу напам'ять? – Прочитавши її шістдесят чотири рази, це зовсім не дивно. Зокрема цей пасаж: на мій погляд, він являє собою найкращий приклад у літературі письма між строк. – А я вважаю, що лише збочена свідомість могла щось прочитати між строк у цій сцені. – У мене збочена свідомість? – Ну, насправді, наскільки треба бути зіпсованою натурою, щоб роздивитись у цій фразі натяк на позбавлення невинності. – Треба бути справжнісінькою ханжою, щоб цього не побачити. – Ханжою – ні, медсестрою – так. Так не позбавляють невинності дівиць. – А ви знавець у цих справах, Франсуаза? – посміхнулась Азель».

На відміну від дидактичного тексту, який не залишає читачеві ніякої свободи інтерпретації та перелічує йому «список інструкцій» для конкретного розуміння, текст двоїстого, або багаторівневого читання водночас надає читачеві усі інструменти для належного декодування, та продовжує розставляти пастки для розуміння. Від імені персонажу у цьому ж романі письменниця формулює одну з провідних своїх стратегій діалогу з читачем: « Le propre des grands livres est que chaque lecteur en est l'auteur» [16; с. 105] «Особливістю великих книг є те, що кожен читач є водночас її автором».

Образ свого читача А. Нотомб створює наступним : «c'est l'auditeur qui force la confidence... Vous avez un talent rare, celui d'écouter» [9; с. 51] «Саме слухач спонукає до відвертості... У вас є рідкісний дар – слухати». Так, ототожнюючи поняття «слухати» та «читати», вона наділяє одних цим рідкісним даром, а інших переводить до категорії читачів – ворогів, проти яких ведеться боротьба в оповіданні. Мається на увазі дві категорії імпліцитного читача. Від імені персонажу роману «Гігієна вбивці» вона каже: « – Il y a tant de gens qui poussent la sophistication jusqu'à lire sans lire. Comme des hommes-grenouilles, ils traversent les livres sans prendre une goutte d'eau... Ils forment l'immense majorité des lecteurs humains... Je pensais que tout le monde lisait comme moi ; moi, je lis comme je mange: ça ne signifie pas seulement que j'en ai besoin, ça signifie surtout que ça entre dans mes composantes et que ça les modifie. On n'est pas le même selon qu'on a mangé du boudin ou du caviar; on n'est pas le même non plus selon qu'on vient de lire du Kant (Dieu m'en préserve) ou du Queneau. Enfin, quand je dis “on”, je devrais dire “moi et quelques autres”, car la plupart des gens émergent de Proust ou de Simenon dans un état identique, sans avoir perdu une miette de ce qu'ils

étaient et sans avoir acquis une miette supplémentaire. Ils ont lu, c'est tout: dans le meilleur des cas, ils savent "ce dont il s'agit"... Combien de fois ai-je demandé, à des personnes intelligentes : "Ce livre vous a-t-il changé?" Et on me regardait, les yeux ronds, l'air de dire: "Pourquoi voulez-vous qu'il me change?" » [15; с. 56–58]. «Є й такі люди, їх навіть багато, які володіють найвищим пілотажем: вміють читати, не читаючи. Як аквалангісти, пропливають крізь книгу, зовсім не намокнувши. Вони складають більшість читацької маси... Я гадав, що усі мене читають так, я читаю я, а я читаю так, як я їм: це означає не тільки життєву необхідність, головне – прочитане засвоюється моїм організмом й трансформує його компоненти. З'ївши, скажімо, ковбаси, людина стає іншою, ніж якби вона з'їла би ікри; таким само чином, прочитавши Канта (Борони Боже!) він стає зовсім іншим, ніж прочитавши Раймона Кено. Я кажу людина, маючи на увазі "я та деякі інші", тому, що більшість людей, закравши Сіменона, чи Пруста, залишаються такими, як були, зовсім нічого не втративши від себе попередніх, тим більше нічого не отримавши нового. Прочитали – та й усе; у кращому разі вони знають тепер "про що книга". Не подумайте, що я перебільшую. Скільки разів я питав як мені здавалось розумних людей: "Ця книга вас змінила?" У відповідь вони розкривали широко очі, не розуміючи: "Чому це книга мала б мене змінити?" » Отже, цими словами А. Нотомб формулює, перш за все, місію письменника, яка полягає у постійному впливі, змінненні внутрішнього світу читача, його поглядів. Тобто автор, на її думку, виконує функцію морального цензора, який за допомогою власних текстів трансформує світ на свій розсуд. Далі вона пише: «Permettez-moi de m'étonner, monsieur Tach : vous venez de parler comme un défenseur des livres à message, ce qui ne vous ressemble pas... – Alors, vous vous imaginez que ce sont les livres "à message" qui peuvent changer un individu ? Quand ce sont ceux qui les changent le moins. Non, les livres qui marquent et qui métamorphosent, ce sont les autres, les livres de désir, de plaisir, les livres de génie et surtout les livres de beauté. Tenez, prenons un grand livre de beauté: Voyage au bout de la nuit. Comment ne pas être un autre après l'avoir lu ? Eh bien, la majorité des lecteurs réussissent ce tour de force sans difficulté. Ils vous disent après: "Ah oui, Céline, c'est formidable", et puis reviennent à leurs moutons. Évidemment, Céline, c'est un cas extrême, mais je pourrais parler des autres aussi. On n'est jamais le même après avoir lu un livre, fût-il aussi modeste qu'un Léo Malet: ça vous change, un Léo Malet. On ne regarde plus les jeunes filles en imperméable comme avant, quand on a lu un Léo Malet. Ah mais, c'est très important ! Modifier le regard: c'est ça, notre grand œuvre... A ce sujet, il y a une citation excellente, d'un intellectuel dont j'ai oublié le nom : "Au fond, les gens ne lisent pas ; ou, s'ils lisent, ils ne comprennent pas ; ou, s'ils comprennent, ils oublient"» [15; с. 56–58]. «Дозволю собі здивуватися, господин Тач: зараз ви виступаєте у захист книг з ідейним зарядом, а це на вас зовсім не схоже! – Свята простота! Невже ви вважаєте, що книги з "ідейним зарядом" спроможні змінити людину? Вони, як раз, найменше нас змінюють! Ні, впливають на нас та перетворюють інші, ті що несуть заряд бажання, насолоди, натхнення, а головне – заряд краси. Візьмемо, наприклад, найвеличнішу книгу, що несе заряд краси, – "Подорож на край ночі". Як можна, прочитавши її, не змінитися? А тим часом більшості читачів без труднощів вдається це неможливе. "О, так, – кажуть вони, – Селін – це щось", після чого, як кажуть, повертаються до

своїх баранів. Селін, звичайно, це крайній випадок, але я можу навести інші приклади. Неможливо залишитися тим самим, прочитавши навіть скромну книгу, скажімо, Лео Мале: якийсь там Лео Мале – і той вас змінить. На дівчат у непромокальних плащах ви будете дивитись зовсім по-іншому, прочитавши його роман. Це дуже, дуже важливо! Змінювати погляд – ось єдина мета, заради якої ми пишемо! – А вам не здається, що свідомо, чи ні, кожна людина дивиться на усе іншими очима, прочитавши будь-яку книгу? – Зовсім ні! Тільки еліта читацької маси здатна на це. Інші продовжують сприймати світ, залишаючись у своїй первозданній сірості... З цього приводу добре зауважила одна розумна людина, забув, як її звали: “По суті, люди не читають, а якщо читають, то не розуміють, а якщо розуміють, то забувають”». З метою змінення, або збагачення світогляду читачів, за А. Нотомб, існує два типи впливових текстів: ті, що несуть ідейне навантаження, змінюючи тим самим понятійний світ читача, та ті, що спрямовані змінювати психоемоційний та почуттєвий світ. Саме другому авторка віддає перевагу як від імені головного герою роману «Гігієна вбивці», так і у своїх текстах, де психоемоційна напруга та спектр почуттів від процесу читання переважає над ідейним задумом письменниці. На відміну від постмодерністських текстів, інтрига її творів ґрунтується не на подієвому ускладненні, а на широкій гамі емоційних переживань, крізь які доводиться пройти, читаючи її тексти.

Інтертекстуальні згадування у романах А. Нотомб текстів класичних творів у контексті сюжету роману, підлягаючи інтерпретації персонажів, становлять приклад імпліцитності самого тексту, через змінення його сталого образу у свідомості реального читача. Такий феномен стає провідною рисою сучасної читацької реальності.

Підбиваючи підсумки, треба сказати, що «кризова» ситуація межі ХХ–ХХІ століття не могла не відобразитися на загальній парадигмі творчості. У цей важкий перехідний період, автор, так само як і читач, намагається уникнути самотності у все зростаючому гіпертекстуальному світі. Шляхом саморозкриття у творі, він ніби встановлює безпосередній діалог з читачем, очікуючи від нього, що той володіє особливостями читати проміж строк, вбачати те, що саме автор має на увазі. Тобто йдеться про окремі діалоги імпліцитних комунікантів, та їх реальних представників. Читач, у свою чергу, у тих самих пошуках виходу з самотності, шукає у тексті не стільки змістовний арсенал, скільки самого автора, намагаючись стати йому гідним співрозмовником. Автобіографічність сучасної літератури відбиває психологічну потребу автора та читача у безпосередньому спілкуванні. Сучасність у літературному дискурсі має тенденції відходу від дидактичного тексту з обмеженою варіативністю сприйняття, а, надаючи творам подвійного, або численного коду читання дозволяє їм однаково легко сприйматися читачами, у залежності від їх індивідуальних особливостей сприйняття, рис характеру, очікувань від читання.

У подальшому дослідженні даного напрямку слід простежити суб'єктивні риси методу реалізації діалогу між автором та читачем на матеріалах творів письменників межі ХХ–ХХІ ст. з метою виокремлення певних закономірностей, які сприятимуть загальному розумінню нової парадигми у сучасному мистецтві.

Бібліографічні посилання

1. Горнфельд // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.). – СПб.: 1890–1907.
2. Гумбольдт Вильгельм фон. Мова і філософія культури / В. фон Гумбольдт / М. : Прогресс – 1985. – 451 с.
3. Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт / М. : 1989. – 616 с.
4. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Ю. Кристева – М. : Прогресс – 2000. – 536 с.
5. Михалова А. О. О художественной условности / А. О. Михайлова. – М. : 1966. – 319 с. – С. 126: про О. О. Потембю.
6. Auerbach Erich. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale / Erich Auerbach – P. : Gallimard – 1968. – 559 p.
7. Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc. Le Roman français au tournant du XXI siècle / B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre. – P. : Presses de la Sorbonne Nouvelle – 2004. – 590 p.
8. Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Salgas Jean-Pierre, Viart Dominique. Le roman français contemporain / M. Braudeau, L. Proguidis, J.-P. Salgas, D. Viart. – P. : Ministère des affaires étrangères – adpf. – 2002. – 174 p.
9. Glanzberg S. La Peinture dans les mots: passage à travers les livres-objets de Butor [Mémoire de maîtrise] / S. Glanzberg / Ontario : Université queen's Kingston. – 1994. – 122 p.
10. Houellebecq M. Interventions 2. Traces [recueil d'articles] / M. Houellebecq – P. : Éditions Flammarion – 2009. – 285 p.
11. Lejeune Ph. Le pacte autobiographique / Ph. Lejeune/ P.: Seuil – 1975. – 164 p.
12. Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies. – P. etxetérP :. – 2004.– 123 p.
13. Nothomb A. Attentat [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 1997. – 152 p.
14. Nothomb A. Biographie de la faim [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 2004. – 243 p.
15. Nothomb A. Hygiène de l'assassin [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 1992. – 199 p.
16. Nothomb A. Mercure [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 1998. – 188 p.
17. Nothomb A. Métaphysique des tubes [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 2000. – 156 p.
18. Nothomb A. Péplum [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 1996. – 153 p.
19. Nothomb A. Stupeur et tremblements[roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel. – 1999. – 186 p.
20. Pierre Bourdieu. Les Règles de l'art / Bourdieu Pierre. – Paris. : Seuil. – 1998.–184 p.

Надійшла до редколегії 28.04.12

УДК 821.111'38(73) “1954/20”

С. Ю. Гонсалес-Муніс

м. Дніпропетровськ

ТІЛЕСНІСТЬ ПОЕЗІЙ ЕНН СЕКСТОН, СИЛЬВІЇ ПЛАТ, ЕДРІЕНН РІЧ

В статтє исследується тело, телесность и сексуальность как особенность женской поэзии в творчестве американских поэтесс второй половины XX века: Энн Секстон, Сильвии Плат, Эдриенн Рич.

Ключевые слова: тело, телесность, сексуальность, гендер, женская поэзия, женское письмо, женский телесный опыт, феминность, маскулинность, истерия, фаллоцентризм.

У статті досліджується тіло, тілесність та сексуальність як характерна риса жіночої поезії у творчості американських поетес другої половини ХХ століття: Енн Секстон, Сильвії Плат, Едрієнн Річ.

Ключові слова: тіло, тілесність, сексуальність, тендер, жіноча поезія, жіноче письмо, жіночий тілесний досвід, фемінність, маскуліність, істерія, фаллоцентризм.

In this article the attempt is carried out to study the body, corporality and sexuality as a characteristic feature of women's poetry in the works of Anne Sexton, Sylvia Plath and Adrienne Rich.

Key words: body, corporality, sexuality, gender, women's poetry, women's language, women's bodily experience, femininity, masculinity, hysterics, phallocentrism.

Тіло, тілесність і сексуальність, навколо яких літературою XVII–XIX сторіччя, було вироблено метафорично насажений дискурс мовчання, на сьогодні набули стількох назв і значень, що перетворилися на метафору метафори [2]. Але, у середині двадцятого століття поети все ще відшуковували літературний шлях до сексуального, шукали способів його легітимного називання у межах своєї культури.

На початку ХХ століття британський письменник та критик Д. Г. Лоуренс дослідив проблематику тілесності в «класичній Американській літературі». Авторичоловіки, такі як Джеймс Фенімор Купер, Едгар Алан По, Натаніель Готорн, Герман Мелвілл, Волт Вітмен, були ним охарактеризовані в роботі «Дослідження класичної американської літератури» («*Studies in Classic American Literature*») як такі, що намагалися вписати тіло, тілесність, сексуальність у свої твори: «*Ви повинні скинути демократичні та ідеалістичні одежі з американського вислову, побачити те тьмяне тіло під ними*» («*You have got to pull the democratic and idealistic clothes off American utterance, and see what you can of the dusky body of IT underneath*») [9, с. 14]. У 1948 році літературний критик Леслі Фідлер (Leslie Fiedler) спричинив цілий шок у науковому середовищі заявивши про можливе прочитання гомосексуальних стосунків між героями відомого роману Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1885). До цього часу класична Американська література майже не досліджувалася у термінах раси, гендеру й сексуальності [18, с. 53]. Саме у середині ХХ століття американські письменники та поети починають активно вписувати тілесність, інтимність та сексуальність у їхні твори. Але це стосується чоловіків, що ж до авторок-жінок, то багато інтимних тем, все ще залишалися недосяжними для них.

Американські поетеси Енн Секстон, Сильвія Плат та Едрієнн Річ були одними з перших жінок, які почали відверто писати про жіноче тіло, тілесність та сексуальність, оголюючи перед читачем найпотаємніші місця не тільки жіночого, а й чоловічого тіла, сповідаючи свої приховані сексуальні бажання (заборонене кохання до батька у Е. Секстон, лесбійські стосунки у Е. Річ). На відміну від їх попередників, вони писали набагато відвертіше про жіноче тіло, називаючи своїми іменами те, що раніше передавалося за допомогою двозначних слів, цитат, метафор, або символів (як-от у поезії Емілі Дікінсон). Жіноче тіло у їх віршах часто є викликом усій патріархальній культурі з її обмеженнями та упередженим ставленням до жінок, тому тут жіноча тілесність і сексуальність перетворюються на метафору бажання духовності, прагнення вийти поза межі тілесності і – через сферу ірраціональну – оволодіти сферою духовною.

Фундамент тілесності є тим підґрунтям, на яке часто спирається феміністична літературна критика підчас аналізу творів авторів-жінок. Так, Гелен Сіксу у відомій

роботі «Сміх медузи» писала про те, що темний континент жіночності залишається досі не дослідженим тому, що жінок переконували, що він надто темний для дослідження. *«Нас примусили, - пише Сіксу, - відвернутися від власного тіла, безсоромно навчили ігнорувати його, батожити ідіотською сексуальною сором'язливістю»* [4, с. 194]. Г. Сіксу приходить до висновку, якщо цензурі підлягає жіноче тіло, їй також підпорядковуються дихання і мова. Вона закликає жінок «писати самих себе», адже жіноче тіло повинно бути почутим.

Причому, Сіксу проводить чітке розмежування між чоловічою та жіночою тілесністю, між чоловічим та жіночим типом задоволення (бо письмо і є тим задоволенням). Чоловіче тіло центровано на фалічну насолоду і має одну точку (тілесного) задоволення – фалос. Жінка відчуває своє тіло як цілісну ерогенну поверхню, її лібідо не є сконцентрованим у одному пункті – воно текуче, розсіяне, сприятливе до різних видів насолоди. Жінка завжди порушує межі, вона ніколи не знає, що всередині, а що зовні. Звичні межі перестають існувати. Так бінарна опозиція «зовнішнє/внутрішнє» у відношенні жіночої тілесності, на думку Г. Сіксу, позбувається смислу [3, с. 32–35].

Така думка здається слушною під час аналізу поезій Секстон, Плат та Річ, які досить часто розмивають межі між зовнішнім світом та внутрішніми переживаннями ліричного суб'єкта. Скажімо, в збірці «Листівки» («Leaflets») (1969) Едрієнн Річ торкається низки політичних проблем, заглиблюючись у тематику єврейської ідентичності, війни у В'єтнамі та холодної війни з Радянським Союзом. В поезії («Сутінки») («Night break») авторка втілює ідею про те, що громадські проблеми не можуть не вплинути на внутрішній світ людини, поєднуючи таким чином сфери публічного й приватного життя. Лірична героїня поезії, як жінка не байдужа до того, що відбувається у світі, намагається заснути вночі, але жахи кривавої війни, що несуть за собою загибель безневинних людей, не дають їй заснути:

«In the bed the pieces fly together
and the rifts fill or else /
my body is a list of wounds
symmetrically placed» [12, с. 17].

Жінка бачить себе справжньою учасницею воєнних подій, вона відчуває, що бомбардування далекого селища нанесло болючі рани не тільки її душі, але й тілу. Тілесні рани наповнюють всю поезію, вони можуть асоціюватися з пробілами між рядками, які розколюють вірш та створюють образ розщеплення, який нагадує нам здирання шкіри живцем. До того ж, ці пробіли порушують ритм вірша, тому під час пауз читач має можливість рефлексувати з болючих проблем, зображених в поезії. Відсутність пунктуації, можливо, теж є певною стратегією, що підсилює ефект «закривавлених ран», цей прийом акцентує страждання ліричної героїні з приводу страху війни. Поезія завершується песимістично, бо те, що розпочинається в майбутньому – це ніч, а не день:

«What breaks is the night
not day The white
scar splitting

over the east» [12].

В поезії ніч – алюзія невідомого, жахливого, перемагає день, що уособлює ясність, надію на краще. Але, образ «білого шраму» (*'white scar'*), який може означати той біль, що захід (Америка) нанесли сходу (В'єтнаму), можна також трактувати як сподівання на те, що нанесені рани все-ж таки загояться. На це натякають і кінцеві рядки поезії:

The crack weeping
Time for the pieces
to move
dumbly back
toward each other. [12]

В цьому фінальному акорді лірична героїня уявляє по-жіночому мовчазний (*'dumb'*) спосіб вирішення страждань війни. Її рани, як скіпи «мовчки повернуться назад одна до одної», і коли вони поєднуються, то, можливо, світ віднайде втрачену гармонію.

Ще однією характерною рисою жіночої поезії, на думку Джо Джіл (Jo Gill), є фрагментування жіночого тіла, його повне оголення перед допитливим поглядом публіки [8, с. 112]. У вірші С. Плат «Лазар-жінка» («*Lady Lazarus*») лірична героїня зображає себе у образі стриптизерки, максимально розкриваючи своє тіло, яке постає перед читачем як набір анатомічних деталей («...*Права нога / Легка, як папірчик, / Обличчя без рис – Тонке полотно єврейське. / Зніми серветку, / Вороже мій. / Що, жахаєшся? / Провали носа й очей, повний вищир зубів...*») (пер. О. Забужко) [1, с. 285]. Авторка використовує Шекспірівську ідею сонету 130 «*My mistress' eyes are nothing like the sun*», проте образ жінки зображується не просто звичайним, позбавленим романтичних уявлень про неземну вроду, в ньому гіперболізуються усі відразливі особливості людської плоті: «*кислий віддих*», «*плоть, ізжерта, було, / могильною ямою*». Лірична героїня поезії вперто не бажає ставати об'єктом чоловічої сексуальної пристрасті, виставляючи на публічний показ своє тіло без прикрас, пишаючись ним водночас: «*Як мені розмотують руки-ноги – / Суперстриптиз. / Пані, панове, / От мої руки, / От мої ноги. / Хай з мене тільки шкура й кістки, / Та головне – я та сама жінка*» [1, с. 287].

Енн Секстон також створює фрагментарний образ жіночого тіла, зображуючи його як набір кісток, рук, шиї, стегон, при чому для її поезії провідним є мотив переваги чоловічого начала над жіночим: «*Women have lovely bones, arms, neck, thigh / and I admire them also, but your bones / supersede loveliness. They are the tough / ones that get broken and reset*» («*The Fury of Beautiful Bones*») [16, с. 372].

Більш того, авторка переконана, що таке другорядне положення жінки є біологічно детермінованим і, тому, невідворотним: «*The trouble with being a woman, Skeezix, / is being a little girl in the first place. / Not all the books of the world will change that*» («*Hurry Up Please. It's Time*») [16, с. 410]. Хоча у деяких поезіях Е. Секстон визнає, що жіноча сексуальна привабливість має певні переваги, або пишається красою юного тіла доньки, вона у більшості разів переконана, що жіноча сексуальність є скоріше обмеженням, ніж гарантом свободи. Сексуальна свобода можлива для жінки тільки у єдності з чоловіком: «*She is the house. / He is the steeple. /*

When they fuck they are God» («The Furry of Cocks») [16, с. 386], але мить єднання є короткою, після якої жінка стає непотрібною. Дуже яскраво ця ідея передається через мотив подружньої зради (adultery), коли чоловік повертається до своєї сім'ї, залишаючи коханку, як непотрібну річ:

She is his selection, part time.
You know the story too! Look,
when it is over he places her,
like a phone, back on the hook

(«You All Know the Story of the Other Woman») [15, с. 30].

Порівняння жінки з неживим об'єктом (слухавка телефона, лялька, ростбіф, човен, стакан) простежується у багатьох поезіях Енн Секстон (наприклад, «*Ти – ростбіф, який я придбав, / і я починаю тебе своїм власним луком. / Ти – човен, який я винайняв по годинно, / і я направлятиму тебе своєю лютью, поки ти не опинишся на міліні*») (тут і далі переклад наш – С. Г.) з вірша «Купуючи повію» («*Buying the Whore*»)) [16, с. 570], а також у ліриці Сильвії Плат, наприклад, «*лялечка у шафі*» з поезії «Претендент» («*The Applicant*») [10]. Щодо Едрієнн Річ, то в її творчості на ранніх етапах також присутній мотив пасивності, інтелектуальної переваги чоловіка над жінкою, як-от у поезії «Неказане слово» («*An Unsaid Word*»): «*She who has power to call her man / From that estranged intensity / Where his mind forages alone, / Yet keeps her peace and leaves him free. / And when his thoughts to her return / Stands where he left her, still his own, / Knows this the hardest thing to learn*» [11, с. 5]. Образ чоловіка, який інтелектуально розвивається, є протилежним до образу жінки, яка є нерухомою, утворюючи дихотомію мотивів: свобода, мобільність та обмеженість, статичність. Перший мотив асоціюється з маскуліністю, а другий, відповідно, з фемініністю. Але, на думку Беверлі Таненхауз (Beverly Tanenhaus), якщо поглянути на ці рядки з точки зору теорії Юнга, то можливо припустити, що лірична героїня Е. Річ приймає чоловічу домінуючу роль як частину свого множинного «Я» («*she can accept the superior male as a multiple of herself*») [17]. З цим припущенням можна погодитись, якщо поглянути на подальші поезії авторки, де вона створює образ «холодного та егоїстичного напів-брата» («*half-brother*», поезія «Оріон»), чия незалежність та егоцентричність є протилежними до жіночої чуттєвості, готовності пожертвувати своєю особистістю заради коханого чоловіка та дітей. У фіналі поезії лірична героїня готова прийняти цю маскуліну частину самої себе («*...I throw back my head to take you in / an old transfusion happens again: / divine astronomy is nothing to it*») («Оріон») [11, с. 29], і таке злиття стає джерелом її сили та натхнення.

На відміну від постмодерністської естетики, яка відокремлює поняття тілесності від власне тіла, або образу тіла (Ж. Делез), усі три американські поетеси намагалися відтворити у своїй ліриці реальне жіноче тіло, мінливе, сексуальне, з усіма його вадами та «брудною» анатомією. Енн Секстон, Сильвія Плат та Едрієнн Річ почали вписувати жіноче тіло у текст ще до появи феміністичних маніфестів, намагаючись у такий спосіб примирити себе зі своєю сексуальністю, дослідити раніше заборонені теми та мотиви, пов'язані з інтимними сторонами жіночого життя. Жіноче тіло для них, особливо для Секстон та Плат, – це, перш за все, носій страждання. Біль, як фізичний, так і душевний, є невід'ємною частиною життя

жінки, він починається ще з колиски («rain ... begins in the crib» AS). Поетеси часто зосереджують увагу на зображенні тілесного болю, хвороби, авторки в деталях змальовують менструальні цикли, аборти, процес народження дитини та пов'язані з ним болісні відчуття. Мова тіла – особлива, інша мова й водночас мова іншого. Тіло і його досвід стають гарантом ідентичності, інстанцією правди, адже тільки говорячи мовою тіла жінка може передати свій досвід, бо вона завжди є обмеженою можливостями мови, яка є ворожою, чужою для неї.

Пошук засобів «іншої мови» жінки виражається у використанні снів, марень, галюцинацій, видінь які зображують те, що замовчується свідомістю. Наприклад, у поезії «Вулиця Милосердя 45» («45 Mercy Street») лірична героїня Енн Секстон намагається поглянути на своє життя з перспективи минулих поколінь, приділяючи увагу саме жінкам у своєму родоводі, починаючи з прабабусі й закінчуючи власними доньками: «*In my dream, / drilling into the marrow / of my entire bone, / my real dream, / I'm walking up and down Beacon Hill / searching for a street sign - / namely MERCY STREET. / Not there*» [16, с. 478]. Використовуючи метафору сну, авторка робить очевидним, що сон і є реальністю, і що те, чого ми так жахаємося у наших снах, є відбитком реального життя.

Попри схожість авторок у відображенні особливостей жіночої ідентичності, вони моделюють образ жіночого тіла по-різному. Наприклад, щодо лірики С. Плат, то у сучасній літературній критиці так і немає однозначної інтерпретації тілесності і образу жіночого тіла у її поезіях. Скажімо, Алісія Острайкер (Alicia Ostriker) вважає її вірші спробою вийти за межі тягара, що завжди вважався істинним втіленням жіночності, інші дослідники, такі як Сандра М. Гілберт (Sandra M. Gilbert) та Сюзан Ван-Дін (Susan Van Dyne) пояснюють тілесність поезій С. Плат спробою наділити силою жіноче тіло в маскулінній культурі. Останні дослідження її творчості, авторами яких є Жаклін Роуз та Крістіна Брітзолакис, не погоджуються з припущеннями, що Плат писала головним чином жіноче тіло, або намагалася знайти свою істинну жіночу сутність. В роботі «Переслідуючи Сильвію Плат» («The Haunting of Sylvia Plath») Ж. Роуз зазначає, що американська поетеса відкидає можливість існування автентичного, справжнього жіночого «Я» (authentic female self), піддаючи цей концепт критиці у своїх поезіях [14]. К. Брітзолакис у монографії «Сильвія Плат і театр скорботи» («Sylvia Plath and the Theatre of Mourning») також погоджується, що у віршах Плат ми спостерігаємо не пошуки істинного жіночого суб'єкта, а само-рефлексивну творчість, яка є пародією на культурні стереотипи, такі як «правдиве зізнання», або популярну ідеологію споживання («rampant consumerism») [4]. Згідно з останніми підходами, матеріальне біологічне тіло вже не є центральною проблемою. Для Плат тіло вже не є реальним тілом, а скоріше репрезентацією розуму (Ж. Роуз), «символом, чії культурні змісти знаходяться у стані кризи» (К. Брітзолакис). Такі розбіжні точки зору щодо образу тіла у творчості Плат, на нашу думку, є результатом того, що деякі літературознавці визначають тіло як біологічний об'єкт, а інші – як дискурс, або репрезентацію. У нашому дослідженні ми обираємо середній шлях, який є слушним на нашу думку, тому що є суголосним принципам гендерної теорії – ідентичність людини формується під взаємним впливом біологічних і культурних чинників. Для Сильвії Плат тіло, як і

культура є безумовно важливими у формуванні ідентичності, яка не є продуктом цих двох чинників, а скоріше формується у тісному взаємозв'язку з ними. Для неї визначальним є не абстрактне, а реальне тіло жінки, мінливе, непостійне, завжди прагнуче вийти за межі обмежень та правил, які йому нав'язуються суспільством.

Бачення жіночого тіла в ліриці Енн Секстон, на думку Стівена Колберна (Steven E. Colburn) («Anne Sexton: telling the tale»), змінювалося на протязі творчого шляху поетеси [5, с. 230]. У перших трьох збірках тіло часто зображається як тюрма, клітка, або дім, ворожий до свого жильця. Наприклад, у поезії «Бажання смерті» («Wanting to Die») тіло ліричної героїні є тільки «поганою тюрмою» («bad prison»), з якої вона повинна вивільнити дихання, життя («*to empty my breath from its bad prison*») [16, с. 150]. Образи домів, кімнат, печер, кліток та інших об'єктів, що символізують утримання всередині переповнюють збірку «Всі мої любі» («All my pretty ones»): «*All day long the house sits / larger than Russia gleaming like a cured hide in the sun. / All day long the machine waits: rooms, stairs, carpets, furniture, people - / those people who stand at the open windows like objects / waiting to topple*» («The House») [16, с. 89]. С. Колберн додає, що саме за допомогою поезії лірична героїня може знайти шлях на свободу, вийти за межі цієї жорстокої та непотрібної в'язниці.

На відміну від С. Плат, Енн Секстон завжди прагнула примирити обидві частини своєї ідентичності: душу (spirit) та тіло (body). У надзвичайно релігійній поезії останніх років авторка приходить до висновку, що Бога потрібно шукати через землю та тіло, а не поза ними. Лірична героїня вчиться любити своє тіло, свою «тваринну привабливість» («animal loveliness»). В поезіях з'являється низка цілісних та цілющих образів, що символізують оновлення, відродження: «*Because of this the ground, that winter nightmare, / has cured its sores and burst with green birds and vitamins*» («It Is A Spring Afternoon») [16, с. 185]. Жінка, яка живе в гармонії зі своїм тілом, яка здатна позбутися упереджень щодо власної сексуальності, які нав'язувалися їй роками, знайде своє істинне «Я». Таку думку висловлює американська поетеса у вірші «Маленька дівчинка, моя квасолинка, моя чарівна жінка» («Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman»), де, звертаючись до своєї молодшої доньки, пояснює їй, що жіноче тіло – це інстанція правди, яка формує жіночу ідентичність – «*there is nothing in your body that lies*» – і яку треба прийняти та полюбити: «*Oh, darling, let your body in, / let it tie you in, / in comfort*» [16, с. 160]. Якщо дівчинка, яка скоро вже стане жінкою, не буде опиратися своїй тілесній природі («*Darling, / stand still at your door*»), вона запалить вогонь нового, яскравого життя («*you will strike fire, / that new thing!*») [16, с. 160].

Енн Секстон змушує читача замислитися над тим, що означає бути жінкою у сучасному суспільстві, проте авторка не дає відповіді, що ж робити далі? Таку відповідь пропонує у своїх поезіях Едрієнн Річ, яка, будучи однією з найзавзятіших теоретиків радикального фемінізму, мала власний погляд на місце і роль жінок у суспільстві. У поезії «Двадцять один вірш про кохання» («Twenty-One Love Poems») авторка пише, що не прагне (на відміну від Е. Секстон) створити «кар'єру болю», вона переконана, що жінки повинні пам'ятати той біль, що залишили їм у спадок матері й бабусі, але, за умови звільнення чоловічого панування над тілом жінки, остання може звільнитися від почуття болю та приниження, яке завжди з ним

пов'язувалося: «*Well, that's finished. The woman who cherished / her suffering is dead. I am her descendant. / I love the scar-tissue she handed on to me, / but I want to go on from here with you / fighting the temptation to make a career of pain*» [11, с. 77–86].

Лірика Едрієнн Річ часто відображає мовчазне, повне страждання жіноче тіло, але в поезіях останніх років ХХ століття авторка вводить у вірші нову тенденцію – «говорити мовою тіла» («speak the body»), що, на думку М. Коллінза (Michael J. Collins), є компенсацією за «мовчання» («muteness») жіночого тіла у ранніх поезіях [6]. У поезіях, написаних у 1980-ті – 1990-ті роки минулого століття авторка використовує конструкт жіночої істерії¹, задіяний Л. Ірігаре для визначення децентрації тілесної жіночої суб'єктивності, намагаючись показати, як він реалізується в мові, коли жінка пише «через своє тіло». Е. Річ отримує досвід у стражданні жінок на протязі усієї історії, вона закликає читача звернутися до цього болючого досвіду та вчитися на ньому. Тіло жінки ніколи їй повністю не належало – на протязі століть воно було власністю батька, або чоловіка. З мовою ситуація є такою самою: жінка повинна користуватися мовою, яка є чужою, яка їй повністю не належить. Але, якщо жінка навчиться не тільки писати, але й думати через своє тіло («think through the body»), застосовуючи таким чином той «чудовий розумовий потенціал, який раніше майже не використовувався, наші високорозвинені тактильні відчуття, наш геній детального спостереження, нашу складну, терплячу до болю, чуттєву тілесність», вона таким чином буде деконструювати маскулінний дискурс, зображаючи істинне жіноче «Я» [19, с. 284].

У монографії Джейн Геллоп (Jane Gallop) «Думаючи крізь тіло» («Thinking Through the Body») (1988), назву якій дала вище згадана цитата Е. Річ, авторка використовує ідею Р. Барта про множинність тіла, доводячи, що світ навколо нас є тілесним, як і люди у ньому. Звідси випливає необхідність поставити тіло в один ряд з душею (soul) та духом (spirit), перенести його у розряд абстрактних категорій [7]. Ця думка співпадає з баченням тіла у ліриці Е. Річ, для якої воно перш за все є земним (earthly) і абстрактним об'єктом. Наприклад, у збірці «Листівки» («Leaflets») поетеса проводить паралель між тілесністю та політикою. Ліричний герой поезії роздає листівки політичного характеру, але авторка приходить до висновку, що ці клаптики паперу не мають жодної ваги без сліз, які були пролиті людьми, без безпосередньої тілесності тієї людини, що роздає ці листівки, та тієї особи, що отримує їх. У вірші зі схожою тематикою «Сльозоточивий газ» («Tear Gas») Е. Річ пише: «*Бажання змін починається з тіла, не з розуму, / Моя політика – в моєму тілі, вона накопичується та розростається з кожним / актом опору, з кожним моїм провалом*» («*The will to change begins in the body not in the mind / My politics is in my body, accruing and expanding with every act of resistance and each of my failures*») [13, с. 140]. Суб'єктивна жіноча особистість стає для авторки центром ґрунтовних політичних змін. Жіноче тіло, яке завжди було політичним об'єктом, контрольованим чоловіками, релігією, урядом набуває особливого значення, так як, на думку Е. Річ, жінка повинна отримати як фізичний, так і психологічний контроль

¹ Під істерією Л. Ірігаре розуміє специфічну форму жіночої активності, яка виконує обертання / «ексцесивний мімезис» патріархального дискурсу та логіки фалогоцентризму для артикуляції жіночого досвіду та переживання (див.: Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*, pp. 137–142).

над власним тілом, що потребує змін у самій західній культурі. Задля досягнення цих завдань, жінці необхідна мова, яка потрібна для того, щоб жінка почула, побачила саму себе, та була почутою та зрозумілою іншими: «... *a language to hear myself with / To see myself in / A language like pigment released on the board / Blood-black, sexual green, reds / Veined with contradictions*» («Tear Gas») [13, с. 140]. Отже, говорячи про жіночу поезію, ми знову торкаємось питання мови, тих властивостей жіночого письма, які дозволяють жінці передати чуттєво-тілесний характер свого внутрішнього «Я», як занурюють читача у «семіотичну передлінгвістичну еротичну енергію» (Юлія Крістева). Таке завдання є надзвичайно складним, на думку Е. Річ, адже потрібно змінити не слова, а поняття, що вони передають, і пройнуть роки, поки жінки знайдуть образи, необхідні для такої передачі.

Підводячи підсумки, ми ще раз відзначаємо, що тіло, тілесність і сексуальність, що знаходились у маргінальному становищі в поезії попередників, були відверто зображені у творчості Е. Секстон, Е. Річ та С. Плат. Це поезії «*The Ballad of the Lonely Masturbator*», «*That Day*», «*In Celebration of My Uterus*» Е. Секстон (збірка «*Love Poems*»), «*Twenty-one Love Poems*», «*My Mouth Hovers Across Your Breasts*» Е. Річ (збірка «*The Dream of a Common Language: Poems 1974–1977*»). Е. Секстон не оминає жодної дрібниці у зображенні жіночої фізіології: грудей, піхви, матки, менструації. Поетеси також поєднують жіноче тіло з прихованою, латентною креативністю. У вірші «*Святкування моєї матки*» («*In Celebration of my Uterus*») (1969) цей орган уособлює жіноче начало: «*Everyone in me is a bird. / I am beating all my wings*» [16, с. 177]. Матка – жива істота, до якої звертається лірична героїня: «*Вони сказали, що ти невимовно порожня, / але ти не така. / Вони сказали, що ти хвора та вмираєш, / але вони помилялися...*» («... *They said you were immeasurably empty / but you are not. / They said you were sick unto dying / but they were wrong...*») [16, с. 177]. Фізіологія жінки абстрагується, перетворюється на метафору духовності, даючи жінці можливість через сферу ірраціональну оволодіти сферою духовною. Жіноче тіло стає тим інструментом, який допомагає жінці-мисткині бути почутою, висловити всю унікальність, якою її наділила природа.

Ми бачимо, що у трьох американських поетес є багато спільного у тому, як жіноче тіло трактується у їх поезіях. Усі вони намагаються вписати жіночий тілесний досвід у свою лірику, хоча з деякими відмінностями: Е. Річ більш за все хвилює боротьба за відновлення жінками контролю за своїми тілами, мовою, культурою, вона намагається «писати прямо і відверто як жінка, через жіноче тіло та досвід». С. Плат вважає, що ідентичність жінки формується у тісному взаємозв'язку з біологічним досвідом і культурою. Для неї важливим є не абстрактне, а реальне тіло жінки, мінливе, непостійне, завжди прагнуче вийти за межі обмежень та правил, які йому нав'язуються суспільством. Е. Секстон пов'язує жіноче тіло з прихованою, латентною креативністю, поетеса переконана, що жінка повинна пишати своїм тілом, бо тільки в гармонії з ним вона знайде справжню себе.

Бібліографічні посилання

1. Забужко О. Друга спроба: Вибране. / Оксана Забужко // Київ: Факт, 2005. – 320 с.; С. 286.
2. Монахова Н. Отілеснена абстракція: Жінка та жіночість як метафора бажання в українській літературі кінця XIX – початку XX століть / Наталія Монахова. – Київський міський семінар

із гендерної лінгвістики. [Електронний ресурс] : Режим доступу: http://linguist.de.co.ua/publications/2005/04/22/otilesnena_abstrakts_42.html. - 2005.

3. Сиксу Э. La sexe ou la tete? (Женщина – тело – текст) // Художественный журнал. – №6. – 1995. – С.32-35.
4. Штейнбук Ф.М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: монографія / Ф.М. Штейнбук. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
5. Britzolakis, Christina. Sylvia Plath and the theatre of mourning / Christina Britzolakis. – Oxford: Claredon, 1999. – 264 p.
6. Colburn, Steven E. Anne Sexton: telling the tale / Steven E. Coblurn. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988. – 423 p.
7. Collins, Michael J. The Unearthing of the Body in Adrienne Rich's Poetics / Michael J. Collins // Thesis Abstract in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts. – Seton Hall University, 2009. – 32 p.
8. Gallop, Jane. Thinking through the Body / Jane Gallop. – New York, NY: Columbia UP, 1988.
9. Gill, Jo. Women's Poetry / Jo Gill. – Edingurgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007. – 231p.
10. Lawrence, D. H. Greenspan, Ezra, Vasey, Lindeth, Worthen, John. Studies in Classic American Literature // D H Lawrence; Ezra Greenspan; Lindeth Vasey; John Worthen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003 – 632 p.
11. Plath, Sylvia. Collected Poems / Sylvia Plath // [Ed. by Ted Hughes]. – New York: Harper & Row, Publishers, Inc. – 1981. – 351p.
12. Rich, Adrienne. Adrienne Rich's Poetry And Prose / Adrienne Rich : [ed. by Barbara Charlesworth Gelpi, Albert Gelpi] – New York-London: W. W. Norton & Company, 1993. – 434p.
13. Rich, Adrienne. Leaflets: Poems 1965-1968 / Adrienne Rich // New York-London: W. W. Norton & Company, 1969. – p. 140.
14. Rich, Adrienne. Poems: Selected and New 1950–1974 / Adrienne Rich. – New York: Norton, 1975. – p. 140.
15. Rose, Jacqueline. The haunting of Sylvia Plath / Jaqueline Rose. – Harvard University Press, 1993. – 288p.
16. Sexton, Anne. Love Poems / Anne Sexton. – Boston: Houghton Mifflin, 1999. – 69 p.
17. Sexton, Anne. The Complete Poems / Anne Sexton. – Boston: Houghton Mifflin Company, 1981. – 623 p.
18. Tanenhaus, Beverly. Politics of Suicide and Survival: The Poetry of Anne Sexton and Adrienne Rich // Beverly Tanenhaus / Women, Literature, Criticism: [Edited by Harry R. Garvin]. – Bucknell University Press: London, 1978. – 183 p.
19. Winchell, Mark Royden. «Too good to be true»: the life and work of Leslie Fiedler / Mark Royden Winchell. – University of Missouri Press, Columbia, Missouri. – 2002. – 366 p.
20. Rich, Adrienne. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution / Adrienne Rich. – New York-London: W. W. Norton & Company, 1986. – 308 p.

Надійшла до редколегії 26.04.12

УДК 821.161.1

Е. А. Гусева

г. Днепропетровск

**ТРАДИЦИИ ПУТЕВОГО ОЧЕРКА В СОВРЕМЕННОЙ
ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ**

Рассматривается проблематика и поэтика очеркового цикла П. Вайля «Гений места».

Ключевые слова: литература «путешествия», путевой очерк, эссе, автор-персонаж, синтез.

Розглядається проблематика і поетика нарисового циклу П. Вайля «Геній місця».

Ключові слова: література «подорожі», подорожній нарис, есе, автор-персонаж, синтез.

The problems and poetics of the essay cycle «Genius of Place» by Pyotr Vail is studied in the article.

Key-words: literature of travel, travel notes, essay, author-character, synthesis.

Мотив пути, странствия имеет давнюю интересную историю в русской литературе. В «путешествии» наиболее полно и ярко раскрываются и проверяются характеры многих известных литературных персонажей, и не случайно оно лежит в основе сюжета в повести В. Соллогуба «Тарантас» и в поэмы «Мёртвые души» Н. Гоголя. Именно на Военно-Грузинской дороге встречается повествователь, офицер, путешествующий по Кавказу по казённой надобности, с Максимом Максимычем и Печориным, Вронский знакомится с Анной на железнодорожном вокзале... Однако совершенно особое структурно-образующее значение приобретает мотив дороги в путевом очерке. Такого рода очерк, возникший из литературы «путешествий», содержащий достоверные географические, исторические и экономические сведения, получил широкое распространение в русской литературе: путешествие давало возможности для решения масштабных просветительских и публицистических задач. Кроме того, путевой очерк – увлекательное чтение, ведь дорога обещает одну неожиданность за другой, открывая новое, ранее неизвестное. Путевому очерку посвящён целый ряд исследований, но, как правило, это в основном работы по истории жанра [см., напр.: 2; 3; 4; 5; 6].

К этому жанру обращаются и современные писатели, даже несмотря на то, что внимание к очерку в последние десятилетия заметно ослабло.

Традиции путевого очерка формировались не одно десятилетие, и трансформации принципиально не изменили его жанровую природу. В нём по-прежнему точно фиксируются особенности общественного уклада, природа, архитектура, быт, обычаи, верования народов разных стран. Всякий раз в центре повествования оказывается его автор, который высказывает своё отношение к тому, что видит. «Ни в одном другом жанре публицистической литературы, – справедливо полагает Н. Маслова, – не выявляется так ярко индивидуальность героя-автора, как в путевом очерке» [3, с. 6]. Примером современных путевых очерков могут служить книга П. Вайля «Гений места» (2002). Эта книга – на редкость увлекательное чтение, особенно для подготовленного читателя, которому не надо разъяснять, кто такие, скажем, Джотто, Сервантес, Аристофан, Джойс или Вазари. Автор книги рассказывает о местах, в которых он побывал и где гидами ему, как правило, служили великие художники далёкого и относительно недавнего прошлого. Поэтому точные пейзажные зарисовки здесь чередуются с эссеистическими размышлениями писателя о творчестве того или иного писателя, актёра, драматурга, живописца. «На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде, реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии, – пишет П. Вайль в

предисловии. – В попытке эту реальность уловить и появляется странный жанр – своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественного эссе, мемуара: результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов» [1, с. 5].

«Гений места» открывается путешествием по американскому Западу – калифорнийским городам Лос-Анджелес и Сан-Франциско. «Калифорния – квинтэссенция Америки. Дальше нет ничего. Закат. Ночь. Сон. Мечта» [1, с. 7]. П. Вайль рассказывает о Голливуде, углубляется в историю американского кино, вспоминает былых его звёзд – Чарли Чаплина, Юла Бриннера, Мэри Пикфорд, Чарльза Бронсона... Он также анализирует особенности американского кинематографа, пытаясь понять и объяснить, чем же он, собственно, отличается от европейского. Одна из глав книги – «За туманом» – посвящена Джеку Лондону и его творчеству, но не только ему, но и близким ему по духу хиппи и битникам. Образ жизни Джека Лондона превратил его в культовую фигуру ещё при жизни, и он «стал первым американским писателем с легендарной биографией, сделавшим миф из личных достижений, вроде путешествия на Клондайк; личных бед, вроде алкоголизма; двусмысленностей, вроде предательств» [1, с. 23]. Сан-Франциско стал столицей битников вполне логично: эти места когда-то называли Диким Западом, который от пуританского востока Соединённых Штатов традиционно отличался идеей безраздельной свободы. Возвращаясь к Джеку Лондону, П. Вайль заметил, что битники «оказались последними, кто ценил его, ценя идею дороги. Лондон числился их прадедушкой, дедами – потерянное поколение эпохи джаза, отцами и старшими братьями – хипстеры начала 40-х. Детьми – хиппи» [1, с. 23]. Все они, однако, друг друга не копировали, поэтому стихией битников были мотоцикл, алкоголь, стихи и джаз, хиппи предпочитали попутные машины, наркотики, восточные учения и рок. И здесь Джек Лондон с ними не «совпал»: он был «слишком радикал, слишком позитивист, слишком хотел исправлять общество, а не разбираться в человеке» [1, с. 24]. Оставив американского писателя, Вайль предлагает читателю прогуляться по Сан-Франциско, прежде всего – по Русскому холму, где русские не живут. «В этом городе, – говорит автор, – вообще хорошо гулять, несмотря на перепады высот: Сан-Франциско (да еще Нью-Йорк) – последний в Штатах город пешеходов» [1, с. 27]. В этой «американской» главе своей книги Вайль сравнивает «две Калифорнии» – Северную и Южную. В романтическом Сан-Франциско (север) золото трансформировалось в туман и мечту, в Лос-Анджелесе (юг) с его мощной киноиндустрией туман и мечта – в золото. «Романтический Сан-Франциско остался самоценной литературной экзотикой дороги без конца, все более уходящей в историю литературы. Практический Лос-Анджелес смоделировал по своим кинообразцам весь мир» [1, с. 29]. А ещё из Сан-Франциско хорошо уезжать: ровный тёплый климат когда-нибудь надоедает, и «в самый раз отправляться либо в холод Севера, либо в жару Южных морей» [1, с. 27]. В следующей главе автор, однако, отправился не на Север, а в другие «тёплые края» – в Грецию и Италию.

Америка – Новый свет, а Греция – колыбель европейской цивилизации, с детства знакомые названия и имена: Афины, Акрополь, Афродита, Аристофан... Развалины древних театров и стадионов, оживлённые рынки и старые кладбища,

таверны и храмы, оливковые и лимонные рощи – такой предстаёт Греция в «Гении места». А что в этих же местах было раньше, автор рассказывает подробно, с изяществом и юмором, за которым, однако, не теряется главное: эллины были великой цивилизацией с великой культурой. «От чтения греков и о греках остается явственное живое ощущение молодой силы, а если мудрости – то не стариковской, а бытовой, побуждающей радоваться каждому дню» [1, с. 32]. Всласть погуляв по Афинам, в том числе древним, Вайль приглашает читателя отправиться в Италию – «по исторически точному маршруту Афины – Рим» [1, с. 44]. И начать предлагает со столицы – Рима. «Античный Рим, – замечает Вайль, – несомненная ощутимая реальность. Снова и снова приезжая в город, убеждаешься в первоначальном подозрении: две тысячи лет назад он был таким же, как сегодня, минус мотороллеры» [1, с. 44]. Писатель подчёркивает переплетение разных культур и религий, ни одна из которых не мешает другой, все мирно сосуществуют. Дороги, акведуки, фонтаны – это вклад Древнего Рима в цивилизацию. А ещё – великая культура, преемница эллинистической, с именами Катулла, Овидия, Марциала, Ювенала, Апулея, Тацита... Однако, по мнению Вайля, в современном Рима самые «древнеримские» места – «не форумы, не сохранившая исторический рисунок улиц Субура к северу от форумов, не Палатин и Колизей, а обычные нетуристские районы: старое гетто за театром Марцелла (с кошерными лавками и рестораном римско-еврейской кухни “Пиперно” – артишоки *alla judea!*), окрестности пьядцы Ротонда, пьядцы Навона. Рим – там» [1, с. 56]. И он неутомимо бродит по древним римским улочкам и предместьям, откуда не выветрился пряный дух античности.

П. Вайль – путешественник благодарный, и ему интересны разные страны и города. Он любит красота Венеции, смотрит бой быков в Толедо и футбол в Барселоне, пытается постичь Борхеса в Буэнос-Айресе, рассуждает о политике времён Макиавелли во Флоренции, бродит по знаменитой картинной галерее во Флоренции... И постоянно устанавливает личный контакт с читателем, пытаясь разрушить сложившиеся стереотипы в отношении тех или иных мест на карте мира. Скажем, Сицилия, оказывается, совсем не такая, какой её себе воображает обыватель, и «поражает новичка, который заранее построил образ дикой мрачноватой страны, где по склонам пустынных гор бродят козы и бандиты. Сицилия поражает жизнерадостной яркостью красок и многоэтажным наслоением многовековых пластов. Всемирная история здесь стиснута в компактные блоки – словно в учебном пособии, чтобы далеко не ходить. В двух шагах от древнегреческого храма – норманнская башня, рядом с византийской часовней – испанский замок, арабский минарет высится над барочной церковью» [1, с. 253]. И, как и в каждой главе своей книги, П. Вайль рассуждает о писателях и их книгах, чьи персонажи и жизненные ситуации «списаны» с обитателей тех или иных мест. Скажем, если это Сицилия, то, конечно же, анализируется «Крёстный отец» М. Пьюзо, если США, то творчество Джека Лондона, если Испания – Сервантес, ну, а Дания, – естественно, Андерсен. Художники и их творения также занимают автора «Гения места». В Голландии это Рембрандт, Хальс, Ван Гог, Питер де Хоох, Вермеер, в Испании – Гойя, Пикассо, Дали, Гауди... Всех не перечислишь; остаётся лишь удивляться ненасытному и искреннему интересу автора книги ко всему, что он

видел, где бывал. Необходимо также отметить ещё одно отличительное качество документальной прозы П. Вайля – не свойственную жанру очерка иронию и самоиронию. Например, в главе «Базар Евразии» он размышляет о разнице между Востоком и Западом, причём не по-киплинговски возвышенно, а иронически и вполне приземлённо, как будто на набережной Стамбула пьёт с читателем... ну, скажем, кофе по-турецки: «Восток вообще роднее, чем запад. Европе в русском языке как раз не повезло. Прежде всего – с единственной известной к этому слову рифмой. И ещё: в слове “Европа”, особенно в его производных, так явственно слышен другой чуждый корень, и на слух патриота какой-нибудь “Евросоюз” только и может быть союзом масонов. Язык определяет идеологию: “евроремонт” – само существование этого слова есть сильнейший аргумент в пользу азиатскости России. Не говоря уже о том, что евроремонтом в Москве занимаются турки» [1, с. 315]. В турецких портах стоят русские корабли, матросы с них регулярно выходят на сухопутный торговый промысел, повсюду – русские вывески: «Центр кожи», «Переговорный пункт», «Молдова - Кишинёв, Одесса - Херсон», кабачки с милыми сердцу названиями: «Дедушка», «Почувствуйте разницу, ё-моё!» и т. д. «Чувствуешь, сидя у окна: под тобой рыбный рынок, перед тобой Золотой Рог, за ним – Айя - София. Ё-мое! Наконец-то! Исполнилась многовековая мечта. Победой прославлено имя твоё, твой счёт на вратах Цареграда» [1, с. 315]. Или: «Накупив помидоров, зелени, ветчины, сыра, стоит поддаться соблазну, взять ещё простого красного и присесть тут же у фонтана, разложив перед собой самые красивые итальянские слова: прошито, мортаделла, скаморца, вальполичелла. С утра выпил – целый день свободен: есть такая поговорка у Плиния Старшего?» [1, с. 57]. Ну кто ещё из очеркистов мог так запросто обращаться с античным писателем?

Палитра путевых очерков у Вайля осложнена иронией и самоиронией, которые нечасто присутствуют в очерковой прозе. В текст своих очерков автор включает эссеистические размышления о литературе, искусстве, архитектуре, истории, иногда о политике. В путевой очерк Вайль часто включает описания быта, нравов, обязательно – национальной кухни, что также характерно было скорее для бытописательного очерка, чем для путевого. Таким образом, тот жанрово-родовой синтез, который в целом присущ современной литературе, ясно проявился в путевых очерках Петра Вайля, расширяя границы жанра.

Библиографические ссылки

1. Вайль П. Гений места : [Текст] / П. Вайль. – М. : КоЛибри, 2006. – 486 с. – ISBN 5-98720-017-2.
2. Деремедведь Е. Н. Английская литература путешествий XVIII–XX вв. о Крыме: реализация процесса коммуникации : [Электронный ресурс] / – URL : http://www.nbuv.gov.ua/Articles/KultNar/knp49_2/knp49_2_112-115.
3. Маслова Н. М. Путевые заметки как публицистическая форма : [Текст] / Е. Н. Деремедведь. – М.: Знание, 1977. – 115 с.
4. Михайлов В. А. Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII–XIX вв. : дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1999.
5. Панцеров К. А. Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра : дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004.
6. Рыжикова В. Л. Очерки А.П. Чехова и русский путевой очерк второй половины XIX века : дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1984.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.161.1

О. Л. Калашникова

г. Днепропетровск

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА КАК СРЕДОТОЧИЕ МИФА

Рецензия на монографию Е. А. Прокофьевой «Мифопоэтика и динамика жанра русской исторической драмы XVII – XIX веков: барокко – романтизм» (Днепропетровск: Пороги, 2011, 616 с.)

Рецензія на монографію К. А. Прокоф'євої «Міфопоетика та динаміка жанру російської історичної драми XVII – XIX століть: бароко – романтизм» (Дніпропетровськ: Пороги, 2011, 616 с.)

Review of the monograph of Y. A. Prokofieva «Myth poetics and dynamics of the genre of Russian historical drama of the XVII – XIX centuries: baroque – romanticism» (Dnepropetrovsk: Porogi, 2011, 616 p.)

Монография «Мифопоэтика и динамика жанра русской исторической драмы XVII – XIX веков: барокко – романтизм» посвящена этапам возникновения, становления и бурного развития драматического рода в русской литературе. Они многократно изучались литературоведением, однако, полной научной истории по этому вопросу создано не было. Накоплен обширный, но разрозненный исследовательский материал по отдельным авторам, произведениям, жанрам, хронологическим периодам.

Е. А. Прокофьева систематизировала драматургию XVII – XIX веков по критериям: стиль пьесы, идейно-тематическое содержание, особенности поэтики и историзма, свойственные эпохе и конкретному драматургу. Введение монографии логично и убедительно обосновывает актуальность предпринятого исследования, заявленного как вскрытие мифологических пластов в поэтике исторических художественных произведений. Главы последовательно отражают специфику развития русской исторической драматургии в определенные эпохи, каждая из которых указана в их названиях. В заключении четко очерчено влияние других литератур на русскую и национальное своеобразие периодов возникновения, становления и бурного развития исторической русской драмы.

В первой главе монографии даны методологические основы проведенного анализа. Здесь раскрыта семантика исторических жанров, определено своеобразие жанра исторической драмы, охарактеризовано взаимодействие мифа и истории в художественных произведениях различной стилевой специфики, установлены основные предварительные работы, ранее рассматривавшие русскую историческую драму, выяснены главные направления изучения этого вопроса другими исследователями. Вторая глава сосредоточена на барочной исторической драматургии. В ней описано зарождение драматургического рода в русской литературе, внимание акцентировано на двух ключевых произведениях

исторической тематики, созданных в этот период, – «Темир-Аксаковом действе» неустановленного автора и трагедокомедии Ф. Прокоповича «Владимир». Художественное своеобразие пьес, по мнению Е. А. Прокофьевой, заключается в трактовке истории и актуализации в ней отдельных мифологических образов, тем и аллюзий. Именно ими красноречиво продемонстрированы в монографии драматургические проявления культуры барокко в различных социальных средах – придворной и академической.

Третья и четвертая главы книги посвящены развитию сложившегося литературного рода, становлению художественно-исторического мировоззрения и нарастающей мифологичности произведений. Здесь исследовательница обратилась к классицистическим творениям А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, М. М. Хераскова, Н. П. Николева, Я. Б. Княжнина и сентименталистским произведениям В. А. Озерова, Г. Р. Державина, Ф. Ф. Иванова, С. Н. Глинки, М. В. Крюковского. Эти авторы, показывает Е. А. Прокофьева, с одной стороны, определили дальнейшее развитие русской драматургии в частности, русской литературы в целом. С другой – будучи представителями, так называемого «второго» литературного ряда, тем не менее, эти авторы представлены в монографии носителями единой национальной драматургической традиции, способствующими ее своеобразию.

В пятой главе проанализирован период наибольшего расцвета русской исторической драмы – романтизм. На примере произведений А. К. Толстого, Л. А. Мея, И. И. Лажечникова, М. П. Погодина, и других авторов доказано, что концепт культурного возвращения к мифу и мифотворчеству является ключевым на разных этапах творческой истории. Именно он, по мнению автора монографии, формирует смысловое строение, вектор и масштаб произведения, открывая многочисленные закономерности в драматургическом тексте, его протоисточниках и подтекстовом слое произведения, возрождаясь в процессе циклической культурной эволюции.

Монография Е. А. Прокофьевой содержит интересные наблюдения и логические, основательные выводы относительно интерпретации истории и специфики обработки источников в художественном произведении. Она наполнена важным теоретическим и большим практическим материалом, который также может быть использован при подготовке лекций, спецкурсов, семинаров по истории русской литературы, теории и истории драматургии, истории культуры. Думается, что о проведенном исследовании следует говорить, как о большом и значимом научном труде.

Надійшла до редколегії 28.04.12

УДК 821.161.2-312.4.09

Г. С. Ключко
г. Днепропетровск

РОМАН В. КОЖЕЛЯНКО «СРІБНИЙ ПАВУК» КАК СТИЛИЗАЦИЯ ПОД РЕТРОДЕТЕКТИВ

Рассмотрена трансформация традиционного детективного и исторического жанровых канонов в романе В. Кожелянко «Срібний павук».

Ключевые слова: ретродетектив, массовая литература, рецензия.

Розглянута трансформація традиційного детективного та історичного жанрових канонів в романі В. Кожелянка «Срібний павук».

Ключові слова: ретродетектив, масова література, реценція.

The transformation of traditional detective and historical genre canons in the novel of V. Kozhelianko «Срібний павук» is under the view.

Key words: retro-detective, pulp fiction, reception.

Украинский писатель Василий Кожелянко прежде всего известен своими альтернативно-историческими произведениями. Однако его роман «Срібний павук» (2004) [1] по жанровому определению, приведенному в аннотации ко львовскому изданию, маркирован как «ретро-детектив». Цель нашей статьи – рассмотреть этот текст сквозь призму заявленного жанрового определения.

В современном литературоведении пока что нет единого мнения о чётких границах данного типа литературных произведений. Например, подчёркивая эту неопределённость, О. Д. Харлан в статье «Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі» предлагает такую жанровую дефиницию: «Вважаємо, що історичний детектив – це твір, присвячений минулим подіям, у якому достовірно і в деталях відтворюється зображувана епоха, незалежно від того, чи є там історичні персонажі чи немає» [2, с. 82]. Если принять такое определение, то роман В. Кожелянко, без сомнения, является ретродетективом. Однако нам обозначенные границы жанра представляются слишком широкими, точнее было бы охарактеризовать исторический детектив как *тип літературного произведения, главным сюжетобразующим элементом которого является процесс исследования загадочного происшествия, развивающийся в художественном мире, стилизованном под определенную историческую эпоху*. Анализ «Срібного павука» с оглядкой на перечисленные выше отличительные черты ретродетектива заставляет усомниться в принадлежности текста к этому жанру, во всяком случае в его «чистом» виде.

С одной стороны, «Срібний павук», безусловно, историческое произведение. Действие романа начинается в 1938 году, в Черновцах, оканчивается после войны, в Аргентине. В этих пространственно-временных координатах развивается главная сюжетная линия – приключения двух черновицких детективов. Кроме того, в роман помещены фрагменты других текстов-мистификаций: оккультного романа «29 срібних» Корнелия фон Апосталука, беллетризованной биографии Наполеона Бонапарта, фэнтезийно-детективного романа «Храм Великої», исповеди раскаявшегося ассассина и апокрифа «Ходіння від мамони». В этих фрагментах действие происходит в Вене конца 19-го века, в Париже, в день взятия Бастилии, на средневековом Востоке и в средневековой Европе, в библейских временах.

Текст предваряет описание тревожной и крайне нестабильной атмосферы предвоенной эпохи, для начала дающее читателю общий план: «Після лютневих подій у Бухаресті, коли король Кароль II підписав нову конституцію, за якою режим

у Румунії почав наближатися до загально визнаних європейських ідеалів: італійського, еспанського, а найбільше великонімецького, кожен з королівських підданих дізнався дещо більше про марноту марнот, минуцність усього суцього і швидкоплинність людського життя» [1, с. 5] [Орфографія і пунктуація автора роману – Г.К.]. Даліє писателю постійно використовує різноманітні прийоми, звичайно використовувані в історических произведениях. Наприклад, ретро-атмосферу тексту надають упоминання відомих культурних і політических діячів описуваного часу. Деякі з них тільки мимолідно зустрічаються в тексті (М. Еліаде, О. Кобылянская, А. Гітлер, І. Сталин і пр.), інші – безпосередньо беруть участь в розвитку сюжету: так, по наказу Рудольфа Гесса майбутній есэсовець, а поки що румунський сьщик Гельмут Гартль похищає тридцять сребреників – реліквію, навколо якої і побудований сюжет роману. Те ж можна сказати і об історических подіях, представлених в романі – наприклад, революція в Парижі 1789 року служить тільки декорацией, ніяк не впливаючи на сюжет, а ось політ того ж Р. Гесса в Лондон кардинально змінює його розвиток, руйнує плани протагоніста.

Атмосферу епохи добре передають численні статті з довоєнної черновицької періодики. Великий план надають такі публікації, як, наприклад, «Зстрілює любовку і самого себе» [1, с. 52], а масштабна панорама вирисовується завдяки вкрапленню в текст статей типу «Засуджених в московському процесі вже розстріляли» [1, с. 51] або «Німецька офензива на заході можлива кожної хвилини» [1, с. 113]. Але особливо вдалим прийомом ретростилізації у В. Кожелянко стали описання одягу і ресторанных блюх, в изобилиї явлені в «Срібному павуку». Ось, наприклад, яскравий соціально-бутовий портрет селянина: «Коней притримував газда – середніх літ буковинський вуйко у кептарику, кучмі і постолах. Міцний середняк, визначив Кароль, бо, ади, коні ситі, черес на газді виблискує міддю і батіг з червоною китицею з волічки, – бідний мав би одну худу шкапу, батіг із сирцю, а підперезаний був би окравкою, тай звідки у бідного сіно на продаж навесні» [1, с. 9]. Правда, що стосується описаний раблезианських пиршеств героїв – вони, швидше, відсилають читача не до якоїсь певної епохи, оскільки перелічені блюда подаються і сьогодні, але до деяких былинно-міфических часів, тим самим всі ж виконують функцію дистанціювання во времени: «... Для початку взяли кав'яру і французького аліготе. Потім їли курячу зупу під міцну, як спирт, домашню сливовицю. Для рівноваги замовили по порції устриць під бордо. Потім треба було випити коньяку і з'їсти печеню з дикої кози. Далі для того, аби заповнити час, з'їли трохи сиру "рокфору" під бутлик к'янті. Після вина з'явився апетит, і... замовили вепрову вечерю з капустою під кальвадос. Коли вже їсти не могли, то попросили зеленої з оливками салатики, а з напоїв – по келиху токаю. Потім знову з'явився апетит...» [1, с. 23].

Ітак, ми достаточо повно перелічили і проілюстрували прийоми ретростилізації, використовувані В. Кожелянко, щоб переконатися, що перед нами дійсно історический роман. Однак з детективною лінією в тексті все значно складніше. Звичайно, детектив сильно змінився з тих часів, коли його структура була жорстко регламентована численними сводами правил і наставлень (4, 5, 6 і др.), і вимагати від автора «чистоти» жанру було б дивно

– в каком современном детективе нет любовной линии, или мистических происшествий, или ещё какого-нибудь отступления от классических канонов? Да и вряд ли какие-либо запреты когда-нибудь существенно влияли на развитие жанра. Задавшись вопросом о механизмах воссоздания жанровых канонов, С. О. Филоненко выделяет такие главные их (механизмов) типы:

- адресованные авторам предписания издательств;
- самоучители, пособия, руководства для начинающих авторов;
- деятельность профессиональных «жанровых» объединений писателей, которые по определённым критериям принимают в свои ряды авторов;
- деятельность «фанатских», непрофессиональных объединений любителей конкретных жанров, их периодика [10, с. 102-103].

Нам кажется, что все эти механизмы, конечно, работают, но они производны от стремления авторов найти своего читателя, выйти на его горизонт ожиданий, который, в свою очередь, формируется под влиянием культурных стереотипов, гендерных, возрастных, классовых особенностей разных групп реципиентов. Удачные попытки угадать актуальные формулы и способы их воплощения создают традицию жанра, которая затем также становится важным фактором в формировании читательских предпочтений. Формульный жанр можно представить в виде поля с ядром, околядерными и периферийными зонами, которые отдалены от центра соответственно частоте использования наполняющих их единиц в том или ином типе художественных произведений. Ядром детектива, в таком случае, будет расследование. А в «Срібном павуке» процесса разгадывания загадочного происшествия нет, если не считать уместившийся на паре страниц розыск похищенной у ювелира реликвии [1, с. 82–83]. Несмотря на то, что главные герои романа – «детективи кримінального бюро [Курсив мой – Г.К.] Чернівецької квестури» [1, с. 8], заняты они не расследованием преступлений, а погонями, драками, перестрелками, возлияниями и ухаживанием за прекрасным полом, чем сильно напоминают небезызвестных персонажей А. Дюма. И всё же нам представляется, что издатели не случайно обозначили жанр произведения как «ретро-детектив», но, наоборот, точно определили интенцию самого автора. Как отмечает Т. Н. Амирян, «... в контексте постмодернистской литературы детектив теряет самостоятельность и существует больше как “структура”, используемая в качестве “двигателя” повествовательного текста вообще» [3, с. 146]. Хотя в романе и нет «ядра» этого жанра, расследования, «околядерные» и «периферийные» жанровые признаки присутствуют в нём в изобилии. Например, центральная нить, связывающая сюжет романа – переход из поколения в поколение библейской реликвии – 30 сребреников, за кот-+орые постоянно идёт борьба «добрых» и «злых» сил, отсылает читателя к классике исторического детектива – романам У. Эко, Д. Брауна и Б. Акунина. Отсутствие собственно детективной линии он может и не заметить, поверив, что перед ним действительно ретродетектив, а не приключенческий роман. Стилизация под исторический детектив расширяет контекст прочтения, позволяя читателю на основании своих представлений об определённой литературной традиции дополнить произведение в указанном автором направлении, расширив границы собственно исторической прозы. Характерной

особенностью ретродетективных текстов, стало, например, проведение исторических параллелей, осмысление современности в контексте других эпох и наоборот.

Интересна в этом плане точка зрения на детектив как на своеобразную лакмусовую бумажку, выявляющую специфику развития национальной культуры, в рамках которой он написан. В. Руднёв, например, подчёркивая, «... как прочно массовая культура связана с национальным типом философской рефлексии...» [7, с. 80], считает, что детектив как жанр национальной литературы (английский, французский, американский) не может появиться там, где господствующая философия не подчинена «поиску истины», ведь именно эта задача определяет специфику детективного жанра. Значение особенностей национальной культуры отмечает и Дж. Кавелти, утверждая, что для того, «...чтобы образцы заработали, они должны быть воплощены в персонажах, среде действия и ситуациях, которые имеют соответствующее значение для культуры, в недрах которой созданы» [8, с. 33]. В связи с этим Т. Н. Амирян отмечает, что «...современные исследователи чаще сталкиваются с поджанрами детективной литературы, соприкасающимися не просто с проблемой поисков “убийцы”, раскрытия преступной тайны, но и с попыткой выявления аксиологических основ бытия» [3, с. 149]. С одним из таких поджанров мы и имеем дело в случае с романом В. Кожелянко. Здесь главное – не поиск преступников; злодеи известны читателю изначально – это обладатели тридцати сребреников и те, кто хочет ими владеть: Иуда, Наполеон, Гитлер, Орден Храма, девиз которого (по Кожелянко) – «Честь минуца, матерія вічна» – подчёркивает правдивость обвинений, ставших основанием для упразднения ордена тамплиеров. Главные герои «Срібного павука» ищут счастья – для себя и своей Родины: Гельмут – для Германии, видя его в нацистских идеалах, Кароль – для Украины, видя его в «незалежности». Они тоже становятся обладателями монет, наделённых магической силой, однако ни у одного из них нет полного комплекта: в силу стечения исторических обстоятельств и романских перипетий друзья расстаются, когда Кароль владеет одним сребреником, а Гельмут – остальными. На протяжении войны герои ищут друг друга (Кароль воюет на стороне УПА, Гельмут – эсэсовец), чтобы воссоединить реликвию и тем самым разбогатеть, завоевать любовь и победу. Но встречаются они только после войны, в Аргентине, где Кароль, после долгих поисков, нищий и измотанный, как Остап Бендер перед находкой двенадцатого стула, находит Гельмута, скрывающегося от союзников, которые могут счесть его военным преступником. Поразмыслив, герои избавляются от проклятых монет, расплавив их. Они остаются в Аргентине работать в автомастерской, без богатства, без возлюбленной и без Родины, зато – так и не встав на сторону сил зла (Гельмут, хоть и эсэсовец – простой солдат, честно воевавший и не запятнавший себя военными преступлениями). Здесь, конечно, нельзя не вспомнить Толкиена и его «Властелина колец», где главные герои также плавят в огне опасную реликвию, приносящую всемогущество её обладателю. Однако хоббиты победили, а черновицкие сыщики остались ни с чем. Правда, и они смогли преодолеть великое искушение силой и властью. Таким образом, постмодернистский отказ от великих идей, идеологий – тот путь если не к счастью,

то хотя бы – к покою, который выбирают герои. И всё же вопрос о возможности счастья, как и о необходимости позитивной национальной идентичности, автор оставляет открытым, подчёркивая неопределенность будущего украинской культуры, существовавшую в середине XX века так же, как она существует и в начале XXI-го. Положение героев романа, оставшихся «за» тоталитарными идеологиями, после них, схоже с положением постсоветского общества, потерявшего «значение *образца* для массовых ориентаций и идентификации. С началом эрозии образца общество утратило представление о своем будущем, чувство направленного времени, пусть даже в форме казенного оптимизма или рутинной уверенности в завтрашнем дне» [9, с. 9]. Апеллируя к негативному опыту самоидентификации читателей, заставляя их сомневаться в счастливом будущем, В. Кожелянко опять нарушает законы жанра, предполагающие, что читатель должен чувствовать себя комфортно в тексте, идентифицировать себя с героями, в благополучном исходе приключений которых он уверен. Если вспомнить классификацию Дж. Кавелти, согласно которой «Миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира» [8, с. 42], то придётся признать, что миметичность к концу книги существенно преобладает над формульностью.

Как подчёркивает С. Чупринин, «недозированное привнесение в текст элементов сюжетной и образной неповторимости, ярких стилистических красок будет означать отступление от принятой по умолчанию конвенции, угрожая автору переходом в другую литературную нишу (например, нишу миддл-литературы) и, соответственно, коммерческим неуспехом, потерей контакта с неквалифицированным читательским большинством» [11, с. 625]. Об этом, собственно, и предупреждали читателя издатели, назвав роман «Срібний павук» ретродетективом. Экспериментальность, выход за рамки формул, нарушение конвенций часто отличают исторические детективы. Однако у этого поджанра уже сложилась своя, достаточно многочисленная группа поклонников, в том числе – и в Украине, хотя в собственно украинской литературе эта жанровая ниша не заполнена. В. Кожелянко и его издатели предприняли достаточно удачную, на наш взгляд, попытку исправить это упущение.

Библиографические ссылки

1. Харлан О.Д. Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі: [Текст] / О. Харлан // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика та літературознавство. – 2009. – Випуск 4. – С. 82.
2. Кожелянко В. Срібний павук: [Текст] / В. Кожелянко. – Львів: Кальварія, 2004. – 160 с.
3. Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня: [Текст] / Т. Амирян // Российская и зарубежная филология. Вестник пермского университета. – Вып. 3 (15). – 2011. – С. 146-154.
4. Честертон Г. К. Как пишется детективный рассказ: [Текст] / Гилберт Кит Честертон // Честертон Г. К. Писатель в газете. Художественная публицистика. – М. : Прогресс, 1984. – С. 301–306.

5. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа: [Электронный ресурс] / Рональд Нокс // Как сделать детектив ; [перев. с англ., нем., франц., исп. послесловие Г. Анджапаридзе]. – М.: Радуга, 1990. – Режим доступа : <http://detective.gumer.info/txt/knox.doc>.
6. Ван Дайн С. С. Двадцать правил для писания детективных романов: [Электронный ресурс] / С. С. Ван Дайн // Как сделать детектив ; [перев. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – Режим доступа : <http://detective.gumer.info/txt/vandine.doc>.
7. Руднёв В. Словарь культуры XX века: [Текст] / В. Руднёв. – М., Аграф, 1999. – 381 с.
8. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных Формул: [Текст] / Дж. Кавелти // Новое лит. обозрение. 1996. № 22. – С. 33-64.
9. Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Зоркая Н.А. Постсоветский человек и гражданское общество: [Текст] / Л. Гудков, Н. Зоркая. – М.: Московская школа политических исследований, 2008. — 96 с.
10. Філоненко С.О. Закон і порядок: класичний канон детективного жанру: [Текст] / С. Філоненко // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика та літературознавство. – 2009. – Випуск 4. – С. 101-112.
11. Чупринин С. Жизнь по понятиям: [Текст] / Сергей Чупринин. – М. : Время, 2007. – 768 с.

Надійшла до редколегії 10.05.12

УДК 821.161.1-1 “18/19”

Ю. В. Котенко

г. Харьков

ОППОЗИЦИЯ САКРАЛЬНОЕ / ДЕМОНИЧЕСКОЕ В ЛИРИКЕ Н. МИНСКОГО

Статья посвящена исследованию парадигмы демонических и божественных образов в поэтическом наследии Минского.

Ключевые слова: оппозиция, сакральный, демонический.

Стаття присвячена дослідженню парадигми демонічних та сакральних образів в поетичному спадку Мінського.

Ключові слова: опозиція, сакральний, демонічний

The article is devoted to the study of the paradigm of divine and demonic images in N.M. Minskiy's poetry.

Key words: opposition, divine, demonic.

Н. М. Минский вошел в историю русской культуры как поэт и философ, один из родоначальников нового искусства, стоявший у истоков русского символизма. Свои представления о мире в течение всей жизни он пытался выстроить в строгую законченную систему. Не случайно за ним закрепилась репутация «умного поэта», «поэта мысли». Его творчество вызывало неоднозначные оценки как со стороны его современников, так и со стороны литературоведов конца XX – нач. XXI вв. К наиболее глубоким и содержательным работам, в которых одним из объектов исследования стало творчество Минского, можно отнести докторские диссертации С. Сапожкова «Русская поэзия 1880 – 1890-х годов в свете системного анализа: от С. Я. Надсона к К. К. Случевскому: (течения, кружки, стили)» и Л. Щенниковой «Русская поэзия 1880-х – 1890-х годов как культурно-исторический феномен», где художественной индивидуальности Минского посвящены отдельные главы, а также

кандидатская диссертация О. Самсоновой «Творчество Н. М. Минского: феномен этнокультурного самоопределения писателя». Ученые исследовали разные аспекты творчества поэта и пришли к различным, а иногда и противоположным выводам относительно особенностей его художественной системы. Однако детально и в тесном взаимодействии с философским учением Минского о мэонах, творчество поэта-философа не было рассмотрено. Между тем все наследие Минского базируется именно на мэонистической системе, повлиявшей на эволюцию его поэтических образов, тем, мотивов. В силу этого целью данной статьи является исследование эволюции одной из центральных оппозиций – божественного и демонического – в поэтическом наследии Минского, основанной на философской системе мэонизма. Отсутствие разработанности этой проблемы в современном литературоведении определило новизну нашей статьи.

Философские трактаты Минского «При свете совести» (1890) и «Религия будущего. Философские разговоры» (1905) раскрывают понимание их автором устройства вселенной, роли человека в ней и, что особенно важно, определяют источник и сущность того, к чему он стремится. Таким источником Минский называет мэон – единый абсолют, невидимый человеческому глазу, но являющийся святыней, приближение к которой объясняет одно из назначений человеческой жизни.

Минский полемизирует со своими соратниками относительно проблемы преображения духовного мира человека. Свою теорию мэонизма Минский противопоставляет теориям Мережковского, Булгакова, Бердяева. Вместе с тем философские его рассуждения развивались в контексте поисков нового религиозного сознания, характеризующих литературно-общественную атмосферу начала XX века. Разработку своей концепции мэонизма Минский предлагает в большинстве своих философских трудов. Активная работа мысли поэта привела его к созданию религиозно-философского трактата «При свете совести» (1890). Одной из последних и наиболее полно раскрывающих учение мэонизма работ является трактат «Религия будущего. Философские разговоры» (1905). Это произведение издавалось Минским постепенно, частями в журнале «Мир искусства». В нем автор вновь обратился к идее мэонизма. «Я нахожу в мэонистической легенде если не разрешение всех загадок жизни, то объяснение их неразрешимости, – писал он, – если не избавление от смерти, то сознание ее разумной необходимости, если не избавление от страданий, то их освящение» («Пятый философский разговор») [3, с. 54].

Мэонистическая теория находит определенное выражение и в поэтических произведениях Минского. Наиболее ярко представлена в них мысль о божестве, принесшем себя в жертву ради создания человеческого мира, и идея двуединства мира, сочетающего в себе противоположные, но дополняющие друг друга элементы. Идея божественного абсолюта, по мнению поэта, является ключевым звеном в мэонистическом учении, раскрывающим суть легенды о Едином. Единое божество – высшее единство, к которому следует стремиться. Неоднократно упоминая, что путь к нему сложен и требует духовного подвига со стороны человека, Минский сам проходит все этапы его постижения. Традиционные представления о силах добра и

зла, как двух противоборствующих начал, постепенно в сознании поэта приобретают иное значение. Как все мироздание, где царствует закон подчинения («движение всех тел, вся гармония неба подчинена одновременно силе центростремительной и силе центробежной» («Пятый философский разговор») [3, с. 63], так и человек подчинен законам морали. Однако, с точки зрения философа, в человеческом понимании и «отречение» от собственных эгоистических потребностей, и «удовлетворение», как прямо противоположный ему идеал, имеют равные права. С моральной точки зрения оба идеала равны по силе и ведут человека в разные стороны, что может привести к смерти или «неподвижности». Но с позиции духовного мироустройства жизнедеятельность человека не только не замирает, она развивается, так же как и земной мир, и, в конце концов, обретает гармонию. Таким образом, для достижения абсолюта необходимо взаимодействие идеалов («оба идеала нравственности должны быть сведены к высшему единству, которым не может быть ничто иное, как единая цель мира, как религиозная легенда о Едином» («Пятый философский разговор») [3, с. 63]. В одном из философских разговоров автор трактата «Религия будущего» приходит к выводу, что мир не является сосредоточием борьбы добра и зла, это источник путей единения и поиска гармонии через сочетание добра и зла. Более того, понятие «зло» теряет резко отрицательную окраску в учении о мэонах: «Более глубокое изучение духовной жизни, – утверждал Минский, – убедило нас, что движущая сила духа только одна – сила божественного света, добра, сила разума. Мир, купленный при самом своем рождении божественною жертвою, не может быть ничем иным, как поприщем растущего добра. Но это условие добра – его рост и совершенствование – необходимо предполагает различные степени его – от самой низкой до самой высокой. И вот низшая степень добра, в сравнении с высшими, кажется нам злом и преступлением» («Пятый философский разговор») [3, с. 51]. На ранних этапах творчества поэт размышлял об этой борьбе темных и светлых сил, ощущая их положительную зависимость друг от друга. Неосознанное стремление соединить эти два противоположные мира в единое целое привело поэта к идее двуединства, которая была положена в основание мэонистической легенды.

Нельзя сказать, что Минский позиционировал себя как человека, который познал истину и обрел уверенность в правильности своих представлений. На протяжении всего творчества он тяготился сомнениями, испытывал колебания, которые становились предметом его поэтических рефлексий.

Издавая в свет каждый новый сборник, поэт и философ Н. М. Минский стремился продемонстрировать эволюцию своих эстетических взглядов и в то же время подчеркнуть определенную преемственность в своем развитии. Особенностью его поэтических книг было то, что публикация новых стихотворений сочеталась с обязательным включением наиболее значимых, с точки зрения автора, произведений более ранних периодов творчества. Постоянное повторение одних и тех же стихотворений производило эффект некоторой монотонности, но, вместе с тем, позволяло читателю увидеть целостность поэтической системы Минского.

Одной из наиболее частотных в творчестве Минского является тема противоборства божественного и демонического начал. Несмотря на то, что начинал

Минский с гражданских мотивов, уже в первый сборник «Стихотворения» (1887) были включены такие стихотворения, как «Любовь и меч», «Мой демон», «Пророк», «Наставники мои», «Прокаженный». В них автор стремился представить свое понимание сакральных и инфернальных образов. Примечательно, что Минский создает парадигмы полярных образов, таких как Бог, ангел, пророк и в то же время – дьявол, демон, тень, змея.

Традиционно образ демона выступает в роли искусителя, источника постоянных сомнений и отрицаний. Демон Минского демонстрирует и то и другое, однако его действия не рассматриваются автором как категорически негативные. Темные духи поэта подвигают мысль читателя к переосмыслению церковных догматов и приближают к познанию истины, основанной на разумном понимании сущности божественного Абсолюта.

В стихотворении «Мой демон» лирический герой испытывает определенное потрясение при встрече с демоном. Он потрясен силой и мощью явившегося его взору демонического существа:

С тех пор, как мудрый Змий из праха показался,
Чтоб демоном взлететь к надзвездной вышине, –
Доныне никому он в мире не являлся
Столь мощным, страшным, злым, как мне [1, с. 45].

Поражает лирического героя то, что представитель темных сил стремится с помощью молитвы постичь истину. И те искушения, которые демон предъявляет человеку, воспринимаются не в качестве проявления злого начала, а представляются одним из способов обретения истины. Лирического героя пугает не противоположность демонического и сакрального, а сходство путей постижения тайны мироустройства. Толкая человека на совершение греха, а тем самым и на путь познания, змий обретает черты истинного ангела: «приветна речь его, и кроток взор лучистый, / Его хулы звучат печалью неземной. / Когда ж его прогнать хочу молитвой чистой, / Он вместе молится со мной». Своей жаждой познания демон сближается с божеством и тем самым получает оправдание: «Мой демон страшен тем, что, правду отрицая, / Он высшей правды ждет страстней, чем серафим». Не удивительно, что «душу искушая / Уму он кажется святым». Со всей очевидностью в стихотворении актуализируется мотив двойничества. В постоянных сомнениях, устремленности к высшему божественному абсолюту в поисках разрешения кардинальных проблем бытия демон обретает сходство с лирическим героем. Демонические и сакральные ценности сближаются.

Такая религиозно-этическая релятивность была свойственна многим представителям символизма. Достаточно вспомнить строки стихотворения Константина Бальмонта «Я люблю тебя, Дьявол, я люблю Тебя, Бог» или эпатазирующее утверждение Валерия Брюсова: «И Господа и Дьявола / Хочу прославить я». Не случайно А. Ханзен-Леве назвал первый этап становления русского символизма «диаволическим» [4, с. 13].

Примечательно, что стихотворение «Мой демон» было включено в первый сборник 1887 года. Уже в этот период Минский находился на стадии переосмысления определенных позиций своего мировоззрения.

Однако его демон не просто ищет правду, он мыслит, размышляет и приходит к выводу, что в человеческом мире, в душах людей не осталось места для божества: «в душе, в людской душе, в прекрасном храме мира, нет больше божества – и даже нет кумира» («Наставники мои!»). Несмотря на то, что демон не воспринимается поэтом как абсолютное мировое зло, Минский в некоторых своих произведениях наделяет его большим количеством отрицательных черт, чем в стихотворении «Мой демон». Так, в процитированном выше стихотворении «Наставники мои» змий также шепчет молитвы и «кроткие признания», однако он никогда «слез не льет», его не впечатляют красота и любовь, он полон злости и вражды. Поэт изображает его типичным представителем демонического мира. Злоба и одновременно жажда познания истины становятся определяющими чертами образа демона на раннем этапе развития творчества Минского.

В сборнике «Стихотворения» 1896 года поэт вновь обращается к демоническим мотивам. Негативная оценка демона усиливается. Он представлен как злой («Кто ты, о демон злой!»), безумный («Из бездны, где в цепях»), становящийся причиной всех земных ужасов и страданий. Действительность, в которую попадает герой по злой воле демона, вызывает у него отторжение: «но этот смутный мир существ невоплощенных, мир несвершенных дел, ни мертвый, ни живой» («Кто ты, о демон злой»). Герой задается вопросом: «Кто ты, о демон злой, что на пороге стал между страданиями и песнями моими?». Демон провоцирует «душевных сил разлад», становится источником человеческих пороков.

В другом произведении – «Интермедия» – в аллегорической форме представлены две истины: истина Христа и истина Иуды. Вторая не дает ни одного положительного утверждения в противовес истине Христа. Все свои речи она заканчивает вопросами: существует ли Бог, обладает ли он всемогущей силой или так же несовершенен, как и его создания?

А Бог?

Творец миров и благ податель?

Ужели нищ Он и убог?

Ужели не блажен Создатель? [2, с. 105].

В ответ на утверждение истины Христа о грядущем Страшном суде истина Иуды высказывает сомнение в совершенстве созданного Богом мира: «Так значит ныне мир бессуден? / Звать Бога в помощь – праздный труд?» [2, с. 105]. В финале интермедии звучит мысль о том, что стремление познать божественное провидение с помощью разума свидетельствует о непрочности веры: «Вопросам всем Христос – ответ. / Кто в нем живет, не вопрошает» [2, с. 106]. Так же, как и Демон в предыдущем стихотворении, иудина истина ищет правду, отказывается от слепой веры, пытается познать и понять все сущее. Однако образ сомневающегося Иуды в «Интермедии» уже не производит такого парадоксального положительного впечатления, как демон. Минский наделяет абстрактный образ истины Иуды антропоморфными чертами: «как ты страшна! В глазах вражда и щеки худы» [2, с. 105].

Зачастую сталкивая две противоположные, несовместимые идеи, Минский в демоническом персонаже подчеркивает единство положительного и отрицательного

начал. Так, образ Иуды, восставшего против Бога, первым ступившего на путь освобождения от непосильных для человеческого сознания истин, сталкивается в поэтической системе Минского с другой трактовкой образа этого новозаветного персонажа, с изображением Иуды жалкого, слабого одинокого и греховного. Проблема выбора человеком истинных или ложных ценностей определяет содержание поэтической мистерии «Мудрые и неразумные», где мудрые девы являются сторонниками Христа, а неразумные – Иуды. Первые выбирают путь покаяния и молитвы. Они ощущают удовлетворение от победы над мирскими соблазнами и греховностью. Итогом такого выбора становится полная покорность Богу вплоть до безропотной гибели во имя веры и утверждения христовых ценностей. Вторые, неразумные девы, принимают сторону демонического и окунаются в мир греха и разврата. Однажды познав такую жизнь, сторонники ее не могут отказаться от удовольствия, даже понимая свою греховность. Свое поведение они оправдывают тем, что в условиях земного бытия они неизбежно должны идти путем Иуды, отвергшего Благоую весть, поскольку такова природа человека:

В морях, в лесах, в полях – повсюду,
Где алчет жизнь, где смерть сыта, –
Досель встречала я Иуду,
Нигде не видела Христа [2, с. 332].

Если мудрые девы становятся Христовыми невестами, то неразумные предпочитают путь разврата: «Не буду женою ничьей, / Всем ласки даруя бесплодные» [2, с. 332].

Характерно, что изображая полярные по своему религиозному и этическому содержанию позиции мудрых и неразумных дев, Минский приводит их к абсолютно тождественному итогу – смерти. И в первом, и во втором случае повторяются одни и те же слова, но принадлежат они персонажам, придерживающимся противоположных взглядов на смысл человеческой жизни: «Умру, не оставив детей, / Да в мире исчезну бесследною» [2, с. 333]. Однако к такому финалу собственной жизни героини приходят с разным духовным багажом. Если мудрые девы рассчитывают мирно уснуть «на месте Господних страстей» «с молитвой победною», то неразумные девы, устав «от буйства страстей», отдаются во власть смерти. Казалось бы, пролог и эпилог мистерии не оставляют сомнений в том, какая концепция человеческого бытия предпочтительнее. Изображение аллегорических образов покорных и безвольных капель воды (пролог) и снежинок (эпилог), предоставивших свою судьбу во власть Божественной Силы, призвано утвердить мысль о разумности их поведения: «Кто дерзает, тот погибнет. Мы безвольны, мы покорны <...> Мы пребудем навсегда» [2, с. 326].

Вместе с тем подобная категоричность не свойственна миропониманию самого Минского. Его утверждение правомерности разных путей достижения истины («Нет двух путей добра и зла, / Есть два пути добра») находит подтверждение и в трактате «Религия будущего», и во многих поэтических произведениях, где сакральное и демоническое уравнивается в своих правах. И в мистерии «Мудрые и неразумные» односторонний выбор дев, их слепое поклонение тем или иным ценностям приводит, с точки зрения Минского, к уничтожению мира, а не к его преображению:

«не видать ни неба, ни земли. Земля одета ровным пушистым покровом, над которым еле заметно возвышается верхушка Голгофы <...> Верхушка Голгофы медленно исчезает под снежною пеленою» [2, с. 334]. Вероятно, здесь находит выражение та же идея Минского о двуединстве сложных явлений бытия, о которой шла речь выше. Автор говорит о том, что только неприятие слепого поклонения «идолам» дает возможность обретения синтеза, необходимого для познания того самого единого Бога, о котором Минский говорит в трактате «Религия будущего».

На более поздних этапах поэтического творчества появляется разграничение понятия «Бог». Традиционный образ христианского Бога все более замещается образом мэонистического Бога-абсолюта. Будучи изначально существом сильным, безгрешным, единственно правдивым («ты я знаю безгрешен: грешит только раб, ты правдив и могуч – я преступен и слаб» – «Еврейская мелодия»), божество приобретает черты, характерные абсолюту из легенды о Едином в мэонистическом учении Минского («мир создав, его ты сделал вечным, а сам исчез в творении своем» – «Облака»).

Таким образом, в поэтическом творчестве Минского наглядно выражена основная направленность развития парадигмы божественных и демонических образов, подчеркнута актуальность концепции единого божественного абсолюта, познаваемого разумом.

Библиографические ссылки

1. Минский Н. М. Стихотворения.: [Текст] / Н. М. Минский – Спб., 1887. – 246 с.
2. Минский Н. М. Избранные стихотворения. «Из мрака к свету»: [Текст] / Н. М. Минский – Берлин. : Изд. Гржебина, 1922. – 459 с.
3. Минский Н. М. Религия будущего (Философ. разговоры):. [Текст] / Н. М. Минский – Спб. : Изд. Пирожкова, 1905. – 304 с.
4. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве [Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха]. – СПб. : Академический проект, 1999. – 512 с.

Надійшла до редколегії 26.04.12

УДК 821.161.2 – 92

Т. Ю. Красельникова*м. Дніпропетровськ***ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА ПУБЛІЦИСТИКИ
БРАТІВ КАПРАНОВИХ**

В статье рассматриваются общие и отличительные черты между публицистикой как литературным творчеством и журналистской деятельностью. Особое внимание уделено анализу публицистических наработок братьев Капрановых.

Ключевые понятия: тематика, проблематика, публицистика, художественная литература, журналистика.

У статті розглянуто спільні та відмінні риси між публіцистикою як літературною творчістю та журналістською діяльністю. Особливу увагу відведено аналізу публіцистичного доробку братів Капранових.

Ключові поняття: тематика, проблематика, публіцистика, художня література, журналістика.

The article deals with common and distinctive features between publicistic as literary creation and as journalistic creation. Special attention is paid to the analysis of publicistic creative works of brothers Kapranovy.

Key words: thematics, problematics, publicistic, fiction, journalism.

«Подвійно-індивідуальними» є найяскравіші постаті сучасного літературного та публіцистичного процесів – Віталій та Дмитро Капранови, які належать до найбільш активних персонажів сучасного українського суспільного життя. Вони – і прозаїки, й іронічні поети, й гострі та ефектні публіцисти (чого варті лише винайдений ними «закон братів Капранових» про взаємозалежність у кожному окремому регіоні кількості бібліотек на душу населення й відсотку голосів за теперішнього президента – В. Януковича), й видавці, й книготорговці, й організатори літературних імпрез, премій та антипремій, постійні учасники громадських акцій [6].

Мета нашої статті – проаналізувати особливості тематики та проблематики публіцистичного доробку братів Капранових.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що публіцистика братів Капранових, попри безперечну яскравість, гостроту та широкий резонанс у суспільстві, досі окремо не розглядалася.

Теорію публіцистики можна охарактеризувати як ще досить молоду наукову дисципліну. Біля її витоків стояли такі вчені, як В. М. Горохов, В. І. Здоровега, В. В. Ученова, М. С. Черепанов та інші. В. І. Здоровега вважається одним із фундаторів української науки про публіцистику, вчений особливу увагу приділяв вивченню природи публіцистики, її ролі в суспільстві, особливостям публіцистичної творчості. Особливої уваги заслуговує публіцистика як поєднання журналістики та літератури.

Сьогодні публіцистика перебуває в рейтингу найбагатозначніших наукових понять, для яких існує низка тлумачень і різночитань. Поняття «публіцистика» ще ніколи не отримувало самостійного розвитку в теоріях масових комунікацій.

Етимологію терміну розглядає В. Г. Березіна [1], яка не лише розкриває зміст лексеми, його трансформацію, але й звертає увагу на важливість для характеристики публіцистичних творів трьох аспектів: про що; як; для кого вони створені. У дослідженнях науковців ХХ ст., що характеризували публіцистику як предмет літературної діяльності, акценти ставилися на ідеологічний, політичний зміст кожного публіцистичного твору [3, с. 99]. На думку В. М. Горохова, публіцистика – це вид літератури, а також – рід журналістської творчої діяльності. М. С. Черепанов, вважаючи публіцистику особливим родом літератури, розглядав її в жанровій (в широкому смислі слова) парадигмі літературної творчості [9, с. 34]. Публіцист вдається до своєрідного поєднання логічно-абстрактного й конкретно-образного мислення, впливаючи на розум і почуття людини та формуючи її ідейні переконання [5]. Публіцист відкриває свій внутрішній світ, свої думки, переконання та ставлення до тієї чи іншої проблеми через своє творіння. Зміст тексту залежить від завдань, котрі вирішуються автором, від рівня пізнання дійсності, від його індивідуально-психологічних особливостей сприйняття навколишнього світу [7].

Публіцистична творчість постає як синтез літературної та журналістської діяльності. Однак важко визначити, що переважає в її природній структурі. Публіцистика виконує важливі суспільні функції, що пов'язані з формуванням громадської думки, ідеології аудиторії, впливом на світогляд, переконання та естетичні смаки суспільства [8].

Як зазначає відомий український дослідник, заслужений журналіст України, літературний критик, публіцист, теоретик літератури і журналістики Володимир Здоровега, публіциста, як правило, цікавить суспільно-політичний аспект проблеми, явища, факту. Художній образ слугує публіцистові не менш вірно, ніж логічне судження. В цьому велика схожість з художньою літературою. Публіцистика відрізняється від художньої літератури не тільки документальністю, а й відмінністю у способі розкриття теми твору. Художник говорить про суспільні проблеми, зображуючи людські характери та почуття, створюючи індивідуалізовані образи людей. Своєрідність і роль образу в публіцистиці інша. Публіцист мислить і поняттями, і образами, але не ставить знака рівності між пізнанням дійсності в журналістиці і в літературі, між образом художнього твору та образом, який використовується у журналістиці. Роль художнього образу в публіцистиці хоч і велика, але функція його інша. «Якщо керуватися широкою публіцистичною практикою, а не добрими побажаннями, — зауважує В. Здоровега, — необхідно визнати, що образ у публіцистиці не має такого самостійного значення, як у художній літературі, він усе-таки підпорядкований логічному відображенню дійсності; головне в публіцистиці, в більшості її жанрів, — науково-логічний аналіз фактів, явищ життя» [4, с.73]. Дослідник говорить, що найголовнішим критерієм публіцистичної творчості виступає предмет відображення (література на суспільно-політичні теми). Другим таким критерієм у значній частині визначень є ще й функції публіцистики (впливати на суспільну свідомість, формувати громадську думку).

Як стверджують самі брати Капранови, крім художньої літератури, вони пишуть літературну публіцистику. Художні твори письменників – «легке читиво», розраховане на жіночу читацьку аудиторію, а публіцистика – для чоловіків, більш

гостра і різка. Якщо в художніх творах митці звертаються до містичної тематики, популярних мотивів та образів, сучасного парафолькльору («Кобзар 2000»), то публіцистика з-під їхнього пера народжується з жорсткими висловлюваннями, гострою критикою в бік урядовців, політичних діячів та інших знакових осіб. Соціально-політичні проблеми в інтерпретації братів Капранових постають глибоко осмисленими, проаналізованими та виразно оцінними. Будучи безпосередніми учасниками різноманітних суспільно-важливих процесів, що відбуваються в нашому житті, брати Капранови переносять власні спостереження, міркування, аналіз у друковані тексти на сторінки мас-медіа та інтернет-видань. Починаючи з 2002 року, весь накопичений за цей період матеріал вони зібрали під обкладинкою книги під назвою «Закон братів Капранових» (2007 року). До неї увійшли статті на різну тематику. Перший розділ – «Українська мова – це не хрін моржовий» присвячений мовному питанню в Україні, а саме: проблемам білінгвізму, тотожності та відмінності мовного і національного, мовним аспектам інформаційного суспільства, поняттю «державна мова». «Українцем бути дорого. Українцем бути економічно не вигідно» [2, с. 12], – провокаційно висловлюються публіцисти, і подібні вислови позиціонуються ними як ключові тези творчості. У своїх висловлюваннях вони не цураються «міцного слівця», їх творчість пронизана тотальною іронією. Письменники з усіх виділяють власну статтю «Закон Братів Капранових», в якій досліджується залежність результатів голосування на президентських виборах від кількості бібліотек в регіонах України.

Другий розділ – «Дядя Толя Унітаз» висвітлює проблеми співіснування політики, економіки та культури в суспільстві. Як висловлюються самі публіцисти, вони намагаються «... подолати нав'язаний інтелігенції комплекс неповноцінності, знайти своє місце у сучасній системі координат та створити інформаційний світ, придатний до життя та продовження інтелігентського роду». Наприклад, в статті «Секретний комплекс вправ для розвитку думок голови» розглядається проблема інертності сучасної інтелігенції, їх слабке реагування на нагальні соціокультурні проблеми: «Скидаймо ланцюги інформаційного рабства!.. Ми вміємо думати і переживати, і жоден політик чи олігарх не заборонить нам цього» [2, с. 66]. Розділ «Ви(ї)бори» – публіцистика часів Президентських виборів 2004-го р. та Парламентських виборів 2006 р., де підіймаються проблеми піар-технологій, фальсифікації результатів або ж яскраві спогади та суперечливі емоції тих буремних часів. Наступний розділ під назвою «Зранку в газеті, ввечері – в клозеті» знову ж таки про мову, культуру, національну свідомість. Висвітлюються питання співвідношення мовного, національного та культурного, проблеми національної ідеї і сучасних культурних міфів, питання приналежності культурного спадку. Так, у статті з іронічним змістом та гучною назвою «Принцеса Зебунніса як класик української літератури» підіймається питання, чи можна вважати здобутком української культури творчість митців, що жили і працювали в Україні, але писали іншими мовами. «Ми давно твердимо, що не можна українську книжку робити з російських слів. Це все одно що дерев'яний будинок робити з каменя. А нам кажуть – ці люди живуть в Україні. Вони патріоти. Вони приносять славу Україні...» [2, с. 171]. Публіцисти осмішують, доводячи до абсурду традиційні соціокультурні

кліше, з метою викликати сумнів у загальноприйнятих твердженнях і залучити до дискусії реципієнта.

Останній розділ – «Книжкова революція» повністю присвячений книжковій політиці України, проблемам книговидавництва, суспільному резонансу на українську книжку та самому явищу «української книжки».

Тема твору в публіцистичному доробку Капранових – це не тільки окреслення предмета відображення, але й оригінально потрактована проблема, оцінка й концепція порушеного питання. Їх публіцистика гостро конфліктна, глибоко проблемна, у ній відображені суперечності суспільно-політичної та соціокультурної дійсності. Велику увагу публіцисти приділяють яскравій деталізації опису, експресивності мислення, постійно апелюють до читача, роблячи його уявним співрозмовником-дискутантом і за рахунок цього формуючи його громадянську позицію.

Таким чином, проаналізована нами публіцистика братів Капранових свідчить про її гостроту, проблемність, дискусійність, миттєву реакцію авторів на нагальні проблеми часу. Кожна тема трактується авторами оригінально, з іронією, стимулюючи читача до власних роздумів та осмислення гострих проблем суспільства, культури, мистецтва, політики.

Бібліографічні посилання

1. Березина В. Г. К истории слов «публицист» и «публицистика» / В. Г. Березина – Ленинград : Вестн. Ленингр. ун-та, 1971. – 115 с. – («Вестник ЛГУ» (Ленинградский государственный университет имени А. А. Жданова); № 20).
2. Брати Капранови. Закон братів Капранових: Збірка статей / Брати Капранови. – К.: ТОВ «Гамазин», 2007. – 240с. – (Першотвір).
3. Горохов В. М. Публицистика и ее эффективность / В. М. Горохов – М.: 1981. – 190с. – (Горизонты публицистики: Опыт и проблемы).
4. Здоровега В. Й. Мистецтво публіциста: Літературно-критичний нарис / В. Й. Здоровега – К.: Рад. письменник, 1966. – 174 с. – (Першотвір).
5. Здоровега В. Й. Слово тоже есть дело: некоторые вопросы теории публицистики / В. Й. Здоровега – М.: Мысль, 1979. – 174с. – (Першотвір).
6. Коцарев О. Брати КАПРАНОВИ: Коли намагаєшся написати просто – сім потів зійде / О. Коцарев. – [Електронний ресурс] : [Режим доступу] : <http://www.greenpes.com/index.php?page=press&offset=5>. – (Газета «День» 31.10.2011).
7. Ельникова О. Е. Публицистичность литературы Киевской Руси: тексты, авторы, аудитория: автореф. дис....канд.филол.наук.: 10.01.10 / О. Е. Ельникова. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т., 2009. – 20 с. – [Електронний ресурс] : [Режим доступу] : <http://www.aspirant.vsu.ru/ref.php?cand=1581>.
8. Тепляшина А. Н. Сатирические жанры современной публицистики. / А. Н. Тепляшина – [Електронний ресурс] : [Режим доступу] : http://lbooktoday.com/book_430_glava_6_A.html.
9. Черепанов М. С. Проблемы теории публицистики / М. С. Черепанов – М., 1973. – 174с. – (Першотвір).

Надійшла до редколегії 6.05.12

УДК 821.161.2 – 3.09

І. В. Кропивко

м. Дніпропетровськ

СМИСЛОВА СТРУКТУРА ТА ПОЕТИКА ЖАНРУ ОПОВІДАННЯ ГРИГОРІЯ ШЕГЕРИ «ВЕЛИКИЙ “ГРІХ” МАЛЕНЬКОЇ ДУШІ»

Рассматривается влияние смысловой структуры произведения на формирование жанрового полифонизма рассказа Григория Шегера «Большой “грех” маленькой души».

Ключевые слова: Г. Шегера, рассказ, новелла, притча, роман, поэтика, смысловая структура.

Розглядається вплив смислової структури твору на формування жанрового поліфонізму оповідання Григорія Шегери «Великий “гріх” маленької душі».

Ключові слова: Г. Шегера, оповідання, новела, притча, роман, поезика, смислова структура.

The impact of semantic structure of the work on the formation of the genre polyphony of the story by Gregory Shegera «Big “sin” of the little soul» is examined.

Keywords: G. Shegera, a story, a short story, a parable, a novel, poetics, the semantic structure.

Григорій Шегера – один із тих сучасних письменників, кого критика обходить стороною. Однак його письмо запам'ятовується. Г. Шегера – традиціоналіст, пише в класичній традиції, дотримуючись засад класичного письменства. У його доробку два романи й документальна повість. Але об'єктом дослідження в цій статті стане його оповідання «Великий “гріх” маленької душі». Мета розвідки – простежити зв'язок між смисловою структурою та поезикою жанру в сучасному творі, написаному в класичній манері.

Оповідання Григорія Шегери «Великий “гріх” маленької душі» поєднує в собі канони класичної української психологічної новели та соціально-побутового оповідання. З метою вияскравити жанрові сюжетно-композиційні особливості твору почнемо з порівняння його з оповіданням Володимира Винниченка «Федько-халамидник». Обидва твори мають схожі елементи як у загальній структурі (часова та причинно-наслідкова послідовність сюжету, наявність основних композиційних елементів сюжету, соціально-історична зумовленість конфлікту), так і в окремих структурних компонентах (у центрі зображення – хлопчик, навколо дій якого вибудовується сюжетна лінія, колізія зумовлена неспівпадінням сприйняття дійсності та моральних цінностей дітьми й дорослими та потрактування ними одних і тих же подій, подвійна кульмінація, що зумовлено наявністю новелістичного, подвійного ведення сюжетної лінії – подієвого та характерологічного тощо).

Різняться твори смисловою структурою. В. Винниченко підпорядковує викриттю соціальної несправедливості (страждання бідних, але морально здорових людей, які не мають змоги до повноцінного існування, на противагу безвідповідальності й уседозволеності «влада імущих») зображення характеру Федька (непосидючість, авантюризм як специфіка дитячого світосприйняття й активного дослідження навколишнього світу та випробування власних сил), що подається у зіставленні з характером його сюжетного антипода Толі. Смерть Федька звучить як вирок системі, що не може розв'язати конфлікт. Для прикладу обрано

драматичну подію, у зображенні якої передається авторська інтенція. Натомість Г. Шегера не обмежується драматичним епізодом, а розширює зображення за допомогою введення фрагментарних характеристичних знакових деталей, завдяки чому створюється другий план зображення – зображення історичної долі України: вияв громадянської непокори населенням (перебування батька Романа серед повстанців, усвідомлення хлопцем своєї національної сутності в роздумах про Україну, пояснення Катериною синові певних реалій та специфіки поводження із завойовниками, наголошування на жіночо-дитячому складі населення, яке голодує, більш ґрунтовний опис ситуації зборів та відправки на поселення до Сибіру). У такий спосіб драматичне моделювання події екстраполюється й параболічно накладається на осмислення історичного періоду в житті України та долі її мешканців. У такий спосіб автор виводить твір за межі чітких жанрових параметрів. Якщо раніше було зазначено, що цей твір знаходиться на межі новели й оповідання, то за наміченою проблематикою (моральні, соціальні, політичні, національно-ментальні аспекти існування людини в суспільстві), що прихована за безпосередньо змодельованою художньою ситуацією вчинку та його осмислення дитиною, цей твір має мотивну структуру, властиву роману. Однак цей факт жодним чином не переводить драматичний план зображення, властивий новелі, у романічне спрямування, бо проблематика намічена пунктирно, не розроблена, а розрахована на уважного й небайдужого читача, якому болить доля країни. Отже, спільне в обох творах – орієнтація на читача, якому автор намагається передати власну настанову на активну життєву позицію, однак В. Винниченко більше виховує свого читача, надає факти до розмислів, тоді як Г. Шегера нагадує йому факти історії, підтекстово закликаючи до вироблення власної позиції.

Поетикальної своєрідності твору Григорія Шегери надає систематичне поєднання жанрових ознак новели й оповідання. З одного боку, авторське жанрове визначення однозначне – оповідання. Цьому відповідають такі сюжетно-композиційні елементи, як розлога експозиція, котра становить окремих подієвий епізод, що має драматизоване розгортання, прихована зав'язка (експозиція налаштовує читача на очікування соціально-інвективної домінанти в розгортанні сюжету, оскільки акцентуються інші елементи, що відтворюють соціально-історичні умови життя, тому поява нового героя – собачки Мухи – сприймається як незначна деталь, котра згодом переростає в сюжетно визначальний елемент), уведення до тексту численних деталей, спрямованих на розкриття соціально-історичної ситуації, у якій відбуваються події, чіткий розподіл на епізоди, вагомий для смислової структури твору, часова послідовність розгортання сюжету з незначними ретардаціями, акцентування хронотопічних означників, мінлива ритмічно-інтонаційна структура, досить розгорнута персонажна система та ін.

З іншого боку, не можна не враховувати суто новелістичні поетикальні особливості твору. Такими є специфіка зображення головного героя (лаконізм, відсутність детальних описів, зосередженість на внутрішньому світі цього героя) та інших персонажів (психологізм зображення досягається через змалювання їхніх дій та зовнішнього прояву переживань, без авторського втручання у внутрішній світ), наявність подвійної сюжетної лінії (зовнішньоподієвої та лінії внутрішнього світу

героя), психологізація предметної деталі, пейзажних замальовок, особлива увага до емоційного оформлення авторського мовлення, що позначене метафоричністю та посиленням використання художньо-мовленнєвих засобів у цілому.

Оповідання побудоване таким чином, що сюжет сприймається як однолінійний. Сюжетно виділені такі основні події. Експозиційний епізод – святкування Святвечора, зав'язка: прихід нічного гостя та поява собаки Мухи; розвиток дії: смерть батька, поява цуценят, голод; зовнішньоподієва кульмінація: хлопець топить цуценят, а потім намагається їх порятувати; розв'язка: хвороба, моральна настанова бабусі; епілог: вивезення до Сибіру. Цікаво, що смислова кульмінація винесена на фінал оповідання й не співпадає із сюжетною кульмінацією, котра відповідає піку емоційної напруги в творі. Натомість смислова кульмінація подана в підкреслено спокійній авторській інтонації розмірковування.

Персонажна система оповідання досить розлога, завдяки чому створюється панорамна картина періоду насаджування радянської влади на західноукраїнських землях. В оповіданні зустрічаємо крім Романа та його матері, батька (більше схожий на примару, бо «чи то приснилося посеред ночі, чи було наяву, але йому ніби чулося, що хтось у темноті ходив по хаті й тихо шепотів та ніжно-ніжно цілував його в щічку...» [1, с. 62], реальні лише результати навідування: «Куті в макітрі залишилося кілька ложок. Та й пампушок значно поменшало – видно, та душенька, що завітала до них уночі, була голодною. Біля макітри на чистій скатертині лежали чотири червоненькі яблука і великий затесаний олівець» [1, с. 63]), чорну собачку Муху, її цуценят, друзів Романа Михаська, Марійку й Арсена, згадуються дід і баба, тітка Наталка, знахарка баба Ярина, батюшка, старий фірман Максим, сусідка тітка Олена, голова сільради та ще три збірні образи: троє озброєних солдатів, які збирали людей для вивозу в Сибір (змальовані сприйняттям Романа як чужі – мають пістолети, розмовляють по-іншому), сусіди – «жінки з дітьми» (показово, що серед сусідів немає чоловіків. Власне образи чоловіків представлені у творі таким чином: середнє покоління – батько Романа, – що воює за Україну, старше покоління – старий фірман – доживає й виживає, та ті, хто пішов на співпрацю з новою владою – голова сільради) та «п'ять підвід із сім'ями, яких також вивозили до Сибіру» [1, с. 66].

Більшість із названих героїв уведені до тексту для створення історичного тла та реалістичної достовірності зображення. Зокрема образи дітей дають змогу показати Романа у спілкуванні з ровесниками, а не лише із матір'ю чи бабусею. У такий спосіб текстово виявляється не лише внутрішній світ переживань хлопчика, а й мотивуються його вчинки. Саме в розмові з друзями з'являється ідея потопити цуценят. Діти керуються абстрактними поняттями добра, а коли доходить до справи, то виявляється, що абстрактне добро не дорівнює конкретному, бо спасіння від голодної смерті уявлялося дітьми як позбавлення від усвідомлення й відчуття голоду через насильницьку смерть. Говорити й діяти – не одне й те саме. У цьому пересвідчуються малі герої й читачі твору. Автор не дає розлогих описів чи міркувань дітей, авторське слово експресивне, не містить філософських екскурсів, воно радше нагадує драматизовану оповідь, бо епізод насичений дієсловами, градаціями, емоційно забарвленою лексикою, метафорами, ключовими репліками

персонажів та ущільненими авторськими ремарками з окремими оцінними вставками: «Роман із друзями стояли на березі. Він руками притискав до грудей маленький кошик із відірваними ручками, в якому принишкли приречені. // – Ну, давай, кидай! – мовив із притиском Арсен. // Роман розмахнувся і жбурнув у каламутний потік кошичка, а він під вагою одразу ж почав тонути. Маленькі й сліпі песенята, яких сковував холод крижаної води, жалібно та голосно пищали, карабкалися лапками на маленькі крижини, сповзали з них, і цуценят покривала холодна каламуть. Видовище було страшним. Марійка голосно заплакала й зі жахом відвернулася, затуливши рученятами обличчя. Роман стояв очманілий і не міг збагнути страшного вчинку, що він скоїв. Та коли ще двоє живих сліпеньких цуценят чіплялися лапками за велику й слизьку крижину, несамовито крикнув: // – Ой, мої собачата! Вони тонуть! – і з протягнутими руками кинувся в бурхливу річку» [1, с. 64–65].

Особлива увага автора звернена до подробиць події, детального фіксування найдрібніших моментів, що надають експресивності тексту (холод крижаної води, каламутний потік) та подані в образно-контрастному змалюванні. Так, річка – яка на цей раз не дає, а забирає життя, – змальовується за допомогою слів, характерних для «хорору»: сковував холод, холодна каламуть, тонути, велика й слизька крижина. Антитетичною паралеллю відтворюються образи цуценят; силі й сліпій моці річки протиставляється слабкість і беззахисність тварин: кошичок, маленькі й сліпі песенята, жалібно та голосно пищали, карабкалися лапками, жалібно та голосно пищали, сповзали. Майже половину епізоду становить передача емоційно-жестикулятивної реакції дітей: з жахом відвернулася, очманілий, несамовито крикнув, голосно заплакала, затуливши рученятами обличчя.

У текстовому вирішенні наведеної частини епізоду відчутні ритмізація й структуралізація авторського мовлення. Автор кожним реченням наче перекидає м'ячика: Роман кидає тварин – цуценята в воді (градація, що надає експресивності та затримує чіткий ритм епізоду) – авторська оцінка-узагальнення-перехід – реакція Марійки – реакція Романа – цуценята ще тонуть. Авторський погляд вихоплює лише ключові моменти, не затримує на описах. Описи зустрічаються рідко, і вони лаконічні: «Товариші вели мокрого Романа додому, з порваних чобіт чвиркала брудна вода, що стікала по мокрому тілу» [1, с. 65]. Новелістичний лаконізм не лише спонукає автора відмовитися від розлогих описів, а й налаштовує на часове ущільнення зображення, що сприяє динамізації оповіді: «Під вечір кашель посилювався, маленьке личко пашіло від жару, а безсонна ніч перетворила ранок на велику біду – син палав у гарячці, з обличчя рясно котилися краплини поту й сліз» [1, с. 65].

Хронотопічні означники вагомі не лише для підтвердження часового принципу розгортання подій, а й для відтворення специфіки світосприйняття героїв. Оповідання написано за класичною нарративною схемою: всевідаючий автор безпосередньо не оприявнює себе, ховається за оповідуваною історією, однак, що називається, «зазирає» герою в очі й душу: «Смачний, аж п'янкий запах заповнював хатину, магнітом тягнув малого Романа до полив'яної череп'яної миски з пампушками, але мама кілька разів попередила, що вони чекатимуть вечері аж до

появи першої зірки на небі» [1, с. 61–62]. Тому й час навіть в авторському мовленні не називається конкретно, а відраховується так, як його сприймали селяни: Святвечір, Різдво, рання весна, Лозова неділя, Пасха. Так само і просторові найменування зустрічаються рідко. Зокрема в експозиції читач дізнається про місце, де відбуватимуться події, через опоетизований опис природи: «... Вітер гарцював над землею, тішився довжелезними хвостами завірюхи, закручував ними під солом'яними стріхами хат, обсипав загати, осідав білою ометицею між будинками» [1, с. 61]. Одухотворення природних сил майже міфологічне, відповідає специфіці дитячого сприйняття навколишнього, наче готує читача до того, хто буде героєм, бо такий початок властивий переважно казкам. Автор нагнітає темні кольори та створює цілком готичну атмосферу для майбутніх подій, налаштовуючи на щось жахливе й незвичайне: «Голі дерева безпомічно змагалися зі злим вітрищем, тужливо стогнали у верховітті, затягуючи моторошнувату й довгу пісню на догоду заметілі» [1, с. 61].

Початок розгортання події припадає на Святвечір, коли традиційно люди очікують на диво. Але диво уявляється неможливим. На таку думку налаштовує авторське використання засобів увиразнення мовлення: «Ніч не вгамувала холодного танцю вітрів, короткий день наближав Святвечір, а хурделиця справляла переможну тризну над спокоєм принишклої засніженої землі. Маленькі шибки вікон замурував мороз. Запорошені снігом, вони чинили передчасні сутінки, що таємниче перешіптувалися в закутках» [1, с. 61].

Оповідання має два плани зображення. Один – скоєння і спокутування злочину Романом. Другий – злочин над українцями, спричинений радянською владою. Другий план створюється епізодичними згадками про ті чи інші реалії, на яких не зосереджується увага маленького Романа, проте які є вагомими для його матері. Якби Г. Шегера залишив у творі лише перший план, то емоційна домінанта була б зосереджена на переживанні дитиною морального злочину проти собаки й твір перегукувався б за смисловим і сюжетним параметрами з оповіданням Валер'яна Підмогильного «Ваня». В останньому маленький хлопчик отримав психологічну травму після того, як познущався над уже мертвою собакою, його улюбленицею, бо йому здалося, що вона, скажена, ще жива і зараз на нього кинеється. В. Підмогильний зосередився на драматичному показі переживання людиною стану афекту та психологічному аналізі його наслідків. Посиленню моралізаторської сторони твору сприяє введення до сюжету друга хлопчика, котрий брав участь у скоєнні злочину, проте виявився позбавленим душевних переживань. Оповідання В. Підмогильного можна використовувати для зразка психоаналітичної авторської розвідки в душевні глибини людського (не тільки дитячого) ества. Натомість Г.Шегера, хоч і драматизує кульмінаційний момент скоєння злочину Романом, переводить смислову домінанту на інший рівень, чому сприяють позасюжетні елементи – назва та присвячення. Назва оповідання скеровує увагу читача на саму подію та її оцінку. Те, що автор взяв слово «гріх» у лапки, змушує читача засумніватися, чи, дійсно, зроблене хлопчиком є гріх. Якщо заподіяння смерті живій істоті не сприймається як злочин, то що справді є гріх? Риторичне питання не висловлене безпосередньо, проте подальший виклад є відповіддю на нього. Саме в такому ракурсі прочитання

назви твору стає зрозумілим, що основну сюжетну лінію твору мав би становити не епізод дитячого злочину, здійсненого від бажання позбавити тварин, які ще нічого не усвідомлюють, подальших мук голоду, а те, що подане фрагментарно, окремими натяками, а напряду зазначено лише у фіналі – злочин влади проти народу. На таке прочитання твору налаштовує й присвята: «Присвячую світлій пам'яті мого репресованого друга дитинства, однокласника Дмитра Назаровича» [1, с. 61].

Текстових реалізацій сюжетної лінії справжнього злочину небагато, проте вони складають масштабну епічну картину. Окремі деталі можуть потрактовуватися двояко. Так, Катерина, мати Романа, яка сама виховує сина, переживає через те, що нічим його годувати: «Переднівок завітав до хати ще в середопістя, і Катерина вимітала останні крихти, щоби зварити якусь страву. А дні весна подовжувала, і голодна думка була набридливою й не покидала Романа» [1, с. 64]. Автор не пояснює, чому вона залишилася сама. У неї немає навіть змоги заpastися дровами: «Катерина поралася біля печі – на триніжці на припічку смажила, хоч із житньої муки, пампушки, підкладаючи у вогонь під пательню пучки сухого картоплиння» [1, с. 61]. Ситуація голоду наче безпосередньо не пов'язується автором з недоліками владного правління. Лише побіжно зазначається, що пережити тяжкий момент допомагають родичі, які діляться тим небагатьом, що мають самі: «Дід Антон видушив в олійні Масіка трошки олії з конопляного сім'я, і баба Харитина дала маленький шкалик пахучої омасти Катерині» [1, с. 61]. Показовим моментом є контрастне наголошення на традиційних стравах, що готують на Святвечір, та тому, що приготувала Катерина: «– Кутя! Я б їв щодня! // Смачна-пресмачна, правда, засолодити мама не мала чим. Довго варила кілька цукрових буряків і юшкою з них залила кутю, присмачивши її зернятками лісових горіхів» [1, с. 62]. Завдяки тому, що сприйняття ситуації передається через непряме авторське мовлення з погляду маленького хлопчика, то соціально оцінений момент залишається на доопрацювання уявою читача, бо для дитини він неактуальний. Катерина із сумом згадує про дванадцять страв на Святвечір, які готувала її мати, тоді як на столі у неї із сином кутя, пампушки, печена картопля та солоні огірки. Таку відмінність Катерина пояснює синові тим, що «війна забрала все у людей» [1, с. 62]. Яка саме війна, внутрішня чи зовнішня, не зазначається. З подальшої оповіді читач дізнається, що тато Романа живий, але з реакції Катерини здогадується, що він не поділяє політичних поглядів керівників держави: «На столі біля макітри лежала третя ложка. // – А то для кого, мамо? – Роман показав рукою на ложку. // – А ця, синочку, для нашого татка, якого в такий вечір нема з нами. – Катерина боялася запитань сина і, щоби випередити його, продовжувала: // – Синочку, ти вже немалий, тому я тебе прошу: якщо якісь дядьки з гвинтівками прийдуть і будуть розпитувати тебе про тата, то скажи: «Тата в мене нема, його давно забрала війна». Так треба, синочку, казати. Зрозумів?» [1, с. 62].

Мотив справдження сказаного зустрічається і в інших творах на схожу тематику. Так, у новелі Марії Матіос «Вставайте, мамко...» мати, аби запобігти вивезенню родини до Сибіру, лягає в домовину, щоб чисельність родини не відповідала вимогам до тих сімей, яких за рознарядкою треба відправити. Натомість

радість від справдження надій виявилася нетривалою: хоча родина залишилася вдома, проте мати так і не встала із домовини.

Підтвердження здогадам читача про місце знаходження батька Романа надає наступний епізод, коли Катерина вперше відправляє сина на піч спати самотійно. Батько, який таки прийшов на Святвечір додому, але дуже пізно, щоб його не бачив син, сприймається ним як примара. А згодом і звістка про його смерть змушує Катерину розкрити завісу таємниці про батька перед сином і тими, читачами, хто ще не здогадався: «– Мамочко, а за що його вбили? – запитав тихенько. // Здавалося, що мама не почула, та крізь сльози простогнала: // – За тебе, Романчику, за мене. За Україну, сину. // Роман не зовсім розумів оце слово – «Україна», але якщо татка вбили за неї, то вона, напевно, така файна і дорога, як його мама» [1, с. 64].

Таким чином, смислова структура твору та авторська інтенція визначають особливості поетики жанру проаналізованого оповідання. Притчевість виявляється в приховуванні за основним планом зображення другого смислу, однак відмінність від притчі в тому, що цей другий план отримує текстову реалізацію, тому параболічність часткова, вона ніби контамінується з новелістичною двоплановою сюжетною структурою, виявляє специфіку психологізму зображення. Такі стильові ознаки, як реалістичність, лапідарність, фрагментарність письма, логічна послідовність епізодів, експресивність і драматизація оповіді, складна смислова структура сприяють утворенню жанрового поліфонізму твору.

Бібліографічні посилання:

1. Шегера Григорій. Великий «гріх» маленької душі / Григорій Шегера // Літературний Тернопіль. – 2010. – Число 1 (42). – С. 61–66.

Надійшла до редколегії 10.05.12

УДК 821.161.1(091)

Е. О. Ленская

г. Харьков

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА РЕЦЕНЗИИ В НАСЛЕДИИ Ю. ТЕРАПИАНО

Статья посвящена жанру рецензии в наследии Ю. Терапиано.

Ключевые слова: жанр рецензии, литературный портрет, жанр статьи, монорецензия, короткая рецензия.

Стаття присвячена жанру рецензії у спадщині Ю. Терапіано.

Ключові слова: жанр рецензії, літературний портрет, жанр статті, монорецензія, коротка рецензія.

The article is devoted to the genre of review in Yu. Terapiano`s heritage.

Key words: genre of review, literary portrait, genre of article, monoreview, short review.

Как историк литературы и литературный критик Ю. Терапиано в эмигрантской среде стоит особняком. С одной стороны, он выступает в роли хроникера и хранителя памяти, когда фиксирует, записывает, отмечает события в литературной жизни, периодические издания, их состав и их участников, заседания литературных

кружков, ведет их хронику. С другой, – эта деятельность важна ему не для создания справочника, как у Г. Струве [2], или мемуаров, как это делали многие его современники. Он писал «живую» историю русской литературы в эмиграции в персоналиях, кружках и объединениях, акцентируя внимание на эстетической ценности того, что они делали. Между тем, и по сей день наследие Ю. Терапиано, в сущности, не изучено. Его статьи и рецензии «разобраны» на цитаты в работах, посвященных литературе русского Зарубежья, но не сделаны сколько-нибудь последовательные наблюдения над проблематикой и поэтикой его книг «Встречи» (1953) [3] и «Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): эссе, воспоминания, статьи» (1987) [4], не осмыслено жанровое разнообразие его огромного наследия. Только в статье Т. Г. Юрченко «Свидетель многих лет», являющейся вступительной к переизданию «Встреч», дан обзор творчества Ю. Терапиано, не предполагающий, конечно, подробного анализа его книг [5, с. 5–16].

Цель данной статьи состоит в том, чтобы охарактеризовать жанр рецензии у Ю. Терапиано. К анализу привлекаются рецензии, не вошедшие в обе известные книги критика, а разбросанные в периодических изданиях русской эмиграции.

Как литературный критик Ю. Терапиано работал в разнообразных жанрах, ведущим из которых стал литературный портрет. В нем в полной мере выразился его писательский талант и зоркость критика, умевшего среди массы начинающих поэтов и писателей выделить и оценить того, кто олицетворяет собой будущее русской литературы. Потому в его наследии можно выявить сквозные темы, разрабатываемые в разных жанрах, имена, к которым он возвращался на протяжении всей жизни. Он также внес существенный вклад в развитие жанра статьи и рецензии.

Своеобразие его литературных и эстетических позиций можно выявить при анализе рецензий Ю. Терапиано, жанра, в котором он работал, начиная с 1920-х гг. Как известно, цель рецензии состоит в том, чтобы познакомить читателей с литературной новинкой, побудить их прочесть новое произведение. Как пишет В. Перхин, поначалу «роль зазывалы» выполняла короткая рецензия [1, с. 8], впоследствии, уже в творчестве В. Белинского, сформировались такие разновидности рецензии, как оценка-одобрение и оценка-осуждение. У рецензии как жанра – огромная история, а по-настоящему событием в критике ее делала личность автора. Рецензия существенно менялась на рубеже XIX–XX вв., когда со всей очевидностью проявились возможности таких ее жанровых разновидностей, как короткая рецензия – мастерами короткой рецензии были В. Брюсов, А. Блок, Б. Пастернак и др.; монорецензия (напр., монорецензии А. Толстого «Сергей Есенин. “Исповедь хулигана” или Б. Пастернака «“Избранное” Анны Ахматовой»); обзорная рецензия и рецензия-статья. Авторами последних были Н. Гумилев, В. Ходасевич, З. Гиппиус и др.

Ю. Терапиано был активным участником литературного процесса в эмиграции и внимательно следил за публикациями писателей и поэтов. Он был неизменным автором ряда периодических изданий, потому в его наследии много рецензий. Как и

всегда в материалах такого рода, в них зафиксировано его свежее впечатление, непосредственная реакция на издание, иногда впоследствии уточнявшаяся.

В 1920-е – 1930-е гг. у Ю. Терапиано преобладали рецензии на сборники стихов. Это его постоянный интерес, и выражался он не только в жанре рецензии. Так, в 1927 г. он откликнулся на издание стихов В. Диксона, Е. Шаха и А. Блоха, соединив в одной рецензии свои впечатления от трех сборников стихов и на книгу Б. Божнева «Фонтан». Можно сказать, что рецензент как-то особенно взыскателен и требователен к этим поэтам, видимо, потому, что его вообще остро волновало состояние русской поэзии в эмиграции. Ю. Терапиано кратко и четко определяет достоинства стихов, а затем высказывает, порой, нелицеприятные наблюдения: («В стихах Диксона поэт отсутствует», «Внешняя техника – способность механически гладко писать независимо от содержания...», «опасность соскользнуть на опасную дорожку стихотворства» (о Е. Шахе), «не вполне ясно отдавал себе отчет...» (о Б. Божневе)) [4, с. 266, 267]. Рецензируя сборники стихов, Ю. Терапиано использует приемы, способные привлечь читателя к его материалу: разговорная интонация, риторические вопросы и восклицания, цитирование самых показательных строк, краткость высказывания.

В рецензиях на публикацию стихов Д. Кнута и Н. Оцупа ощущается личное отношение автора. «... Чувствуется большой природный талант», – говорит он; «шаг вперед по сравнению» с прежними книгами, «самая оригинальная и свежая среди вышедших за последнее время книг т. наз. парижских поэтов» (о Д. Кнута), «Его скупой, несколько затрудненный, неяркий и не стремящийся к блеску стих, бывает подчас пронзителен» (о Н. Оцупе). Однако симпатия к поэтам не закрывает от рецензента очевидных слабостей, о которых он говорит так же прямо и ясно, как и о достоинствах. Обоих он всегда относил к поэтам первого ряда, потому и в портретах, и в кратких рецензиях говорит о главном, что их характеризует – глубокое духовное содержание, оригинальная образность, мастерская форма стиха и яркая индивидуальность. Но поэзию Д. Кнута он выделял и в этом контексте, думается, потому, что поэзия была для него делом жизни, что Ю. Терапиано всегда особенно высоко ценил – это подчеркнуто и в рецензии 1932 г. на книгу стихов поэта «Парижские ночи».

Среди рецензий той поры можно выделить группу публикаций, посвященных русской эмигрантской прозе: роману Н. Берберовой «Повелительница», «Иисусу Неизвестному» Д. Мережковского и его эссе о Павле и Августине, «Счастью» Ю. Фельзена, «Отечеству» Т. Таманина, «Камере обскура» В. Сирина, «Русским вольным каменщикам» Т. Бакуниной, книге В. Мочульского «Владимир Соловьев». Кроме нескольких книг, рецензии посвящены выдающимся произведениям писателей русской эмиграции. Думается, в этом как нельзя лучше проявился вкус и интуиция Ю. Терапиано, почти безошибочно отбиравшего для своих рецензий произведения «первого» ряда, затем вошедшие в историю русской литературы. К ним несомненно относятся «Камера обскура» В. Набокова и эссе Д. Мережковского, исследование В. Мочульского и роман Н. Берберовой. Оценивая их, Ю. Терапиано стремится, прежде всего, установить их место в истории эмигрантской литературы и творчестве писателя.

Так, роман Н. Берберовой представляется ему лучшим из всего, что ею написано, прежде всего, потому, что писательница научилась себя «ограничивать», повествование делать «ясным», а посвящать его главным проблемам бытия [4, с. 274]. Эта же особенность присуща «Счастью» Ю. Фельзена, хотя это писатель «для медленного чтения» [4, с. 276]. Его текст обнаруживает связь с прозой М. Пруста и М. Лермонтова, т. е. соединяет европейскую и русскую традицию. По отношению к человеку его книга – «одна из самых честных книг, написанных в эмиграции» [4, с. 277]. «Иисус Неизвестный» привлекает внимание рецензента масштабностью замысла – прочесть Евангелие так, чтобы открыть читателю неизвестную истину о Христе. Он не берется судить о тексте окончательно, потому что в свет вышел только 1 том, но главное в нем уже видит: попытку автора «почувствовать по-настоящему, понять, насколько неведом нам Иисус Неизвестный – это главное» [4, с. 278]. Этим же Ю. Терапиано привлекла и книга молодого автора, Т. Таманина, который также пишет о борьбе с Евангелием и за него, и этим подверг себя риску провала или неудачи. Но критик оценивает не само произведение, а замысел, «внутренний удельный вес, то, к чему устремляется этот впервые выступающий писатель» [4, с. 279]. Интересно, что именно этот критерий побуждает критика оценивать произведение другого, сегодня широко известного писателя, В. Набокова, негативно.

Ю. Терапиано в рецензии идет как бы от обратного: он выражает свое восхищение романом писателя: «Хорошо?! – Очень хорошо! Блестящая литература? – Блестящая! И все-таки, как после движения на чистом воздухе, приятное ощущение только на поверхности, даже досадно, зачем все это так хорошо. Блестяще – но “о понятном”, слишком понятном – о человеке, о жизни извне созерцаемых» [4, с. 280]. Рецензент полагал, что формальное мастерство писателя ничего не дает для понимания природы человека, и даже использование принципов психоанализа лишь делает его сущность выдуманной, а не «внутренней». Ю. Терапиано упрекал В. Набокова в том, что его блестящий стиль – лишь игра в литературу, где нет человека: «пусто становится от внутренней опустошенности – нет, не героев, самого автора» [4, с. 281]. Обратим внимание: произведение В. Набокова, прекрасно написанное, относящееся, наверное, к лучшим образцам русской эмигрантской прозы той поры, он ставит ниже религиозно-философских эссе Д. Мережковского «Иисус Неизвестный» и «Павел и Августин», загроможденных цитатами, сложными построениями, путано изложенной мыслью.

Ю. Терапиано, по существу, замысел поставил выше готового текста, нашел слова поддержки начинающему писателю (Т. Таманину) только потому, что он замахнулся на решение большой художественной задачи. В этом смысле идея, содержание оказываются важнее писательского мастерства. Такой взгляд выдающегося критика не выдержал испытание временем.

Ю. Терапиано – автор множества рецензий. Он разрабатывал такие ее разновидности, как короткая рецензия, монорецензия, обзорная рецензия рецензия-статья. Наиболее частным предметом его внимания является русская эмигрантская поэзия, к которой он требователен и взыскателен. В рецензиях на поэтические сборники особенно ясно проявляется личное отношение автора. Наряду с

рецензіями в насліді Ю. Терапіано суттєве місце займає літературний портрет, однак ця тема потребує окремого вивчення.

Бібліографічні посилання

1. Перхін В. «Открывать красоты и недостатки...» Літературна критика від рецензії до некролога. Срібний вік. I. Рецензія / Володимир Перхін. – СПб.: «Лицей, 2001. – С. 8 – 47 (Серія «Школа плюс»).
2. Струве Г. Російська література в вигнанні / Глеб Струве. – 3-є вид., випр. і доп. Короткий біографічний словар російського зарубіжжя [Р. І. Вільданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевський. Вст. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевського]. – Париж: YMCA-Press; М.: Російський шлях, 1996. – 448 с.
3. Терапіано Ю. К. Встречи: 1926 – 1971 / Юрій Константинович Терапіано [Вст. ст., сост., підг. тексту, ком., указатели Т. Г. Юрченко]. – М.: Intrada, 2002. – 384 с. (ІНІОН РАН. Центр гуманітарних науково-інформаційних досліджень. Відділ літературознавства).
4. Терапіано Ю. Літературна життя російського Парижа за півстоліття (1924–1974): есе, спогади, статті [Сост. Рене Гера і Александр Глэзер, авт. послеслов. Рене Герра] / Юрій Терапіано. – Париж, Нью-Йорк: Видавництва Альбатрос – Третя хвиля, 1987. – 321 с.
5. Юрченко Т. Г. Свідок багатьох років / Татяна Генрихівна Юрченко // Терапіано Ю. К. Встречи: 1926–1971 / Юрій Константинович Терапіано [Вст. ст., сост., підг. тексту, ком., указатели Т. Г. Юрченко]. – М.: Intrada, 2002. – С. 5–16 (ІНІОН РАН. Центр гуманітарних науково-інформаційних досліджень. Відділ літературознавства).

Надійшла до редколегії 28.04.12

УДК 821.111–31.09

Н. А. Литовченко

м. Дніпропетровськ

НАРАТИВНА ФУНКЦІЯ ІЛЮСТРАЦІЙ У РОМАНІ Ч. ДІККЕНСА «ПОСМЕРТНІ ЗАПИСКИ ПІКВІКСЬКОГО КЛУБУ»

Рассматриваются иллюстрации в нарративной структуре романа «Посмертные записки Пиквикского Клуба». Анализируется взаимодействие вербального текста романа и визуальной информации.

Ключевые слова: иллюстрация, рисунок, функция, визуально-графический приём, повествование.

Розглядаються ілюстрації у наративній структурі роману «Посмертні записки Піквікського Клубу». Аналізується взаємодія вербального тексту роману і візуальної інформації.

Ключові слова: ілюстрація, малюнок, функція, візуально-графічний прийом, оповідь.

The article concentrates on the illustrations to the novel 'The Posthumous Papers of the Pickwick Club' in the context of its narration structure. It analyses the correlation between the verbal text of the novel and its visual information.

Key words: illustration, drawing, function, visual and graphic method, narration.

На сьогоднішній день вийшла низка монографій і статей, присвячених ключовому вікторіанському письменнику Ч. Діккенсу (Дж. Форстер, А. Дайсон, В. В. Івашова, Ф. А. Левіс). У цих працях подані різноманітні аспекти його творів: жанрова своєрідність, особливості оповідної манери, система персонажів тощо. На новому етапі розвитку історико-літературної науки виникає потреба в інших,

нетрадиційних ракурсах для дослідження семантики і поетики відомих творів, одним з яких є розгляд художнього тексту через візуально-графічний вигляд (Т. Ф. Сем'ян, О. В. Борщ) [3; 1].

Предметом дослідження даної статті є нарративна функція ілюстрацій. За Т. Ф. Сем'ян, це належить до третього типу візуально-графічних прийомів, а саме, – інтеграції вербального та іконічного компонентів [3, с. 292]. Об'єктом для безпосереднього аналізу був обраний перший роман Ч. Діккенса «Посмертні записки Піквікського Клубу» (1837). Даний вибір зумовлений тим, що за початковим задумом видавців Чепмена і Холла Ч. Діккенс мав створити історію до малюнків Р. Сеймура. Хоча зрештою письменник став «першою скрипкою» у стосунках з художником [5, с. 46], роль ілюстрацій у розгортанні оповіді залишається незаперечною. Адже, Ч. Діккенс недаремно так прискіпливо ставився до ілюстрацій, коментуючи що і як малювати, і так довго шукав заміну покійному Р. Сеймуру.

У зарубіжному літературознавстві є вагомі дослідження присвячені ілюстраціям до романів Ч. Діккенса (Дж. Р. Коен, Ф. Дж. Кіттон, М. Стейг) [5; 7; 8]. У цих працях науковців часто-густо звертаються до стосунків письменника з художниками та детально розглядають як і коли романи були проілюстровані. У зв'язку з цим, актуальність запропонованої статті у спробі розглянути малюнки до роману як візуальні елементи, які «беруть на себе функції нарративних компонентів» [3, с. 25].

Мета статті – виявити взаємодію ілюстрацій і тексту роману «Посмертні записки Піквікського Клубу». Втілення зазначеної мети зумовлює розв'язання низки конкретних завдань, а саме, – проаналізувати взаємодію вербального тексту і візуальної інформації, розглянути основні функції ілюстрацій у романі; виявити роль малюнків у нарративній структурі твору.

Відомо, що у вікторіанській літературі книжкова ілюстрація досягла свого розквіту. На думку М. Стейга, не останню роль у цьому зіграв роман «Посмертні записки Піквікського Клубу», який виходив щомісяця з двома ілюстраціями у кожному номері. Фінансовий успіх Ч. Діккенса спонукав інших авторів, наприклад, Ч. Левера, В. М. Теккерей, Е. Троллопа, наслідувати схожу модель видання [8, розд. 1]. Зрештою ілюстровані романи ключових письменників доби – Ч. Діккенса і В. М. Теккерей – наслідують алюзивні й алегоричні малюнки Хогарта, Дж. Гілрея і Т. Роулндсона та представляють певні естетичні й інтерпретаційні проблеми.

Якщо В. М. Теккерей здебільшого суміщав функції письменника та ілюстратора, тобто виражав свої думки на двох рівнях, то з Ч. Діккенсом повстає проблема «як «читати» текст і ілюстрації у співвідношенні один з одним» [8, розд. 1]. Адже малюнки сприяють більш глибокому прочитанню роману, бо словесні образи показані за допомогою образотворчого мистецтва як синтез слова і зображення. Безумовно, художник не лише візуально втілював ідеї автора, але й виступав «співробітником» твору, пропонуючи своє бачення роману. У даній статті ми вивчаємо текст й ілюстрації як нероздільну єдність, не відокремлюючи думки письменника і художника. При аналізі зображень ми не акцентуємо увагу на тому, хто їх створив Р. Сеймур чи Фіз (Х. Браун). Як пише, М. Стейг, «Фіз уважно вивчив

манеру старшого колеги... і ймовірно перейняв від Сеймура манеру моделювати обличчя, наносячи на них численні криві лінії, задля створення їхнього виразу» [8, розд. 2].

Неважко помітити, що ілюстрації до роману «Посмертні записки Піквікського Клубу» утворюють сюжетно-оповідну систему. Так, композиція ілюстративної серії подібна до композиції самого роману, який має «епізодичну вільну структуру, що ідеально пасує процесу інтелектуального дослідження і розвідки та може вважатися певним видом динамічної форми» [9]. Як справедливо зазначає Дж. Р. Коен, «малюнки передають кульмінацію кожного номера і взяті разом резюмують головні події» [5, с. 65].

З огляду на те, що у «Посмертних записках Піквікського Клубу» Ч. Діккенс торкається великої кількості тем, ілюстрації є досить різноманітними. Вони представляють собою динамічні жанрові сцени, у яких персонажі зображені на фоні інтер'єру або пейзажу в повний зріст. Розміщення героїв, їх пози, жести, міміка допомагають зрозуміти зміст сцени.

Розпочнемо аналіз ілюстрацій роману «Посмертні записки Піквікського Клубу» з обкладинки. За тогочасною традицією даний малюнок має бути «резюмуючим або алегоричним» [8, розд. 2]. Адже, вперше дана ілюстрація з'явилася в останньому номері роману, проте зрештою стала передувати тексту у виданні всього твору. Отже, дана ілюстрація виконує «функції ретроспекції й очікування» [8, розд. 2]. На малюнку ми бачимо містера Піквіка і Сема Веллера у кабінеті. Піквік сидить за столом у глибокій задумі. Перед ним на столі лежить закрита книга. Мабуть, головний герой обмірковує прочитане. У той самий час Сем гортає іншу книгу і показує щось у ній своєму господарю. На обличчі слуги сяє лукава посмішка.

Згадаємо, що наявність книги на ілюстраціях попередньої до Ч. Діккенса епохи – XVIII ст. – часто-густо сприймалася як «символ науки і просвітництва» [1, с. 171]. Той факт, що Фіз намалював дві книжки підсилює «науковість» даного твору. У першому розділі роману ми дізнаємося, що містер Піквік ‘...agitated the scientific world with his Theory of Tittlebats’, а створена ним асоціація піквікістів ‘...cannot but entertain a lively sense of the inestimable benefits which must inevitably result from carrying the speculations of that learned man into a wider field, from extending his travels, and, consequently, enlarging his sphere of observation, to the advancement of knowledge, and the diffusion of learning’ [6, ch. 1].

Контраст емоційного стану зображених персонажів – задума Піквіка і посмішка Веллера – вказує на комічність роману, яка виникає передусім тому, що герої занадто серйозно і «по-науковому» підходять до буденних ситуацій. Взяти до уваги хоча б спроби Семюеля Піквіка занотувати розповідь візника про коняку: ‘Mr. Pickwick entered every word of this statement in his note-book, with the view of communicating it to the club, as a singular instance of the tenacity of life in horses under trying circumstances’ [6, ch. 2].

На відміну від решти ілюстрацій роману, малюнок з обкладинки має обрамлення у вигляді театральної сцени з розгорнутою завісою, кінці якої тримають потойбічні істоти. Дослідник М. Стейг проводить паралель між даною ілюстрацією та малюнком Р. Сеймура, що розміщений на обкладинці Різдвяної книги Хервея

«Різдво та діти» ('Christmas and His Children'). На обох зображеннях сцена, обрамлена аркою з драпірованою завісою, підпирається готичними колонами. На малюнку Р. Сеймура Дід Мороз і арфіст знаходяться на кам'яних дужках по обидва боки сцени. На тому самому місці на ілюстрації Х. Брауна розміщені біси і гобліни [8, розд. 2]. Не дивлячись на подібність структури розглянутих малюнків, ми не можемо з усією впевненістю стверджувати, що Фіз мав на меті лише наслідувати свого попередника.

Відомо, що Х. Браун працював як у контексті сучасних йому графічних традицій, так і традицій XVIII ст. Згадаємо, що у добу Просвітництва у книжковій ілюстрації був поширений прийом виділення головного героя за допомогою декоративної завіси (драпіровки) або шляхом живописного чи скульптурного портретного зображення [1, с. 172]. З огляду на те, що у нижній частині ілюстрації художник зобразив портрети трьох інших головних персонажів роману – Тапмена, Вінкля і Снодграсса, можна зробити висновок, що однією з головних функцій малюнка на обкладинці є познайомити читачів з усіма головними дійовими особами.

Крім того, присутність на даному малюнку бісів і гоблінів також відсилає нас до літературної ілюстрації XVIII ст., у якій «отримав поширення такий прийом інтерпретації тексту, як включення додаткових (знакових) персонажів у простір зображення» [1, с. 168]. На малюнку Фіза гобліни, жестикулюючи і сміючись, дивляться на Піквіка і Веллера, а один з бісів вказує на портрети трьох головних «акторів», які у даний час знаходяться поза сценою. Отже, ці додаткові персонажі спостерігають за головними героями, емоційно реагуючи на події. Саме такою була головна роль знакових персонажів на ілюстраціях XVIII ст.

На нашу думку, присутність гоблінів на обкладинці є своєрідним натяком на наявність у романі містичного, потойбічного елемента. Як пише Дж. Волфрейс, «Посмертні записки Піквікського Клубу» – це «не лише зібрання комічних пригод, але й різномісна колекція «пам'ятай про смерть» [10, с. 95]. Це помітно при швидкому перегляді всієї ілюстративної серії роману. Наприклад, на малюнках 'The Goblin and the Sexton' (ch. 29), 'The ghostly Passengers in the Ghost of a Mail' (ch. 49) присутні потойбічні істоти. Крім того, дослідниками було помічено, що підземний дух з ілюстрації 'The Goblin and the Sexton' (ch. 29) розміщений також на обкладинці. З тексту роману ми дізнаємось, що після зустрічі з гобліном паламар зрозумів, що '...men like himself, who snarled at the mirth and cheerfulness of others, were the foulest weeds on the fair surface of the earth; and setting all the good of the world against the evil, he came to the conclusion that it was a very decent and respectable sort of world after all' [6, ch. 29]. Той самий підземний дух, якого Гебріел Граб побачив на кладовищі, дразнить Піквіка і Сема. Завдяки цьому відбувається універсалізація історії з паламарем. Виникає враження, що гоблін готовий прийти до будь-кого, в тому числі і до читачів, та змінити їхні життєві установки.

Імітація театральної сцени співвідносить події роману з театральним дійством. Виникає перекличка з загальновідомим висловом: «Увесь світ – театр, а люди в ньому актори», яке найчастіше приписують В. Шекспіру. Цей афоризм неодноразово обігрувався у літературі. Так, у поемі «Дон Жуан» Дж. Г. Байрон пише: 'But ne'ertheless I hope it is no crime / To laugh at all things – for I wish to know. /

What, after all, are all things – but a show?’ [4, с. 268]. Згадаємо, що ще більшого масштабу театралізація оповіді досягає в сучасника Ч. Діккенса В. М. Теккерея в романі «Ярмарок Марноти» (1848), в обрамленні якого присутня метафора «ляльки-маріонетки».

У романі «Посмертні записки Піквікського Клубу» театралізація нарації лише намічається пунктиром. Так, у другому розділі піквікїсти зустрічають бродячого актора Джингля, який деякий час їх супроводжує. Даний персонаж використовує свої професійні навички у повсякденному спілкуванні: ‘Never!’ exclaimed Jingle, with a professional (i.e. theatrical) air.’ [6, ch. 8]. Навіть Сем Веллер, який не має жодного стосунку до акторського ремесла, інколи «грає» певні ролі: ‘Sam dipped his pen into the ink to be ready for any corrections, and began with a very theatrical air – ‘Lovely’ [6, ch. 33]. Ілюстрація ‘The Dying Clown’ (ch. 3), яка візуалізує розповідь друга містера Джингля про вмираючого пантомімного актора, сприяє ще більший актуалізації ідеї «люди – актори», бо рано чи пізно кожний «виконуватиме» останню роль клоуна. Адже, недаремно Ч. Діккенс так прискіпливо ставився до першого ескіза малюнка. У листі до Р. Сеймура у квітні 1836 року він писав: «Вся гравюра була б цікавішою, якби у фігурі оповідача відчувалося більше співчуття і турботливої уваги до хворого, а сам хворий, хоч він у мене і знесилений, вмираючий, не повинен чинити відштовхуюче враження» [2, с. 11].

Ілюстративна серія роману цікава характером інтерпретації образу головного героя містера Семюеля Піквіка. Як пише Ч. Діккенс у передмові до роману в 1847 році, саме видавець Е. Чепмен був ініціатором зовнішнього вигляду Піквіка, бо він «описав костюм і зовнішній вигляд особи, добре йому знайомої» [6]. З першого розділу роману ми дізнаємося, що зовнішність персонажа була непримітною: ‘...a casual observer might possibly have remarked nothing extraordinary in the bald head, and circular spectacles’ [6, ch. 1]. У той же час ‘...the beaming eyes of Pickwick were twinkling behind those glasses’ [6, ch. 1]. Саме таким ми бачимо Піквіка на ілюстраціях – лисого, присадкуватого, в окулярах. Однак, є щось у його виразі обличчя, манерах, що притягує реципієнтів.

Так, на малюнку ‘Mr. Pickwick Addresses the Club’ (ch. 1) персонаж зображений в оточенні однодумців – піквікїстів. Описуючи зустріч Піквікського Клубу, оповідач говорить про можливість гарного ілюстрації даної події: ‘What a study for an artist did that exciting scene present! The eloquent Pickwick, with one hand gracefully concealed behind his coat tails, and the other waving in air to assist his glowing declamation...’ [6, ch. 1]. На малюнку голова клубу повстає перед нами саме у такій позі, а навколо столу у невимушених позах сидять дванадцять піквікїстів, хоча у тексті роману згадуються лише троє з них – Тапмен, Снодграсс, Вінкль – ті, які подорожуватимуть разом з Піквіком. На нашу думку, вкрай символічною є кількість зображених на ілюстрації членів клубу – дванадцять «плюс» Піквік. Це «повертає» нас до біблійної історії про Вчителя Ісуса Христа та його дванадцяти послідовників – апостолів. Виникає враження, що ілюстратор апелює до Тайної Вечері. Адже, на малюнку зображена остання зустріч клубу і перед кожним учасником присутній келих з якимось напоєм. Скоріше це вино, яке натякає на єдність усіх членів асоціації. У зв’язку з цим справедливим здаються слова М. Стейга про те, що у даному романі

«їжа переважно функціонує як символ спільноти і любові» [8, ch. 2]. Так, ми можемо побачити присутність їжі і напоїв на таких ілюстраціях як, 'Conviviality at Bob Sawyer's' (ch. 36), 'The Red-nosed Man discourseth' (ch. 45), 'Mary and the Fat Boy' (ch. 54), 'Weller and his Friends drinking to Mr. Pell' (ch. 55).

На багатьох ілюстраціях роману «Посмертні записки Піквікського Клубу» фігурує натовп людей. Ці «соціальні» малюнки можна умовно розподілити на два типи. До першого типу відносяться ті, де натовп знаходиться на передньому плані, наприклад, 'The Pugnacious Cabman' (ch. 2), 'The Election at Eatanswill' (ch. 13), 'The Trial' (ch. 34). На цих ілюстраціях жвавність і правдивість композиційного рішення, яскравість і різноманітність поз та жестів поєднуються з майстерною передачею багатої градації відтінків одного і того ж переживання. Так, на малюнку 'The Pugnacious Cabman' (ch. 2) ми бачимо схвильований натовп, який є свідком сутички між візником і містером Піквіком: 'Would anybody believe,' continued the cab-driver, appealing to the crowd... 'Informers!' shouted the crowd' [6, ch. 2].

До другого типу «соціальних» ілюстрацій відносяться ті, де натовп є лише фоном, на яку зображена ситуація з життя головних персонажів, наприклад, 'Mr. Pickwick in Chase of his Hat' (ch. 4), 'Mrs. Lee Hunter's Fancy-Dress Dejeune' (ch. 15), 'Mr. Pickwick in the Pound' (ch. 19), 'Christmas Eve at Mr. Wardle's' (ch. 28) тощо. Ці малюнки не лише відображають ключові моменти сюжетної лінії шляхом їх прямого зображення, а й опосередковано коментують їх. Так, на малюнку 'Mr. Pickwick in Chase of his Hat' (ch. 4) натовп з цікавістю спостерігає як Піквік намагається спіймати свою шляпу. Дехто навіть виліз на дерево, мабуть, щоб краще бачити кумедну ситуацію. Хоча люди зображені досить схематично, без виразу і психології обличчя, вони показані як динамічні фігури, що жваво жестикулюють. Зображення на малюнку капелюха окремо від господаря «повертає» до книжкових ілюстрацій XVIII ст. Як пише О. В. Борщ, на тогочасних малюнках капелюх, що лежить тулією доверху, віщує удачу [1, с. 171]. Отже, дана ілюстрація може бути «прочитана» як натяк на те, що усі пригоди героїв закінчатся щасливо. Недаремно ж автор обрав для останнього розділу таку назву: 'In which the Pickwick Club is finally dissolved, and everything concluded to the satisfaction of everybody' (ch. 57).

На малюнку 'Mr. Pickwick in the Pound' (ch. 19) головний герой сидить на бричці в загоні для свійських тварин, а навколо зібрався гурт людей – 'three-fourths of the whole population' [6, ch. 19]. При цьому, між персонажем і натовпом відбувається взаємодія, а саме, – розмова: 'Here's a game!' roared the populace. 'Where am I?' exclaimed Mr. Pickwick. 'In the pound,' replied the mob' [6, ch. 19]. Усю кумедність ситуації художник передає за допомогою широких усмішок на обличчях оточуючих. На задньому фоні ілюстрації видніється церква. Дослідники вже звертали увагу на цей образ, зазначаючи, що це, з одного боку, символ християнства, який натякає на моралізаторський бік історії, а з іншого – втілення засудження церкви і закону, бо Піквік є жертвою обставин [8, розд. 2]. На нашу думку, присутність церкви на ілюстрації «повертає» реципієнтів до потойбічної лінії оповіді – «пам'ятай про смерть», а також стверджує біблійні мотиви.

Продовження релігійної складової наявне на ілюстрації 'Christmas Eve at Mr. Wardle's' (ch. 28), яка цілком узгоджується з тяжінням Ч. Діккенса до різдвяної

тематики. На думку Дж. Волфрейса, важливим є те, що Різдво і весілля святкуються одночасно, бо це символізує поєднання минулого та майбутнього [10, с. 95]. На даній ілюстрації зображені танцюючі пари леді та джентльменів, серед яких і містер Піквік. Хоча головний герой і зображений у центрі ілюстрації, він не виділяється серед оточуючих. Це може сприйматися як натяк на те, що Різдво є однаковим святом для всіх. Навіть кіт і собака присутні на передньому плані ілюстрації. Існує думка, ці тварини символізують особливу гармонію на святі Різдва. А М. Стейг проводить паралель між поведінкою домашніх улюбленців (собака фиркає на kota, а той у свою чергу готовий його подряпати будь-якої миті) та Вінкля і Арабели, яка відхиляла залищання молодика [8, розд. 2]. Зважаючи на те, що у XVIII ст. зображення пари собак дублювали сцену зустрічі закоханих [1, с. 170], думка М. Стейга здається нам правомірною, лише закохані різні – один кіт, а інших – собака.

На ілюстраціях до роману «Посмертні записки Піквікського Клубу» тварини неодноразово дублюють дій головних персонажів або є свідками того, що відбувається. Так, собачка третєся об ноги Піквіка на малюнку 'First Appearance of Mr. Samuel Weller' (ch. 10), що є уособленням «собачої» вірності Сема господарю в подальшому. На ілюстрації 'Mr. Pickwick in the Pound' (ch. 19) головного персонажа оточують віслюки і свині, які символізують селян, котрі оточили загін і насміхаються з Піквіка. На малюнку 'Mr. Pickwick Slides' (ch. 30) собака фактично дублює рухи містера Піквіка на катку. Головний персонаж зображений з широко розставленими ногами і, здається, що він от-от упаде. Завдяки локалізації собаки у просторі зображення відбувається підсилення емоційного тону даної сцени.

В ілюстративній серії твору наявні малюнки, на яких тварини є головними дійовими особами. На ілюстрації 'The Sagacious Dog' (ch. 2) зображений собака, який «читає» напис – 'Gamekeeper has orders to shoot all dogs found in this inclosure' та його господар Джингль, котрий кличе пойнтєра, стоячи за забором. Ця історія про розумного собаку займає у тексті роману лише декілька рядків, однак їй присвячений окремий малюнок. Завдяки цьому відбувається актуалізація цієї незвичайної ситуації про 'wonderful dog – valuable dog', яку містер Піквік захотів записати: 'Will you allow me to make a note of it?' [6, ch. 2].

На передньому плані малюнка 'Winkle Soothes the Refractory Mare' (ch. 5) знаходиться коняка, яку Вінкль намагається вгамувати. Оскільки коні вважаються благородними тваринами, то їх присутність на ілюстраціях може сприйматися як символ джентльменських рис головних героїв. Фактично на всіх малюнках, де фігурують коні, присутні й брички, наприклад, 'The Pugnacious Cabman' (ch. 2), 'The Break-Down' (ch. 9), 'Mr. Bob Sawyer's Mode of Travelling' (ch. 50). Наявність цих транспортних засобів символізує рухомість наратора, який рухається з місця до місця, з точки зору одного героя до іншого з більшою різноманітністю, ніж романісти його часу [10, с. 90].

Отже, серія ілюстрацій до роману «Посмертні записки Піквікського Клубу» представляє собою систему зображень оповідного характеру. Малюнки переконливо представляють окремі епізоди і передають кульмінаційні моменти візуально вичерпно. Саме для пояснення змісту тексту в простір ілюстрацій включені

додаткові персонажі – другорядні, міфологічні, а також допоміжні знаково-символічні предмети.

Таким чином, особливостями наративної функції ілюстрацій до першого роману Ч. Діккенса можуть бути такі: 1) ілюстрації органічно зливаються з текстом твору; 2) вони подають додаткову інформацію у знаково-символічній формі; 3) ілюстрації допомагають читачеві слідкувати за мобільністю оповідача. Основна функція малюнків – графічне втілення образів роману, що знаково-символічно розкриває зміст книги – відповідає традиціям англійської літератури ХІХ ст.

Перспективи подальшого дослідження вбачаються нам у вивченні художніх функцій ілюстрацій до інших романів Ч. Діккенса та у дослідженні питання про графічне втілення образів письменника у контексті візуальних стандартів вікторіанської Англії.

Бібліографічні посилання

1. Борщ Е. В. Проблемы визуальной интерпретации литературного текста во французской книжной иллюстрации XVIII века / Е. В. Борщ // Вестник Челябинского государственного университета, 2009. – № 10 (148). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 30. – С. 168–173.
2. Диккенс Ч. Письма 1833–1854 [Електронний ресурс] / Чарльз Диккенс // Собрание сочинений в тридцати томах. / [Под ред. А. А. Аникста и В. В. Ивашевой]. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. – Т. 29. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/INPROZ/.../DIKKENS/d29.txt>.
3. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: дис. на соискание науч. степени д-ра. филол. наук: спец. 10.01.08. «Теория литературы. Текстология» / Т. Ф. Семьян – Челябинск, 2006 – 389 с.
4. Byron G. G. Don Juan: [poem] / George Byron. – М.: Foreign languages publishing house, 1948. – 534 p.
5. Cohen Jane R. Charles Dickens and His Original Illustrators / Jane R. Cohen. – Ohio State Univ. Press: Columbus, 1980. – 295 p.
6. Dickens Ch. The Posthumous Papers of the Pickwick Club [Електронний ресурс] / Charles Dickens. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org>.
7. Kitton Frederic G. Dickens and His Illustrators [Електронний ресурс] / Frederic G. Kitton. – London: George Redway, 1899. – 256 p. – Режим доступа: <http://www.archive.org/details/dickenshisillustOOKittuoft>.
8. Steig M. Dickens and Phiz [Електронний ресурс] / Michael Steig. – Режим доступа: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/phiz/steig/4.html>.
9. Tharaud B. Form as process in the Pickwick Papers: the Structure of ethical discovery [Електронний ресурс] / Barry Tharaud // Dickens Quarterly. – 2007. – September 1. – Режим доступа: <http://www.thefreelibrary.com/>
10. Wolfreys J. The Old Story with a Difference, Pickwick's Vision / Julian Wolfreys. – Ohio State Univ. Pres: Columbus, 2006. – 122 p.

Надійшла до редколегії 28.04.12

УДК 821.161.1-2.09

С. Л. Лобзова

г. Харьков

ЗАБЫТАЯ КНИГА: «КРИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ» В. П. БУРЕНИНА

В статье речь идет о малоизвестной и никогда не переиздававшейся книге В. П. Буренина «Критические этюды» (1888).

Ключевые слова: литературные и эстетические позиции, либеральная критика, литературная школа, социальная проблематика, критические этюды.

У статті йдеться про маловідому книгу В. П. Буреніна «Критические этюды» (1888), яка ніколи не перевидавалася.

Ключові слова: літературні та естетичні позиції, ліберальна критика, літературна школа, соціальна проблематика, критичні етюди.

The article tells us about a little-known and never republished book of V. P. Burenin «The Critical Studies» (1888).

Key words: literary and aesthetic positions, liberal criticism, literary school, social problems, critical studies.

Книга «Критические этюды» вышла в свет в 1888 г. в типографии А. С. Суворина [2], с которым у критика сложились прочные дружественные и рабочие отношения. По сей день она ни разу не переиздавалась. Статьи, вошедшие в книгу, лишь частично привлекались к анализу в недавней диссертации И. Б. Игнатовой «Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод» (2010) [4], однако ее автор сосредоточена все же на его газетной деятельности.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы охарактеризовать книгу В. П. Буренина и выявить литературные и эстетические позиции автора, проявившиеся в ней.

Особого внимания заслуживает состав книги. В. П. Буренин отобрал для нее статьи, посвященные истории русской литературы и ее современному состоянию. В книгу вошли статьи о Гоголе, Гончарове, Достоевском, Толстом, Пушкине, Лермонтове, Г. Успенском. Сам отбор имен позволяет говорить о предпочтениях автора. Он пишет о тех, кто составил гордость русской литературы, а также о творчестве писателей 60-х – 70-х гг., тесно связанных с народнической идеологией. Однако убеждения В. П. Буренина в ценности демократических идей в литературе связывают между собой все главы книги. Не случайно статью «О Гоголе» он начинает утверждением, что писатель «признан основателем той литературной школы, которая господствует у нас с сороковых годов и выделила целый ряд крупных талантов и крупных произведений, поставивших русскую литературу в уровень с литературами европейскими, давших ей среди них самостоятельное место» [2, с. 1]. Речь идет, разумеется, о «натуральной школе», с которой автор связывает расцвет таланта Гончарова, Тургенева, Островского, Достоевского, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина.

В. П. Буренин полагал, что в русской критике так и не была дана целостная характеристика творчества Гоголя, и упрекал Белинского в распространении

«фальшивых» мнений о его писательской личности. Автор статьи делает обширное отступление о человеческих слабостях русских писателей: они «представляют в жизни известного общества и известного народа явление необычайное, почти, можно сказать, чудесное явление, что их человеческие слабости и даже пороки не имеют ровно никакого значения ввиду величия их художнического призвания, что недостаточность их школьного образования ступшевывается ввиду их прирожденного духовного поведения...» [2, с. 8–9]. Эта позиция дает ему возможность отвлечься от фактов биографии Гоголя и сосредоточиться на анализе его творчества, которое он признает поистине гениальным.

Такой же подход очевиден и при оценке творчества Гончарова. Поводом для статьи В. П. Буренина был выход в свет его полного собрания сочинений в издательстве Глазунова. «В виду вялости и хилости настоящего нашей беллетристики, – пишет В.П. Буренин, – полезно оглядываться на крупные, мощные и плодотворные таланты прошлого, полезно вспоминать о них и по силе возможности стараться об оживлении в сознании читателей их значения. Такая ретроспективная критическая работа нужна теперь больше, чем когда-либо» [2, с. 50]. Как и в книге о И. С. Тургеневе, он разбивает творчество Гончарова на этапы, которые последовательно характеризует. И вновь он обращается к характеристике того периода в истории литературы, когда зарождалась «натуральная школа»: «Да, это было изумительное время. Тогда литература представляла, так сказать, единственное ядро нашего развития и из этого ядра выходили свежие и сильные ростки, несмотря на то, что почва была скудна и суха. <...> Основным стремлением тогдашней молодой литературы было стремление к правдивому и точному воспроизведению бытовой стороны русской действительности и к гуманному освещению общественных отношений» [2, с. 53]. В. П. Буренин характеризует принципы новой школы и показывает, что молодой писатель Гончаров стал одним из их выразителей. Однако он оспаривает мнение Белинского о писателе как о бессознательном творце, художнике, пишущем без «умысла». Напротив, в романах Гончарова В. П. Буренин обнаруживает хорошо продуманную композицию, выражение мнения писателя как «морализатора», его убеждения, ограниченные «условными правилами» и пр. В «Обыкновенной истории» автор статьи видит отход Гончарова от школы Гоголя-Белинского.

Следующая статья, вошедшая в книгу В. П. Буренина, посвящена Достоевскому. Здесь он продолжает мысль о литературных истоках его творчества, лежащих в «натуральной школе», и стремится защитить писателя от нападков «либеральной» критики. Они касались, прежде всего, отношения Достоевского к Белинскому. Автор предпринимает обширный обзор литературной борьбы в последний период деятельности Белинского и настаивает, что критик оказался под влиянием «западных теорий революционно-позитивного характера» и впал «в некоторую доктринерскую узость взгляда» [2, с. 139]. Достоевский, который размышлял о Белинском в своих дневниках, опубликованных после его смерти и вызвавших резкую полемику в печати, в интерпретации В. П. Буренина оказывается и тонким психологом, и мыслителем, понимавшим узость взглядов Белинского, и человеком, раздражавшимся «благородно и честно», а не из-за нелюбви к своему

современнику. В статье о Достоевском автор вновь возвращается к теме, затронутой им в статье о Гоголе – об отношении к человеческим слабостям писателей. «Можно, конечно, критически относиться к человеческим несовершенствам и промахам подобных избранных крупных людей, – пишет он, – но не подобает вам, недостойным развязать ремень их сапога, с противным высокомерием выставлять их антипатичными, возбуждающими ваше мнимо-либеральное сожаление» [2, с. 168]. Он полагал правильным судить писателей лишь по их произведениям, не касаясь особенностей писательской личности и репутации каждого из них.

Однако в статьях о Л. Толстом – «Драма графа Л. Н. Толстого» и «Журнальный поход против гр. Л. Н. Толстого» – он отходит от этого принципа и говорит, прежде всего, о громадной личности писателя, выразившейся в противостоянии либеральной критике и в неуклонном следовании своим собственным путем. Здесь, как и в статье в Гоголе, автор пишет о «гении», который ведет за собой русскую литературу и определяет ее современный облик. Статьи наполнены остро актуальной полемикой с современной критикой о творчестве писателя, есть в ней и антисемитские выпады, связанные с попиранием, якобы, критикой основ христианской нравственности. «Власть тьмы», которой посвящена первая статья, признана величайшим созданием писателя, стоящим вровень с поэмами Пушкина и «Горе от ума» Грибоедова. Однако толстовская драма выделяется и из этого ряда, поскольку «в нашей литературе до сих пор не было подобного образца истинно народной бытовой драмы»: «Такого бесподобного реализма, такого изумительного точного народного языка, такого верного и рельефного изображения крестьянского быта, такой жизненной правды и простоты, такой силы в изображении народных типов и характеров до сих пор не встречалось у самых крупных писателей, разрабатывавших народный быт» [2, с. 172]. Эта же мысль – о выражении писателем народной правды и сопротивление «либеральной» критики его идеям – слышна и во второй статье о Л. Толстом. Здесь писатель признан выразителем «коллективного народного гения» [2, с. 230].

Еще один «гений» в истории русской литературы, обозреваемой В. П. Бурениным, – Пушкин. Как и в предшествующих статьях, акцент делается на выражении им именно народной правды, идеалов: «... никто с такою чуткостью не уразумел красоту и правду русской жизни, русских народных идеалов и никто не выразил их в такой ясности, определенности, в такой искренней простоте и полноте, особенно если взять во внимание те жизненные условия, при которых воспитался и проявил себя его гений» [2, с. 271]. Последовательно автор статьи выбирает из всех произведений образы, связанные с народной жизнью, а «Евгений Онегин» считает романом, в котором «поэт уже твердо стал на родную почву: весь смысл этого глубокого создания, – полагал В. П. Буренин, – заключается в любовном поэтическом превознесении русской природы и жизни в ее скромных, простых и тусклых по форме, но прекрасных, глубоких и светлых по сущности проявлениях» [2, с. 273]. Наряду с ним в литературе стоит Лермонтов, также гений и также выразитель народной правды.

Как и в ряде статей, названных выше, В. П. Буренин, прежде всего, обращается к писательской личности Лермонтова и стремится защитить ее от нападков

современников и последователей. «Вместо того, чтобы стараться вникнуть сколько можно глубоко в те поистине изумительные сокровища ума и поэтического вдохновения, которые завещаны этими великими талантами, – пишет он, – мы прежде всего спешим бросить некоторую тень подозрения на их личность и потом на значение их поэзии» [2, с. 281]. В. П. Буренин отказывается анализировать поэзию Лермонтова, поскольку это сделал до него Белинский [2, с. 285], а сосредотачивается на том, чтобы оправдать поэта, обвиненного в аристократизме и сословных предрассудках.

В рамках небольшого сообщения нет возможности подробно говорить обо всех статьях, составивших эту интересную книгу. В каждой из них содержатся интересные историко-литературные наблюдения, делаются выводы относительно национального своеобразия русской литературы, а также дается обзор творчества выдающихся писателей. Проявляются в книге литературные и эстетические позиции автора. Он выдвигает и последовательно обосновывает идею «гения» в литературе, близкую народнической концепции, последовательно отстаивает достижения «натуральной школы», воспринимая в штыки любые проявления эстетизма или обнаруживая влияние европейских литератур: во всех статьях сквозной темой становится «литературная эпоха сороковых годов». В. П. Буренин отвергает попытки особенностями личности писателя объяснить своеобразие его произведений, борется за отделение репутации писателя от оценок его произведений. Наконец, в наследии всех, о ком он пишет, он выявляет только те стороны, которые отражают народную «правду», «истину». Если же писатель, как, например, Гончаров, не следует такой «тенденции», его творчество осмысливается как потерявшее опору, «почву» в русской жизни. Можно сказать, что эти позиции проявляются и в двух других книгах В. П. Буренина «Литературная деятельность И. С. Тургенева» (1884) [1] и «Критические очерки и памфлеты» (1884) [3], однако их анализ требует отдельного внимания.

Библиографические ссылки

1. Буренин В. П. Литературная деятельность Тургенева. Критический этюд / Виктор Петрович Буренин. – СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1884. – 264 с.
2. Буренин В. П. Критические этюды / Виктор Петрович Буренин. – СПб. : тип. А. С. Суворина, 1888. – 399 с.
3. Буренин В. П. Критические очерки и памфлеты / Виктор Петрович Буренин. – СПб. : изд. А. С. Суворина, 1884. – 316 с.
4. Игнатова И. Б. Литературно-критические взгляды В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – «Русская литература» / И. Б. Игнатова. – М., 2009. – 19 с.

Надійшла до редколегії 10.05.12

УДК 821.113(73)-311.4.09

Т. В. Надута

м. Дніпропетровськ

**ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ ЕСТЕТИЧНИХ ПРОСТОРІВ
КУЛЬТУРИ СХОДУ ТА ЗАХОДУ У РОМАНІ «ДОЧКА КОСТОПРАВА»**

В статье рассматривается художественная разработка одной из форм синтеза эстетических пространств культур Запада и Востока – концепта «красота» в романе писательницы китайского происхождения Эми Тан «Дочь костоправа».

Ключевые слова: концепт, эстетическая традиция, транскультуральность, «трансэстетический экфрасис».

У статті розглядається художня розробка однієї із форм художнього синтезу естетичних просторів культур Сходу та Заходу – концепту «краса» у романі письменниці китайського походження Емі Тан «Дочка костоправа».

Ключові слова: концепт, естетична традиція, транскультуральність, «трансестетична екфраза».

The article focuses on research of artistic elaboration of the concept «beauty», as one of the intersecting themes between aesthetic spheres of Eastern and Western cultures in the novel of Chinese American writer Amy Tan «The Bonesetter's Daughter».

Key words: concept, aesthetic tradition, transculturality, «transaesthetic ecphrasis».

Транскультуральність як важливу ознаку сучасної сіно-американської літератури, що не зводиться ні до інтеркультурних взаємодій, ні до таких концепцій як «мультикультуралізм», «гібридність», «акультурація», відмічають як зарубіжні так і вітчизняні дослідники (Дебора Л. Медсен, Г. Марчіано, Гао Цзяньпін, М. Тлостанова, В. Ліпіна). Але досить вагомий аспект творчості американських письменників китайського походження залишаються недостатньо розробленим науковцями. Взаємодія західної та східної культур у естетичній сфері, яка надає змогу виявити не тільки певні розбіжності, але і навпаки, спорідненість культур – те, що і становить мету дослідження.

У центрі нашого дослідження – роман Емі Тан «Дочка костоправа» і художнє подання авторкою «чотирьох проявів краси», за допомогою яких китайський хлопець Кай Цзінь освідчується у коханні головній героїні твору, Ліу Лін. Характер репрезентації концепту краси у романі крізь призму китайського живопису мовою західної естетики свідчить про особливе транскультурне світобачення сіно-американської письменниці Емі Тан, оскільки, як наголошують культурологи, «природа оцінки відповідає природі людини» [1, с. 181].

Освідчення у коханні героя письменниця вибудовує за законами східної поезики іносказання. Відправною точкою є пояснення коханій дівчині «чотирьох проявів краси» у китайських пейзажних гравюрах, на яких зображено бамбук:

«Kai Jing accompanied me, walking alongside, talking quietly. He held a little book of brush paintings done on mulberry paper. On the cover it said: The Four Manifestations of Beauty. «Would you like to know what's inside?» he asked. I nodded. Anyone who overheard us would have thought we were speaking of school lessons. But really, he was speaking of love» [11, с. 274]. («Кай Цзінь супроводжував мене, йдучи поряд, тихо розмовляючи. Він тримав маленьку книжку із малюнками, виконаними пензлем на тутовому папері. Обкладинка говорила: Чотири прояви краси. «Ти хочеш дізнатися, що всередині?» – запитав він. Я кивнула. Якщо б хтось підслухав нас, то подумав би, що ми говоримо про шкільні уроки. Але насправді він казав про любов»).

У поясненні письменницею східних принципів краси «західною» мовою переломилися і китайська естетична традиція, і західна концепція мімезису як екзистенціального наслідування природі, що походить від Аристотеля, і, що дуже

важливо, уникає простого копіювання дійсності. «Мімізис» китайського малюнка має інші властивості – у ньому немає лінійної перспективи, характерної для європейського малюнку. В основі китайської естетики лежить принцип «всеосяжного споглядання» природи і світу – «гуань» (кит. 观, guan). Гуань забезпечує розум і почуття людини всіма формами і образами світу задля їх подальшого обмірковування та оцінювання. Приходить на думку символічне у цьому сенсі ім'я проникливої і мудрої героїні роману Емі Тан «Сто таємних відчуттів» («The Hundred Secret Senses», 1995), Кван (Kwan), що є варіантом транскрипції категорії «guan» англійською мовою. У цьому імені відтворена здатність бачити суть речей і людських взаємовідносин.

Метод споглядання надає можливості всебічно сприйняти світ як ціле, що вміщує всі речі, їх взаємодію, процеси формування та трансформації. Позбавлений перспективи китайський малюнок по суті є позбавленим «конкретної точки зору» митця, що надає можливості глядачу побачити справжню суть зображеного об'єкту, його внутрішню «життєву енергію» – ци (кит. 气, qi). Таким чином, споглядання природи крізь призму зображення на малюнку спонукає китайського юнака замислитися над красою зображеної рослини бамбуку, що має любовний підтекст – почуття хлопця до дівчини. Важливо відмітити, що відсутність «точки зору» в естетичному досвіді в оціненні краси природи у китайській традиції співпадає із розумінням «прекрасного» у Е. Канта: «[це] те, що осторонь концепцій зображується як об'єкт універсального і знеособленого задоволення» [9, с. 45].

Згідно даоському баченню реальності естетичний досвід є не тільки спогляданням речей, але і відчуттям руху і перебігу життєвих сил в них. «Книга перемін» («易经», «І-цзін», 5 ст. до н. е.) розцінює споглядання і відображення суті речей основою філософської мудрості. Філософія перемін «і» (кит. 易, yi) є вичерпною теорією реальності, все у світі може бути розглянуто і оцінено шляхом осягнення його життєвої енергії. Красу предмету знаходили «у тому, чого там нема», маючи на увазі не тільки пасивне споглядання і статичність, а присутність перетворень і змін, прояв нових смислів і відтінків сприйняття краси. В китайській культурі, за словами В. В. Малявіна, «... ідеям краси як зовнішньої прикраси китайська думка протиставляла ідеал краси як живого руху в співзвуччі енергій» [5, с. 199]. Саме чуттєвий спосіб вважається вірним шляхом до осягнення змін речей. У даному фрагменті письменниця пропонує поглянути на чотири китайські малюнки, що зображують бамбук. Життєва енергія, що спонукає рослину до змін, на кожному із малюнків викликає різні чуттєві сприйняття – те, що авторка намагається донести мовою західної естетики.

У поясненні концепту краси крізь чуттєві образи у романі «Дочка костоправа» відчувається також вплив естетичних поглядів школи західних романтиків. Теоретики романтизму (Вакенродер, Шеллінг, Новалис, Шлейермахер, Вордсворт, Жан Поль Ріхтер, Гофман, Кольридж, Шеллі та ін.) вважали, що мистецтво – це плід творчої активності художника, тому головним предметом зображення стають почуття художника.

У тлумаченні краси крізь призму китайського живопису Емі Тан виступає художником, що словом нагадує китайських майстрів пейзажних мініатюр. У описанні китайської картини виникає екфразистичний ефект, що є прямо заявленим як сюжетний хід роману. Виникає явне зближення із екфразистичними канонами образів китайської поезії і графіки пейзажних мініатюр, зокрема із відомою у світовій культурі школою «малювання бамбуку» (кит. 画竹, «хуа чжу»), теоретичні принципи і практичні поради майстрів якої були сумлінно занотовані «майстром мочжу» (від кит. 墨竹 «мо-чжу», намальований тушшю бамбук, живопис бамбуку) Лі Каєм у його трьох трактатах «Книга живопису бамбуку» («画竹谱», «Хуа чжу пу»), «Книга живопису бамбуку тушшю» («墨竹谱», «Мо чжу пу») та «Книга бамбуку» («竹谱», «Чжу Пу»). Текст «Книги бамбуку» майже повністю був використаним при написанні відповідного тематичного розділу у відомому трактаті «Слово про живопис із Саду з гірчичне зерно» («芥子园话传», «Дзецзи юань хуачуань», 17 ст.), відомого читачеві у перекладі Е. В. Завадської.

Ця «зустріч із картиною» у романі – це зустріч із китайським мистецтвом, його суттю, не у конкретності його імен, або характеристики, а у загальнолюдському розумінні. Екфраза – не у описі, а у естетично-смысловому трактуванні зображеного на картині, звідси – велика кількість естетичних категорій, заявлених у романі. Подана мовою західної естетики (це і англійська мова, і терміни західної естетики), екфраза створює ефект не двосвітності, а людського світу із єдиними духовно-естетичними цінностями. Таким чином, Емі Тан, пояснюючи, що таке краса і любов крізь призму китайського живопису, використовуючи західні естетичні терміни, надає зразок осягнення китайського мистецтва як мистецтва людства:

«With any form of beauty, there are four levels of ability. This is true of painting, calligraphy, literature, music, dance. The first level is Competent». We were looking at a page that showed two identical renderings of a bamboo grove, a typical painting, well done, realistic, interesting in the detail of double lines, conveying a sense of strength and longevity. «Competence», he went on, «is the ability to draw the same thing over and over in the same strokes, with the same force, the same rhythm, the same trueness. This kind of beauty, however, is ordinary» [11, с. 274]. («У кожній формі краси є чотири рівні здібності. Це стосується живопису, каліграфії, літератури, музики і танцю. Перший рівень – Вміння». Ми дивилися на сторінку с двома ідентичними зображеннями бамбукової алеї, знайомий малюнок, гарний, реалістичний, інтересний подвійними лініями, що передають відчуття сили і довголіття. «Вміння», – промовив він, – «це здатність малювати одне й те саме з тією ж силою, у тому ж ритмі, з однаковою істинністю. Та все ж цей вид краси є звичайним»).

Вміння, здібність («Competence») – здатність зробити точно, як до тебе, породжує у західному розумінні красу звичайну («ordinary»), яка не несе у собі нічого видатного. Однак, Емі Тан навмисне робить рівень «вміння» базовим, основоположним у розумінні краси, оскільки в китайській культурі «вміння» розцінюється як «володіння мистецтвом зовнішнього наслідування». Володіння

мистецтвом є однією із центральних категорій філософського трактату «Чжуан-цзи» («莊子», 2 ст. до н. е.), оскільки вміння, як прояв Дао, є невід'ємною природною властивістю митця та базовим компонентом будь-якої праці. Конфуціанській культ наслідування священному церемоніалу у формальному плані реалізується як визнання канону, тобто відповідності строгим формальним критеріям, методологічно значимим нормам.

У роботах сходознавців Л. С. Васильєва, Г. Ф. Салтикова, С. Кучери, І. С. Лисевича, А. С. Мартинова, М. Ф. Овсяннікова, В. М. Алексєєва, Л. Ейдліна та інших авторів докладно розглядаються як загальні, так і особистісні сторони наслідування традиції на матеріалі, що зачіпає різні аспекти китайської культури (поезія, живопис, каліграфія). Китайський живопис, зокрема, набув окремого стилю, що має назву «наслідування древнім» та що крізь тисячоліття виробив свою лаконічну художню мову, закріплену у класичних трактатах, що містили теоретичні принципи і практичні поради з малювання. До найвідоміших у світовій культурі трактатів з живопису можна віднести: Гу Кайчжи, Се Хе «Нотатки про категорії старовинного живопису» (4 ст. – поч. 5 ст.), Вен Вей «Тайни живопису» (5 ст.), Го Сі «Про живопис» (11 ст.), «Слово про живопис із Саду з гірчичне зерно» (17 ст.) та ін.

Головний екфрастичний ефект опису картин письменницею пов'язаний із зображенням гілок і стебел рослин подвійними лініями, коли окреслюється лише форма рослини, залишаючи між двома лініями білу прогалину. А.С. Кемерон у посібнику «Техніки китайського малюнку» («Chinese Painting Techniques», 1968) детально наводить основні принципи зображення гілок: «Натискання на кисть сильніше наприкінці подвійної лінії перед початком гілки однією лінією створить враження сили у цьому з'єднанні» [7, с. 86]. Подібний малюнок відповідно викликає у героїні твору, Ліу Лін, «відчуття сили і довголіття». У світлі традиційно устаткованих символів китайського живопису для китайського глядача бамбук символізує витонченість, постійність, силу, довголіття, квітучу старість, стійкість, скромність, бамбук є уособленням досконалої людини, що може схилитися перед бурею, але згодом знову піднятися. Бачення картини письменницею є більш широким, авторська уява вводить концепт «вміння». Тут герой Кай-цзінь виконує роль освіченого учителя, що намагається пояснити Ліу Лін більш універсальне тлумачення китайських малюнків.

В описанні наступного, другого рівня краси екфрастичний ефект є ще більш зримим: «The second level», Kai Jing continued, «is Magnificent». We looked together at another painting, of several stalks of bamboo. «This one goes beyond skill», he said. «Its beauty is unique. And yet it is simpler, with less emphasis on the stalk and more on the leaves. It conveys both strength and solitude. The lesser painter would be able to capture one quality but not the other» [11, с. 275]. («Другий рівень», – продовжив Кай Цзінь, – «це – Прекрасне». Ми разом дивилися на інший малюнок, що зображував декілька стеблин бамбуку. «Це більше, ніж просто майстерність», – сказав він. «Його краса унікальна. Але він простіший, із меншим акцентом на стебло і з більшим на листя. Він передає водночас силу і самотність. Менш обдарований художник зміг би вловити якусь одну рису»).

Типологічно близький образ знаходимо у згаданій «Книзі бамбуку» («竹谱», «Чжу Пу», 1701). Автор пише: «Потрібно, щоб густе і бліде, світле і темне – ян і інь – детально були переданими і ясно відчувались» [3]. Під час зображення декількох стеблин бамбуку, як в описанні другого малюнку у романі Емі Тан: «намагаючись розділити гілки на передні і задні, роби це відповідно темними і світлими відтінками туші». У західному розумінні малюнок є «простішим», оскільки він вже не «інтересний подвійними лініями». Однак Емі Тан підкреслює, що це «більше, ніж просто майстерність», виводячи малюнок на другий рівень краси, і вказуючи на іншу принципову особливість китайського пейзажного малюнку і каліграфії – принцип дуальності («ян і інь») у творі мистецтва (напротивагу «жорсткій ієрархії» західного логоцентризму, який було деконструйовано Ж. Дерріда). Це реалізується шляхом зображення протилежностей: «менший акцент – більший акцент», «стебло – листя», «сила – самотність», «одна риса – інша риса». У роботі «Принципи китайського живопису», що отримала світове визнання, автор Дж. Роулі підкреслює: «У відносинах інь-ян бачили прообраз напружень в цілому світі... Сам пейзаж – це картина, де протилежності потребують одне одного, щоб знайти закінченість. Західні пейзажі часто виростають із досвіду спостереження тільки неба, або тільки моря, або тільки лісу, або якої-небудь іншої переважної риси. Китайці ж застосовують принцип взаємозумовленості протилежностей у всьому, що стосується живопису» [6].

У монографії «Гармонія: ядро етичної думки у романах Емі Тан» («“和”谭恩美长篇小说伦理思想的核心», 2008) дослідник Цзоу Цянь Цзюнь підкреслює, що у якості збалансованого діалектичного поєднання двох протилежних основ інь і ян, втілених як протистояння Сходу та Заходу, чоловіка та жінки, людини і природи, минулого і сучасного, концепт «гармонії» взагалі становить етичне ядро у творчому добутку Емі Тан.

«He turned the page. This painting was of a single stalk of bamboo. «The third level is Divine», he said. «The leaves now are shadows blown by an invisible wind, and the stalk is there mostly by suggestion of what is missing. And yet the shadows are more alive than the original leaves that obscured the light» [11, с. 275]. («Він перегорнув сторінку. Малюнок зображував одне стебло бамбуку. «Третій рівень – Божественність», – сказав він. «Листя тепер – тіні, що пориває невидимий вітер, а стебло скоріш домислюється ніж існує. Тим не менш тіні більш живі ніж справжнє листя, що скриті світлом»).

У поясненні третього рівня краси виникає екфрастичний образ з прихованою відсилкою до відомого у світовій культурі трактату «Таємниці живопису» («画学秘诀», «Хуа сюе мі цзюе», 8 ст.) Ван Вей: «Коли нема дощу, а вітер – знай тільки дивися за гілками [листями] дерев» [2]. У Емі Тан: «...невидимий вітер... стебло скоріш домислюється ніж існує». Таким чином, «сугестивність» («suggestion»), у західному розумінні цього терміну, є не тільки принциповою особливістю китайського малюнка: класичний китайський малюнок має передавати поетичний образ, щось, що криється поза фактичною сценою на малюнку (кит.

描在画外, міао цзай хуа вай – зображення поза малюнком), але і визначною складовою наступного рівня краси для західного розуміння концепту «божественність».

Подібний образ виникає у поясненні «Книгою бамбуку» витоків стилю «мо чжу»: «... в період П'яти династій пані Лі побачила тінь від бамбуку на вікні при місячному сяйві, і так було створено живопис бамбуку тушшю» [3]. Це робить екфрастичний образ у Емі Тан ще більш загадковим і невловимим: якщо монохромне зображення бамбуку у китайському живописі – це його тінь, то описані авторкою «листя тепер – тіні» та навіть «тільки тінь тіні» виходять поза рамки малюнку, а звідси – поза рамки логічного осягнення.

Емі Тан тонко відмічає, що третій рівень, «божественне», виходить за межі кантівського раціонального розуміння краси, який людина здатна осягнути розумом: «A person seeing this would be wordless to describe how this is done. Try as he might, the same painter could never again capture the feeling of this painting, only a shadow of the shadow [11, с. 275]» («Людина не могла би описати, як це вийшло. Прикладаючи всі можливі зусилля, той самий художник не зміг би знову зловити почуття цього малюнку, тільки тінь тіні»). Цей рівень краси неможливо пояснити або вловити, що припускає наявність сили «божественної», вищої за людину. З китайської точки зору малюнок розцінюється як створений природнім шляхом, як витвір не людини, а незбагненого дао, що припускає можливе порівняння у контексті роману «Дочка костоправа» понять «божественне» із «наближеним до дао» у китайській традиції. Тут китайський погляд на «вищий» прояв краси перехрещується із європейським естетичним світосприйняттям. Контури Гегелівської концепції «піднесеного» проглядаються у цій трактовці малюнку. За Гегелем, піднесене онтологічне, воно проявляється в абсолютному прагненні мистецтва до вираження божественної субстанції, а оскільки вона значно перевершує будь-які форми зовнішнього вираження, то це і має стати предметом висловлювання – несумірність змісту і способу його вираження; «існування внутрішнього за межами зовнішнього».

Як відмітив китайський дослідник Чен Чун-їн, «на противагу розрізненню прекрасного і піднесеного [у західній традиції], ми [китайці] можемо протиставити низку естетично ціннісних форм, що поєднують і прекрасне, і піднесене» [8, с. 201]. Західний термін «піднесеного» («the Sublime») перекладається у сучасній китайській мові двома термінами «благородство» (кит. 崇高, chonggao) та «величність» (кит. 庄严, zhuangyan), та використовується більше для пояснення моральних, аніж естетичних якостей, враховуючи безумовний вплив конфуціанської школи на китайську естетику.

Таким чином, використовуючи принцип художніх аналогій, Емі Тан пояснює китайські естетичні категорії «західною мовою» не протиставляючи, а підкреслюючи ціннісні відмінності та загальнолюдську спорідненість. Тут можна побачити транскультурні складові творчості письменниці. Вищий рівень краси, «effortless», про який розповідає письменниця, надає філософський вимір загальнолюдському почуттю кохання: «The fourth level», Kai Jing said, «is greater than this, and it is within each mortal's nature to find it. We can sense it only if we do not try to sense it. It occurs without motivation or desire or knowledge of what may result. It is pure.

It is what innocent children have. It is what old masters regain once they have lost their minds and become children again». He turned the page. On the next was an oval. «This painting is called Inside the Middle of a Bamboo Stalk. The oval is what you see if you are inside looking up or looking down. It is the simplicity of being within, no reason or explanation for being there. It is the natural wonder that anything exists in relation to another, an inky oval to a page of white paper, a person to a bamboo stalk, the viewer to the painting... This fourth level is called Effortless» [11, с. 275]. («Четвертий рівень», – сказав Кай Цзінь, – «ще вище, та в природі кожного смертного відшукати це. Ми можемо відчутти це, якщо не намагаємося його відчутти. Це відбувається без прагнення, без бажання, без розуміння результату. Це – чистота. Це те, що мають невинні діти. Це те, чого набувають старі майстри, втративши розум і знову ставши дітьми». Він перегорнув сторінку. На наступній було зображено овал. «Цей малюнок називається «Усередині серцевини стебла бамбуку». Овал – це те, що ти бачиш коли ти всередині, коли дивишся вгору або вниз. Це невідання від перебування всередині, без пошуку причин, чому так. Це природне диво – одне існує у взаємозв'язку із іншим, чорнильний овал із білим папером, людина із стеблом бамбуку, глядач із малюнком... четвертий рівень називається Самоприродність»).

«Самоприродність» у художньому світлі роману цілком ототожнюється із абсолютном всіх речей китайської філософії – «дао». Цей рівень будується «понад» всіма категоріями, оскільки у рамках художньої правди роману він ототожнюється із коханням або красою найвищою, природньою. У цьому епізоді проглядається головний принцип китайської філософської думки – принцип божественного дао (кит. 神道, shendao). У всесвітньовідомій пам'ятці китайської культури, трактаті «Чжуан-цзи», що пропонує естетичне трактування принципів даосизму, дао реалізується крізь призму категорії «не діяння» (кит. 无为, wuwei), тобто робити природним шляхом, не роблячи. Як наприклад, ростуть дерева, вони роблять це, справді не «роблячи». У такий спосіб Емі Тан описує найвищий прояв кохання: любити природно, «effortless».

Однак у самому прагненні письменниці звести найвищий рівень краси до висвітлення почуття любові між героями роману проступає також фундаментальна ідея «платонівського кохання», де любов є пізнанням «вищої форми краси». Філософія любові у Платона, як відомо, пов'язана із естетикою, любов виявляється прагненням до прекрасного, до естетичного переживання краси. Цей аспект платонічної теорії любові розкриває А. Ф. Лосєв. Коментуючи «Бенкет», він пише: «Естетичне переживання є любов. Любов є вічне прагнення закоханого до коханого ... естетичне і в своєму суб'єктивному аспекті є любовне прагнення, і в своєму об'єктивному аспекті пронизане тими ж любовними прагненнями» [4, с. 200].

Емі Тан створює не орієнтований на західного читача трактат у традиціях західної орієнталістики, а надає варіант можливого тлумачення китайського мистецтва, намагаючись уникнути як заходоцентричності, так і сходуцентричних пояснень. Мета письменниці – розповісти про китайське мистецтво так, аби одноміттево висвітлити художній синтез естетичних категорій східної та західної

культур. Тому ідеї мімезису за Аристотелем і китайського відображення природи як принципу споглядання «гуань» можуть співіснувати в одному екфрастичному описі картини.

Саме цією художньою установкою Емі Тан знехтував перекладач роману «Дочка костоправа» (кит. «接骨师之女», «Цзегуши чжи ню») на китайську мову, Чжан Кунь (кит. 张坤). Перекладач порахував за вірне перекласти категорії роману «єдиносвітовими» категоріями естетики китайського живопису: *competence* – «цзі йі» (кит. 技艺, майстерність, мистецтво); *magnificent* – «ци ши» (кит. 气势, розмах, сила); *divine* – «шень юнь» (кит. 神韵, божественний ритм); *effortless* – «шень дао» (кит. 神道 *shéndào*, божественна істина). Але при такому принципі перекладу, який провідні сучасні теоретики визначають терміном «domestication» (L. Venuti, «The Translator's Invisibility: A History of Translation», 1995), зникає головний задум Емі Тан – довести єдність Сходу та Заходу у духовно-естетичній сфері.

Подібна тенденція простежується і у літературних дослідженнях творчості Емі Тан у китайському літературознавстві. Стаття Цай Ся у співавторстві із Ши Пінпіном «Прощання із «кінцем світу»: жінка і природа у «Дочці костоправа»» («走出“穷途末路”: «接骨师之女»中的女性与自然», 2010) втілює характерний для китайського світобачення і зокрема китайського мистецтва погляд дослідника, що фокусується на аналізі постаті людини як невід'ємної частини природи. Інший авторитетний дослідник Цзоу Цяньцзюнь, автор статті «Містичний Схід у романах Емі Тан – на матеріалі «Дочки костоправа» («谭恩美小说中的神秘东方 – 以「接骨师之女」为个案», 2009), зосереджує своє дослідження навколо втіленого у романі майстерного освідчення у коханні. Автор порівнює освідчення Кай-цзіня із рядками канонічного твору китайської культури «Книги пісень» («诗经», «Ши цзін», XI–VI ст. до н. е): «死生契阔, 与子相悦。执子之手, 与子偕老» (Жизнь или смерть нам разлука несет / Слово мы дали, собираясь в поход / Думал, что руку, сжимая твою, / Встречу с тобой я старость свою). Дослідник вірно відмічає, що Кай Цзінь у «Дочці костоправа» освідчується Ліу Лін напередодні вторгнення у селище японців, що передрікає розлуку для закоханих. Як свідчать статті дослідників, китайське літературознавство розцінює цей важливий сюжетний хід роману лише у аспекті традицій західного орієнталізму, приписуючи Емі Тан те, чого вона намагалася уникнути, – традиційного обговорення прірви між західною та східною естетиками.

У авторському підході до висвітлення естетичних категорій головне – не тільки проекція у західний світ східного естетичного світосприйняття, але і накладення/співпадіння основних моментів західного та східного естетичного світосприйняття. Емі Тан бачить ці категорії транскультурно, як художник вона відкриває та відтворює мовою європейської естетики образ східного та західного мислення. Література мислиться письменницею як значний гуманістичний проект: «The best stories to change us» [10, с. 306], як «universal emotion» [10, с. 306]. Саме

тому Емі Тан відмовляється іменувати себе через дефіс як сіно-американку, підкреслюючи це у своїй збірці автобіографічних есе «Усупереч долі» («Opposite the Fate», 2003): «no hyphenated term» [10, с. 367]. Враховуючи принципові відмінності естетичного сприйняття на Сході (естетика – як онтологічне сприйняття реальності) і Заході (відмежування естетики від метафізики буття) Емі Тан намагається підкреслити спільні для обох традицій риси розуміння краси, що криються у самій природі розуміння світу.

Використовуючи своєрідну техніку «трансестетичної екфрази» (в статті пропонується таке визначення цього феномену), Емі Тан втілює художню ідею про сутнісну близькість та неподільність людства у цій духовно-естетичній сфері. Художній синтез естетичних просторів різних культур, що виявляється у розвитку ідеї взаємопроникних концепцій краси, знімає дистантність світів Сходу та Заходу. У цьому розумінні і художньому зображенні письменницею «спорідненості» культур проявляється те, що дослідники (М. Епштейн, М. Тлостанова) останнім часом іменують «транскультурною чутливістю».

Бібліографічні посилання

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека: [Текст]/ Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
2. Ван Вэй. Тайны живописи: [Електронний ресурс]/ Ван Вэй. пер. В. М. Алексеева. – Режим доступа: http://lib.ru/POECHIN/van_vay.txt
3. Книга бамбука: [Електронний ресурс]/ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно// пер. Е. В. Завадской. – Режим доступа: <http://prana-art.ru/articles/50>
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон: [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1969. – 371 с.
5. Малявин В.В. Китайская цивилизация: [Текст]/ В.В. Малявин. – М.: ООО «Изд. Астрель»: ООО «Изд. АСТ», 2003. – 627 с.
6. Роули Дж. Принципы китайской живописи: [Електронний ресурс]/ Роули Дж. – Режим доступа: <http://teologia.ru/www/biblioteka/esthetika/royli.htm>
7. Cameron A.S. Chinese Painting Techniques: [Текст]/ A.S. Cameron. – Toronto: General Publishing Company, 1999. – 227 p.
8. Cheng Chung-ying. Chinese-Western conceptions of Beauty and good and Their Cultural Implications: [Текст]/ Karl-Heinz Pohl// Chinese thought in a global Context: A Dialogue between Chinese and Western Philosophical Approaches. – Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999. – 415 p.
9. Kant I. Critique of Judgment, translated by J.H. Bernard: [Текст]/ Kant E. – NY: Hafner Publishing, 1951. – 476 p.
10. Tan A. Opposite the Fate: [Текст]/ Amy Tan. – L.: Penguin, 2003. – 416 p.
11. Tan A. The Bonesetter's Daughter: [Текст]/ Amy Tan. – NY: Putnam Adult, 2001. – 400 p.

Надійшла до редколегії 26.04.12

УДК 821.161.1 – 94 "19" Тэффи

А. Ю. Нечволод

г. Харьков

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КНИГИ ТЭФФИ «ВОСПОМИНАНИЯ»

В статье исследуются особенности жанра книги Тэффи «Воспоминания». Показано, что произведение Тэффи сочетает в себе признаки как мемуарного жанра, так и жанра путешествия.

Ключевые слова: жанр, мемуары, ретроспективность, документальность, путешествие.

У статті досліджуються особливості жанру книги Тэффі «Спогади». Показано, що даний твір поєднує в собі ознаки як мемуарного жанру, так і жанру подорожі.

Ключові слова: жанр, мемуари, документальність, ретроспективність, подорож.

The peculiarities of the genre of the book of «Memoirs» by Nadegda Teffy are explored in this article. It is shown that this book combines features of both memorial genre and travels.

Key words: genre, memoirs, actuality, retrospective point of view, travels.

Книга Тэффи «Воспоминания», написанная под впечатлением ее вынужденной поездки вначале на Украину, а потом и за границу, была издана в Париже в 1932 году. Она представляет собой собранные воедино личные воспоминания писательницы о тех людях, с которыми ей доводилось встречаться, и о событиях, свидетельницей которых она была. В ней нашли отражение события жизни российского общества, последовавшие за революцией 1917 года, увиденные глазами писательницы. Картины жизни русского общества в годы становления новой общественной системы составили содержание этого произведения.

Творчество Надежды Александровны Лохвицкой (Тэффи) всегда привлекало внимание критиков своей живой наблюдательностью, метким языком, а также сочувствием и сопереживанием Тэффи главным героям ее произведений. Интерес литературоведов к ее наследию формировался постепенно. Так, в изданной в 1977 году в книге Л. А. Спиридоновой-Евстигнеевой «Русская сатирическая литература начала XX века» [6, с. 156–170] отдельная глава была посвящена анализу основных сборников рассказов Тэффи. В конце 80-х – начале 90-х годов XX века увидело свет большое количество трудов, посвященных творческому наследию писательницы. В 1989 году в качестве вступительной статьи к книге «Тэффи. Ностальгия. Воспоминания» была опубликована статья американского литературоведа, знатока русской литературы Элизабет Нитраур «Жизнь смеется и плачет» [5, с. 3–18], представляющая собой детальный очерк о жизни и творчестве писательницы. В 1990 году в предисловии к книге Тэффи «Рассказы» предисловие написала Елена Трубилова [10, с. 5–12]. Разумеется, эти работы в силу своего жанра носили скорее ознакомительный характер. В них читателю был представлен обобщающий портрет писательницы.

Особую ценность в плане изучения творчества Надежды Александровны Тэффи представляет выпущенный Институтом мировой литературы имени А. М. Горького в 1999 году сборник, освещавший различные вопросы, касающиеся творчества Тэффи, – «Творчество Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века» [8]. Однако в нем книга «Воспоминания» не стала предметом глубокого изучения.

В последние десятилетия разные аспекты творчества Н. Тэффи были проанализированы в диссертационных исследованиях. Одной из первых таких работ стала диссертация Е. М. Трубиловой «Творческий путь Н. А. Тэффи (эмигрантский период)», защищенная в 1994 году [9]. В ней преимущественное внимание уделяется

художественному творчеству писательницы, в то время как ее мемуарное наследие остается в тени.

В 2004 году была защищена диссертация Екатерины Кирилловой «Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации» [4], посвященная именно мемуарному творчеству писателей русского зарубежья первой волны. Большим упущением, на наш взгляд, в этой работе является отсутствие имени Тэффи в списке талантливейших писателей первой волны русской эмиграции, поскольку творческое наследие данной писательницы занимает одно из важнейших мест в литературе русского зарубежья.

В 2009 году Елены Бочкарева защитила диссертацию на тему: «Комическое в художественном мире Тэффи» [2]. В ней автор проводит анализ основных приемов создания комического и рассматривает их реализацию в творчестве писательницы. Отдельная часть работы посвящена творчеству Тэффи в контексте юмористической литературы начала XX века.

К сожалению, до настоящего времени не появилось ни одной работы, в которой бы были исследованы особенности мемуарного жанра в книге Н. Тэффи «Воспоминания». Именно поэтому целью нашей статьи становится изучение жанровой поэтики Тэффи в названном произведении. Научная новизна нашей работы состоит в том, что в ней впервые предпринята попытка охарактеризовать синтетическую природу жанра книги «Воспоминания», показать взаимосвязь присущих ей признаков жанра мемуаров и путешествия.

Книга Тэффи «Воспоминания» представляет собой сложное органическое целое и сочетает в себе признаки как документального мемуарного жанра, так и повествовательного художественного произведения. Она продолжает те тенденции в мемуаристике, которые проявили себя в прозе XX века: взаимодействие воспоминаний и непосредственно автобиографии, прерывистость и нелинейность которой связана с ассоциативностью повествования, мозаичность сюжетно-композиционной организации произведения, совмещение разных пространственных и временных планов.

Писательница продолжает традицию обращения к документальным жанрам, являющуюся характерной приметой всей литературы русского зарубежья. Широкое распространение жанров автобиографической повести и романа, мемуаров, литературных портретов, отразило тоску авторов-изгнанников по утраченной родине и стремление сохранить с ней духовную связь. Россия прошлого была отдалена от авторов не только в географическом, но и в историческом плане: прежней России их детства и юности уже не существовало. Поэтому она предстает во многих эмигрантских произведениях как образ утраченного рая. Таким образом, обращение Надежды Тэффи к жанру мемуаров (описания своей жизни) представляется вполне логичным в контексте творчества писательницы периода эмиграции.

Жанр данного произведения обозначен писательницей уже в названии. Сама Тэффи относит свое произведение к воспоминаниям. Главным объектом изображения здесь является человеческое бытие. Писательница с присущим ей мастерством изображает как свою жизнь, так и жизнь людей, близких ей. Все

события характеризуются сквозь призму сознания самой писательницы, выступающей в книге под собственным именем. Такая повествовательная стратегия вполне соответствует природе жанра. А. Тартаковский в своей статье «Мемуаристика как феномен культуры» одним из признаков мемуарного жанра называет именно личностное начало, проявляющееся в индивидуальном характере повествования о прошлом. Он утверждает, что «даже в тех случаях, когда автор и не является сюжетным центром своих воспоминаний, посвященных другим лицам и событиям эпохи, рассказ его все равно строится или в их отношении к автору, или в его отношении к ним, но всегда через призму его индивидуального восприятия. Авторская субъективность предстает неотъемлемой чертой любых мемуаров, единственно доступным им средством постижения объективной картины прошлого» [7, с. 37].

Еще одним немаловажным свойством мемуарного жанра, нашедшим выражение и в книге Тэффи «Воспоминания», является обращенность в прошлое. Ретроспективность проявляется в тексте на двух уровнях. На первом уровне находятся события драматического «исхода» из столицы после установления большевистской власти, описываемые с небольшой временной дистанции, как бы постфактум. Второй уровень ретроспективности обусловлен осмыслением тех же жизненных перипетий с учетом дальнейшего опыта писательницы, поскольку в произведении запечатлены воспоминания автора о событиях почти десятилетней давности (книга вышла в свет в 1931 году, а повествует о событиях, имевших место в 20-х годах).

По мнению Л. Гинзбург особое свойство мемуарной литературы состоит «в той установке на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности» [3, с. 10]. В книге воспоминаний Тэффи эта черта, присущая мемуарному жанру, воплощается в правдивом изображении писательницей постреволюционной эпохи, господствовавшего в то время режима, нравов и быта, царивших как в столице, так и в провинции. В самом деле, довольно емко описаны те исторические реалии, которые имели место в России в годы гражданской войны: массовые расстрелы, убийство Урицкого, вынужденное бегство интеллигенции из столицы на периферию страны. Однако здесь следует отметить тот факт, что все трагические события, свидетелем которых стала Тэффи, передаются в тексте нейтрально, без какой-либо оценки со стороны писательницы. Это обусловлено тем, что происходящее описывается как бы по горячим следам, в то время, когда истинная суть новой власти еще не проявилась со всей очевидностью, хотя отдельные сигналы уже позволяли прийти к определенным выводам. Позиция автора и героини повествования выявляется не вербальным способом, а через поступки. Бегство из Петербурга, а затем из России не оставляет сомнений в той оценке, которую дает автор положению русского народа в первые годы нового режима.

В качестве примера отображения в произведении реальных исторических событий можно привести отрывок, повествующий о гибели Гришина-Алмазова, военного губернатора Одессы, руководителя белого движения в Сибири в 1918 году: «И вот неожиданно исчез Гришин-Алмазов. Уехал инкогнито, никому

ничего не сказав. Спешил проскочить к Колчаку. Скоро стала известна его трагическая судьба. В Каспийском море он был настигнут большевиками. Увидев приближающийся корабль с красным флагом, сероглазый губернатор Одессы выбросил в море чемоданы с документами и, перегнувшись через борт, пустил себе пулю в лоб. Умер героем» [11, с. 363].

С тоской и грустью вспоминает Тэффи о последней встрече с ее другом Леонидом Каннегиссером, впоследствии расстрелянным по подозрению в убийстве Урицкого. Здесь происходит наложение двух временных пластов: времени события и времени рассказывания. Писательница использует характерное для мемуарного творчества противопоставление «потом и тогда»: «Ах, как часто вспоминаем мы **потом**, что у друга нашего были в последнюю встречу печальные глаза и бледные губы. И **потом** мы всегда знаем, что надо было сделать **тогда**, как взять друга за руку и отвести от черной тени» (выделено нами – А. Н.) [11, с. 277].

Яркий пример оппозиции «тогда / теперь» мы можем увидеть в отрывке, повествующем о прощании Тэффи с лаврой накануне ее отъезда из Киева в Одессу. Вспоминая, как первый раз побывала там с мамой и сестрами много лет назад, писательница подводит своего рода итог: «Пестрая “всякая” жизнь лежит между мной и той длинноногой девочкой с белокурыми косичками, какую я была тогда» [11, с. 349].

Однако мы можем отметить тот факт, что в книге Тэффи «Воспоминания» имеются приметы не только мемуарного жанра, но и жанра путешествий.

Жанр путешествия характерен для всего периода развития русской литературы. По своей природе он восходит к древнерусским хождениям и является неканоническим жанром. В его основе лежит описание в форме заметок, дневников, очерков или мемуаров достоверных сведений о каких-либо малоизвестных читателю странах, землях или народах. Отличительным признаком жанра путешествий является сложное взаимодействие документальных, фольклорных и художественных форм, которые объединяются образом путешествующего героя (рассказчика).

Анализируя жанровую природу «Воспоминаний» и доказывая принадлежность данного произведения к жанру путешествий, особое внимание следует уделить пространству и времени, выступающих в качестве конструктивных элементов организации художественного произведения.

В XIX и особенно в XX веке наметилась тенденция к усложнению пространственно-временной организации произведения. Это обусловлено стремлением объяснить общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Н. Тэффи в своих «Воспоминаниях» рассуждает о тонкой связи прошлого с настоящим, о преходящести всего сущего и о том, что люди и события, которые когда-то много значили для человека, с течением времени утрачивают свою значимость: «Бывают такие настроения. Сразу обрываются в душе все нити, связывающие ее с земным. Бесконечно далеко чуть помнятся самые близкие люди, тускнеют и отходят самые значительные события прошлого, меркнет все то огромное и важное, что мы называем жизнью, и чувствует себя человек тем первозданным «ничто», из которого создана Вселенная...» [11, с. 441].

Еще один прием свойством художественного времени является возможность «сжимать» или «растягивать» его, а то и вовсе приостанавливать. Тэффи активно использует этот прием в своих воспоминаниях. Так, например, описывая последние дни перед отъездом из Москвы, писательница сознательно ускоряет время, стремясь показать, что «последние московские дни прошли бестолково и сумбурно» [11, с. 272]. Интенсивность времени здесь выражается путем насыщенности событиями (хлопотания о выезде с концертами, сборы). Последние московские дни, волнение и суматоху перед отъездом автор описывает следующим образом: «Проходили эти последние московские дни в мутном сумбуре. Выплывали из тумана люди, кружились и гасли в тумане, и выплывали новые. Так, с берега в весенние сумерки если смотришь на ледоход, видишь – плывет-кружится не то воз с соломой, не то хата, а на другой льдине – будто волк и обугленные головешки. Покружится, повернется, и унесет его течением навсегда. Так и не разберешь, что это, собственно говоря, было» [11, с. 275].

Говоря о таком свойстве времени и пространства, как односторонняя разомкнутость, известный польский славист Ежи Фарино отмечает тот факт, что «разомкнутость в одном направлении создает формы реального пути и жизненного пути во времени. Делимитатом может быть исходная точка, а цель локализована в неопределенной дали (пространственной и временной). Но делимитатом может быть и конечная точка, а отправная теряться в бесконечности» [11, с. 365]. В «Воспоминаниях» Тэффи односторонняя разомкнутость достигается за счет открытого финала. На последних страницах книги мы видим Тэффи на борту корабля, идущего в Константинополь, но нам больше ничего не известно о том, как закончится это путешествие и как сложится ее судьба за границей: «Дрожит паропровод, стелет черный дым глазами, широко, до холода в них, раскрытыми, смотрю. И не отойду. Нарушила свой запрет и оглянулась. И вот, как жена Лота, застыла, остолбенела навеки и веки видеть буду, как тихо-тихо уходит от меня моя земля» [11, с. 446].

В. А. Шачкова, говоря о жаре путешествий, выделяет два типа пространств, вокруг которых строится основной сюжет произведения: «Текст путешествия состоит из событий и ситуаций, формирующихся вокруг двух основных пространств: дороги (процесса перемещения, поездки) и города (любых пунктов, где на более или менее долгое время останавливается герой)» [13, с. 280]. Пространство дороги раскрывается в «Воспоминаниях» за счет описания Тэффи самих условий поездки: «Ехали в вагоне второго класса, каждый на своем месте, не под скамьей и не в сетке для багажа, а как вообще пассажирам сидеть полагается» [11, с. 279]. Маркёром хронотопа дороги становится беседа попутчиц писательницы о том, кто и каким образом сумел перевезти за границу драгоценности и деньги.

Что касается пространства города, то его в данном произведении можно условно разделить на пространство большого города (Киев, Одесса) и пространство провинции (городок К-цы). Киев поражает писательницу своей суетливостью и достатком. Вот как пишет об этом сама писательница: «Весь мир (киевский) завален, перегружен снедью. Из всех окон и дверей – пар и чад. Магазины набиты

окороками, колбасами, индюками, фаршированными поросятами. И по улицам, на фоне этих фаршированных поросят – tout Moscou et tout Petersbourg. Первое впечатление – праздник. Второе – станция, вокзал перед третьим звонком. Слишком беспокойная, слишком жадная суета для радостного праздника. В суете этой тревога и страх. Никто не обдумывает своего положения, не видит дальнейших шагов. Спешно хватается и чувствует, что придется бросить... Улица кишит новоприезжими. Группы в самых неожиданных сочетаниях: актриса из Ростова с московским земцем, общественная деятельница с балалаечником, видный придворный чин с шустрым провинциальным репортерчиком, сын раввина с губернатором, актерик из кабаре с двумя старыми фрейлинами... И все какие-то недоуменные, оглядываются и держатся друг за друга. Кто бы не был сосед – все-таки человеческая рука, человеческое плечо здесь, рядом» [11, с. 330]. Характерно, что время накладывает отпечаток и на изображение пространственных объектов. Хронотоп дороги порождает сравнение города с вокзалом, охваченным суматохой и хаосом.

Пространство провинции реализуется в тексте с помощью описания небольшого украинского города К-цы, который писательница описывает следующим образом: «К. – большое местечко при железной дороге, с мощеными улицами, каменными домами и кое-где даже электрическим освещением» [11, с. 305]. Быт и нравы этого местечка описаны довольно подробно, и мы можем сделать вывод, что такое описание характерно практически для любого украинского городка.

Еще одной характерной чертой для жанра путешествий является, по мнению В. А. Шачковой, особая активная роль автора-путешественника, участника событий, носителя определенного мировоззрения. Этот образ выполняет структурообразующую роль в жанре путешествий.

В «Воспоминаниях» установка на повествование от первого лица обуславливает не только повествовательную интонацию, но и определяет форму изложения в виде непосредственного рассказа. Она же, в свою очередь, приводит к дроблению текста на небольшие фрагменты, соединяемые логически и посредством авторских ассоциаций, что усиливает стихию устного рассказа, нарратива, где доминанта личности рассказчика определяет и общее построение, и образную систему, и основные стилевые приемы. Организация авторского «я» в виде двух ипостасей (автора и героя) предполагает усиление индивидуального начала. Он обуславливает перевод рассказываемых событий в план воспоминаний при активизации изображения психологического состояния героя, его внутреннего мира.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что «Воспоминания» Надежды Тэффи являются сложным синтетическим произведением, сочетающим в себе как черты, присущие мемуарному жанру, так и признаки, характерные для жанра путешествий.

Библиографические ссылки

1. Адамович Г. В. Одиночество и свобода / Г. В. Адамович. – СПб : Логос, 1993. 224 с.
2. Бочкарева Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи : дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Бочкарева Елена Владимировна. – Ульяновск, 2009. – 213 с.

3. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 463 с.
4. Кириллова Е. А. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (на материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны) : дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Кириллова Екатерина Леонидовна. – Владивосток, 2004. – 221 с.
5. Нитраур Э. «Жизнь смеётся и плачет...» : о судьбе и творчестве Тэффи / Э. Нитраур // Тэффи Н. А. Ностальгия : Рассказы; Воспоминания / [сост. Б. Аверина ; вступ. ст. Э. Нитраур]. – Л., 1989. – С. 3 – 18.
6. Спиридонова Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века / Л. А. Спиридонова. – М. : Изд-во АН СССР, 1977. – 304 с.
7. Тартаковский А. Г. Мемуаристика как феномен культуры / А. Г. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – №1. – С. 35–55.
8. Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века: Сборник статей / РАН. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1999. – 348 с.
9. Трубилова Е. М. Творческий путь Н. А. Тэффи (эмигрантский период): дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е.М. Трубилова. – М., 1994. – 168 с.
10. Трубилова Е. М. В поисках скрытой нежности / Е. М. Трубилова // Тэффи Н. А. Собрание сочинений. Том 4: «О нежности»/ [сост. Д. Д. Николаев, Е. М. Трубилова]. – М., 2000. – 384 с.
11. Тэффи Н. А. Воспоминания // Ностальгия : Рассказы; Воспоминания / Н. А. Тэффи / [сост. Б. Аверина; вступ. ст. Э. Нитраур]. – Л., 1989. – С. 267–446.
12. Фарино Эжи. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Эжи Фарино. – СПб, 2004. – 640 с.
13. Шачкова В. А. / Путешествие как жанр художественной литературы / В. А. Шачкова. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 277–281.

Надійшла до редколегії 5.05.12

УДК 82.93: 37

Л. М. Овдійчук*м. Рівне***ЗАРУБІЖНА ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ**

У статті розглядається зарубіжна дитяча література як предмет шкільного вивчення та як навчальна фахова дисципліна, що викладається у ВНЗ студентам-філологам, майбутнім учителям зарубіжної літератури.

Ключові слова: зарубіжна дитяча література, навчальний предмет, фахова дисципліна, літературна освіта.

В статье рассматривается зарубежная детская литература как школьный предмет и как учебная специальная дисциплина, преподаваемая у вузах студентам-филологам, будущим учителям зарубежной литературы.

Ключевые слова: зарубежная детская литература, школьный предмет, учебная специальная дисциплина, литературное образование.

The article deals with foreign children's literature as a subject of school study and as a professional discipline that is taught at high school for students-philologists, future teachers of foreign literature.

Keywords: foreign children's literature, a subject, professional discipline, literary education.

Літературна освіта нині передбачає «залучення учнів до найвищих досягнень світової літератури і культури, загальнолюдських і національних цінностей, виховання естетичного смаку, високої читацької та загальної культури, вироблення імунітету проти низькопробних явищ масової культури» [2, с. 3]. Спрямована вона на формування предметної літературної компетентності учнів середніх навчальних закладів. Надзвичайно важливо, які тексти читатиме школяр у період формування особистості. Цілком зрозуміло, що орієнтуватися у величезному просторі дитячої літератури самій дитині нелегко, тому порадиниками виступають батьки, вчителі, однокласники. Вплив гарних, випробуваних книг на розвиток дитини неможливо переоцінити. Тому пропоновані шкільною програмою тексти – основне джерело літературної освіти. Проте саме з цією ланкою пов'язана проблема підготовки студентів-філологів, які здобувають фах учителя літератури (української та зарубіжної) і завтра прийдуть до школи навчати дітей. Від їхньої професійної компетентності залежить майбутнє шкільної літературної освіти. Майбутні словесники підвищують свій фаховий рівень засвоєнням знань з історії та теорії літератури, літературної критики та методики викладання. Важливим є включення до навчальних програм ВНЗ напряму «Філологія» зі спеціальності «Українська мова та література» з додатковою спеціалізацією «Зарубіжна література» курсу «Дитяча література». Варто зауважити, що предмет належить до фахових. Необхідність вивчення цієї дисципліни виникла у вищих навчальних закладах, які готують учителів-словесників, майбутніх учителів зарубіжної літератури, з цілком практичних причин: випускники філологічних факультетів приходять до школи без відповідних фактичних знань пропедевтичного курсу літератури, основою якого є твори власне дитячої літератури, яка вивчається у школі в 5–9 класах. Адже

програма з історії зарубіжної літератур для ВНЗ передбачає огляд певного літературного періоду, проте не розглядає питання становлення літератури для дітей, а під час вивчення монографічної теми зосереджується увага на загальному огляді творчості конкретного письменника і на знакових художніх текстах, адресованих дорослому читачеві. Твори, які увійшли в дитяче читання або не згадуються зовсім, або, якщо й згадуються, то побіжно. Відповідно поза увагою залишаються визначні твори зарубіжної літератури, що увійшли у золотий фонд дитячого читання: казки Ш. Перро, Г. Х. Андерсена, Т. М. Янсон, Л. Керрола, С. Лагерльоф, А. Ліндгрен, Дж. Родарі, повісті та романи Г. Бічер-Стоу, Марка Твена, Жуля Верна, Є. Велистова, П. Треверс, Р. Дала, М. Енде, К. Нестлінгер, К. Функе, Е. Кестнера, Дж. Стронга, Е. Шмітта та ін. Таким чином навчальний предмет «Дитяча література» покликаний заповнити ці прогалини і дати студентам-філологам цілісне уявлення про дитячу літературу, її здобутки і проблеми. Отже, літературна освіта школярів і студентів-філологів, майбутніх учителів зарубіжної літератури, – це взаємообумовлений процес, успішна реалізація якого залежить від багатьох чинників.

Мета нашої статті – розглянути зарубіжну дитячу літературу як предмет вивчення у загальноосвітніх школах та вищих навчальних закладах України у контексті літературної освіти та з'ясувати чинники, що впливають на її якість і реалізацію мети.

Завдання, які ставимо перед собою:

- 1) з'ясувати основні чинники, що впливають на якість літературної освіти учнів та майбутніх словесників;
- 2) проаналізувати програму та проект програми із зарубіжної літератури для шкільного вивчення;
- 3) розглянути зарубіжну дитячу літературу як предмет шкільного вивчення та як навчальну фахову дисципліну, що викладається у ВНЗ студентам-філологам, майбутнім учителям зарубіжної літератури;
- 4) розкрити основні аспекти наукових та методичних досліджень в галузі зарубіжної дитячої літератури.

До найважливіших чинників, що забезпечують процес літературної освіти, належить 1) для школи: наявність програми, яка укладена з урахуванням вікових та психологічних особливостей дітей; забезпечення школярів та вчителів художньо вартісними перекладами, озброєння учителів методичними основами вивчення зарубіжної літератури; 2) для ВНЗ: забезпечення підручниками, літературознавчими дослідженнями з курсу «Дитяча література» та методичними основами його вивчення у школі з відповідною корекцією щодо нововведених програмових текстів.

Чинна програма із зарубіжної літератури потребувала корекції, тому викликають повагу зусилля, які приклав колектив під керівництвом О. Ніколенко, до укладання нового проекту «Світова література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5–9 класи» [5]. Цей проект перебуває під прицілом критики і винесений на громадське обговорення, яке засвідчує, що тема на часі. Літературознавці, методисти, педагоги, психологи намагаються вивести проблему

ознайомлення із текстами світової дитячої літератури сучасних школярів на рівень наукового дискурсу. Не викликає заперечень головна мета вивчення предмета, яку задекларували у вступі автори проекту: «Світова література» в загальноосвітній школі передбачає «прилучення учнів до здобутків світової літератури і культури, розвиток творчої особистості (читача), формування в неї гуманістичного світогляду, високої моралі, естетичних смаків, а також якостей громадянина України, який усвідомлює свою належність до світової спільноти» [5] та завдання, які сприятимуть її реалізації. Зокрема, це формування стійкої мотивації до читання художньої літератури, до вивчення світової літератури як скарбниці духовних цінностей людства; ознайомлення учнів з найкращими зразками оригінальної й перекладної літератури («золотого» фонду класики і сучасних творів); виховання любові до української мови і літератури як органічної частки світової культури, прагнення до збереження рідної мови, національних традицій і цінностей в умовах глобалізації світу; формування етичних уявлень та естетичних смаків. Проте, на жаль, у самій програмі спостерігаємо, окрім цілком прийнятних пропозицій, недоліки, які треба усунути.

Позитивним моментом є те, що до програми включені твори сучасних зарубіжних письменників, які є визнаними майстрами не тільки у своїй країні: Р. Дала, М. Енде, К. Нестлінгер, К. Функе, Е. Кестнера, Дж. Стронга, Е. Шмідта тощо. Варто зауважити, що були враховані пропозиції членів Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва щодо введення знакових творів дитячої літератури сучасності. За період, поки готувалася стаття, було вилучено і повернуто «Мауглі» Р. Кіплінга, «Снігову королеву» Г. К. Андерсена, «Маленького принца» А. Екзюпері, адже саме такого художнього рівня твори формували і формують естетичні смаки не одного покоління європейців. Крім того більш «дозовано» список російської літератури, зокрема, такі тексти як «Жабка-мандрівниця» В. Гаршина, «Байки» І. Крилова, вірші «Володарям і судіям», «Пам'ятник». Г. Державіна виключено із програмового переліку, адже вони не вписуються в канон світової літератури за своїми художніми якостями. Ці твори не викликають заперечень у контексті вивчення російської літератури в національній школі, оскільки відображають її етапи розвитку, проте це не може оправдати їх включення до програми української школи.

Найбільшим прорахунком авторів є перенасичення програми для 9 класу прізвищами авторів. Кількість годин, що відводиться на їх вивчення, не дозволить детально розглянути пропоновані тексти. Окрім того, авторами програми не враховано той факт, що більшість пропонованих сучасних текстів не перекладено українською мовою.

Наступний чинник, який відіграє важливу роль у процесі літературної освіти, є літературознавчі дослідження в галузі дитячої літератури. Адже світова дитяча література на сучасному етапі досягла такого високого розвитку, що виникає необхідність в узагальненні значного історико-літературного матеріалу – написання монографій про творчий шлях письменників, які зробили значний внесок у дитячу літературу, праць синтетичного характеру про шляхи і етапи, які пройшла зарубіжна література для дітей і юнацтва. Для забезпечення дальшого її розвитку необхідно

дослідити ряд питань теоретичного характеру. Поки що лише в загальних рисах визначені критерії критики дитячої літератури.

Підручники та посібники з дитячої літератури (української та російської), що з'явилися у радянські часи, були розраховані на студентів педагогічних факультетів й на учнів педагогічних училищ, тому очевидна невідповідність викладеного фактичного матеріалу для філологів. Зарубіжна дитяча література розглядалася авторами (Д. Білецький, Ф. Гурвич, І. Проценко, Ю. Ступака, В. Сафонові, В. Савченка, В. Терновський) у розділі перекладна література для дітей У 1989 р. з'явився підручник для студентів інститутів культури [1], який зробив значний крок у дослідженні, систематизації та узагальненні дитячої літератури зарубіжжя. Це було друге видання, перероблене і доповнене.

Те, що існує нагальна потреба в укладанні підручника з дитячої літератури (української і зарубіжної), не потребує доведень, зокрема для тих, хто викладає цей курс у ВНЗ на філологічних факультетах. Саме відсутність підручника з дитячої літератури та пов'язані з цим труднощі і проблеми спонукали авторку статті до роботи над укладанням посібника «Дитяча література» [4], у якому синхронно викладено матеріал про становлення, розвиток, проблеми і здобутки літератури для дітей в Україні та світі у хронологічній послідовності: від кінця XVI до початку XXI століття.

Останніми роками частіше проводяться науково-практичні конференції, які стосуються проблем дитячої літератури (Кам'янець-Подільський, 2004, 2009; Львів, 2007, Бердянськ, 2008) та симпозіуми, що традиційно проходять у Львові (2009, 2010, 2011). Теми симпозіумів: «Візуалізація образу дитини у літературі», «Література для дітей та юнацтва: інші / інакші, чужі / свої діти», «Література для дітей та юнацтва: стан, тенденції, перспективи» зиніційовані Львівським Національним університетом імені Івана Франка, Міжнародним науковим товариством з дослідження літератури для дітей та юнацтва (IRSCCL), Громадською організацією «Форум видавців», Громадським об'єднанням «Вірменська, 35» Всеукраїнським центром дослідження літератури для дітей та юнацтва, засвідчують науковий і громадський інтерес до літературного розвитку дітей, формування у них читацьких інтересів, залучення до загальнолюдських цінностей через тексти художніх творів.

Мета цих заходів – презентація досліджень в галузі літератури для дітей та юнацтва в Україні та популяризація творів сучасної української та зарубіжної літератури для дітей та юнацтва. Участь у таких заходах визначних авторів зарубіжної дитячої літератури, іноземних літературознавців та їх зустрічі і дискусії з українськими дитячими письменниками і видавцями, дослідниками дає змогу представити на світовому рівні стан і проблематику розвитку літератури для дітей та юнацтва в Україні.

Важливим фактом є те, що у 2008 році створено Всеукраїнський центр дослідження літератури для дітей та юнацтва. Центр організував і провів семінари, громадські обговорення державних стандартів та програм з української та зарубіжної літератури, дитячі конкурси, симпозіуми, науково-практичні конференції, майстер-класи для дітей. Зусиллями членів ради Центру відроджено

збірник науково-критичних та педагогічно-методичних праць «Література. Діти. Час» [3]. Нині це Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва», третє видання якого готується до друку.

Завдяки таким заходам, увага до проблем і наукового осмислення дитячої літератури, цієї наймолодшої гілки на дереві художньої літератури, зростає. Адже за 4 роки існування ЦДЛДЮ значно збільшилася кількість дослідників дитячої літератури за рахунок молодих науковців: студентів, магістрів, здобувачів, у колі зацікавлень яких – дитяча література, зокрема, й зарубіжна. Серйозні наукові розвідки проводилися на рівні кандидатських дисертацій Т. Бакіною, В. Вздутьською, У. Гнідець, О. Папушею, М. Славою.

Методичні аспекти дослідження сучасної зарубіжної дитячої літератури актуалізувалося із введенням предмета «Зарубіжна література» як обов'язкового для вивчення у середніх навчальних закладах України (1992 р.). Видано підручники з методики викладання світової літератури в школі для студентів ВНЗ Л. Мірошниченко і Ф. Штейнбука. Методичними проблемами займаються науковці О. Ісаєва, Ж. Клименко, Г. Бітківська, Ю. Ковбасенко та ін. В Україні виходить кілька методичних журналів для словесників-зарубіжників, на шпальтах яких друкуються статті літературознавчого і методичного характеру.

Зі сказаного вище можна зробити висновок про те, що нинішня літературна освіта перебуває в стані постійних змін, які не завжди є позитивними. Зважаючи на активізацію, що спостерігається в галузі досліджень методичних, літературознавчих, видань та перекладів дитячої літератури, є надія на успішну реалізацію мети літературної освіти. Тільки тоді вона досягне відповідного рівня, коли усі чинники, що сприяють її розвитку, будуть враховані і гармонійно пов'язані між собою, оскільки це взаємообумовлений процес.

Бібліографічні посилання

1. Зарубежная литература для детей и юношества. Учебное пособие для студентов институтов культуры. Под. ред. В. Мещерякова, И. Чернявской // В. Мещеряков, И. Чернявская. – М. : Просвещение, 1989. – В 2-х т.
2. Зарубіжна література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-12 класи / Керівник авторського колективу Ю. І. Ковбасенко, за заг. ред. Д. Наливайка, – К., Ірпінь: Перун, 2005. – 112 с.
3. Література. Діти. Час.: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва / [Упоряд. Гнідець У., Трохим Н., Прихода М. та ін.]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 192 с. – Вип.1.
4. Овдійчук Л. М. Дитяча література. Модульний курс для студентів філологічних факультетів: Навчально-методичний посібник – Рівне, 2007. – 304 с.
5. Світова література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-9 класи». Проект: [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.mon.gov.ua/index.php/ua/zvyazki-z-gromadskistyua-ta-zmi/gromadske-obgovorennya/8891>

Надійшла до редколегії 5.05.12

УДК 82.0

О. В. Олесюк

г. Гродно

**АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАТЕЛЬ: ПРОЗА «ПОТОКА СОЗНАНИЯ»
(РИТОРИКО-КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ)**

В статье анализируется риторическая программа американской писательницы-модернистки Г. Стайн при создании текстов «потока сознания», принадлежащих к неклассической парадигме.

Ключевые слова: модернизм, «поток сознания», риторическая программа, коммуникация, неопределенности, фигура повтора, ритм прозы.

В статті аналізується риторична програма американської письменниці-модерністки Г. Стайн при створенні текстів («поток сознания»), що належать до неокласичної парадигми.

Ключові слова: модернізм, «потік свідомості», риторична програма, комунікація, невизначеності, фігура повтору, ритм прози.

The article examines the rhetorical programme of American modernist writer G. Stein when writing her “stream-of-consciousness” texts.

Key words: modernism, “stream-of-consciousness”, rhetorical programme, communication, indeterminacies, figure of repetition, prose rhythm.

«Бермудский треугольник филологии» – так назвала цепочку «автор-текст-читатель» Л. Г. Кайда [4]. В данной цепочке отражена коммуникативная природа литературного творчества: связь производящего сознания автора с воспринимающим сознанием читателя посредством текста, где текст выступает как форма опосредованной коммуникации. Диалог между писателем и читателем как явление не новость: например, уже в эпоху романтизма читатель видится как собеседник: «автор – человек, *беседующий с людьми*» (“poet is man speaking to men”) отмечал У. Вордсворт (хотя говорил он это, подчеркивая обращенность поэзии не к элите, а к простым людям. – *уточ. О. О.*). В XX веке осознается тот факт, что текст становится произведением только тогда, когда его читают (что, в свою очередь, возвело художественный текст в ранг дискурса). Литературное произведение рассматривается как высказывание, обращенное от автора-творца к читателю-слушателю и потому нуждающееся в адекватно реагирующем на него сознании. Как отмечает М. Л. Гаспаров, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» [3].

Усложнившийся характер искусства начала XX века выводит на первый план, возвышает рецептивную и интерпретационную роль читателя. По выражению Л. Гинзбург, психологизм XX века ориентировался на адресата, способного проявить высокую степень мыслительной самостоятельности. Такой психологизм, сложная организация повествовательного материала не позволяют читателю оставаться равнодушным, а предлагает ему новую роль – роль со-зидателя, со-творца, предлагает стать ему субъектом, который сводит «воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [1, с. 390].

В рассматриваемых нами неклассических текстах «потока сознания» все, что предстает перед «взором» читателя, характеризуется отсутствием прозрачности, т.к. перед нами мир, представленный сквозь призму сознания одного или нескольких героев произведения, через «хаос» его мыслей, переживаний, внезапных ассоциаций, в результате целостный образ бытия отсутствует, что требует, несомненно, активной рецептивной деятельности читателя по своеобразному «собиранию» этой реальности в своём сознании. Стандартные нормы восприятия, которые мы прилагаем к литературе: ориентация на сюжет, поиск острой интриги, логично развертывающейся перед нашим умственным взором, – неприменимы в модернистском тексте. У писателей этого направления мы находим поток переживаний, богатейшую игру воспоминаний и впечатлений, наслаждение письмом – интрига заключается в них, а также в неопределенностях, возникающих в сюжете вследствие вышесказанного. В. Изер отмечал, что минимум неопределенностей в тексте ограничивает роль читателя, такой (классический. – *уточ. О. О.*) текст скучен, т.к. мир изображается в нем достаточно однозначно. Следуя логике Изера, так называемые «неопределенности» определяют активность читателя, который создает целостный мир в своем сознании, используя собственное воображение, позволяющее заполнить эти созданные автором лакуны, «опредметить художественный образ воспринимающим сознанием» [7, с. 54–56]. У И. А. Щировой мы находим подтверждение данному тезису Изера: она характеризует модернистскую прозу как «высоко эллиптическую» и, как следствие, «моделирующую активного читателя, способного самостоятельно расшифровывать содержащийся в тексте *скрытый смысл*» [8, с. 193].

Итак, текст «потока сознания» в силу своих особенностей (феномен сознания, субъективной реальности сам по себе загадочен, нематериален, идеален) изобилует такими «неопределенностями» как на уровне смысловом, так и формальном, т. е. происходит нарушение текстовой когезии, наблюдаются смысловые разрывы внутритекстовых связей. Можно сказать, что «пустоты», или «скважины», возникающие в содержательной структуре художественного текста, являются частью установки «потока сознания». В результате это влечет за собой максимальную активизацию внимания читателя, его максимальное вовлечение в процесс созидания текста. Таким образом, смысловые пробелы между единицами художественного текста выполняют важную роль в создании коммуникации между автором и читателем, где читатель становится активным субъектом коммуникации. Залогом успешной коммуникации становится адекватное восприятие, понимание читателем данного текста.

Какими же средствами, приемами пользуются писатели «потока сознания» для создания неопределенностей в своих текстах, для активизации читательского восприятия текста и максимально точной передачи своего замысла читателю (в данном случае – потока сознания)? Несомненно, каждый писатель использует свои индивидуальные приемы. Мы рассмотрим некоторые из наиболее характерных для творчества Г. Стайн, яркой представительницы данного направления, на примере ее словесных портретов «Пикассо» и «Матисс». Нас интересуют риторические средства, использованные Стайн в этих произведениях для актуализации важных

для нее понятий и, соответственно, для лучшего понимания ее читателем. Отметим, что риторический потенциал данного типа текстов не изучен в полной мере. Существуют исследования, касающиеся в основном синтаксических средств выражения мысленного потока, проведенные в лингвистическом аспекте. Что же касается изучения риторических фигур и тропов в «потоке сознания» с точки зрения литературоведения, то нам не известны исследования в данном ракурсе. Поэтому научная новизна исследования заключается в том, что в данной статье автором предпринята попытка объединить анализ риторической программы писательницы для создания «потока сознания», или, как она называла его, «продолженного настоящего», с коммуникативным эффектом, который они производят на читателей ее герметичных текстов.

«Словесный портрет», «портрет» – эти понятия подразумевают описание лица, заявленного в заглавии, т.е. весь текст должен быть направлен на раскрытие характера или внешности описываемого объекта. Однако, в процессе чтения «Пикассо» и «Матисса» и после него читательское ожидание не оправдывается: ни в том, ни в другом произведении читатель не находит ни единого намека на главного героя, о котором повествуется. Пикассо и Матисс вроде бы есть, а вроде их и нет. Это происходит вследствие того, что в этих двух текстах наблюдается обилие неопределенных местоимений (*some, something, anything, nothing, someone, anyone*), местоимения *one*, слов-заместителей, что подчеркивает неприкрепленность повествования к определенному лицу, месту или событию; описания как будто не имеют прямой референции к Пикассо и Матиссу. И если бы не сильная позиция текста, каковым является заглавие, читатель мог бы связать то, о чем повествуется в портрете, с любым другим лицом, а не только с известными художниками. Уберите заглавие, и вы уже не можете быть уверены, что этот текст о Пикассо, Матиссе и их искусстве. Имена Пикассо и Матисса – это своего рода метафоры, которые содержат основную сюжетную ситуацию (если так можно выразиться применительно к этому тексту) в свернутом виде. Именем в названии писательница в данном случае дает ключ, предпосылку к прочтению, к соотношению того, о чем повествуется, с деятельностью великих художников П. Пикассо и А. Матисса, т.е. с внешним миром. Она пишет портреты не из жизни, а делает попытку вдохнуть жизнь в портреты, отказываясь от референциального письма. Писательница тем самым апеллирует к онтологической картине реципиента.

Помимо такой неопределенности, обращает на себя внимание и огромное количество в текстах повторов, также создающих поле неопределенности. Скорее, весь текст портретов – это один сплошной повтор: портреты характеризуются высокой степенью повторяемости не просто отдельных слов и словосочетаний, а предложений и абзацев. Например, в «Матиссе» на протяжении всего текста мы видим игру Стайн с частями первых двух абзацев. Стайн как будто бы играет в кубики, на которых написаны части предложений: сначала выпадает одна комбинация, затем другая и т.д.: она будто бы в поиске оптимальной комбинации, и этот поиск становится главным, а референция, не говоря уже о писании *портрета*, слабеет. Вильям Гасс писал: «Жизнь – это повтор, Гертруда Стайн разными способами намеревалась показать это..., поэтому главным является не первое

употребление слова, а *манера его дальнейшего появления*, и таким способом может быть сочинено неопределенное количество абсолютно новых предложений, ведь жизнь постоянно обновляется таким же образом» (перевод мой. – О. О.) [9]. Далее, читая текст, мы прочитываем вроде бы то же самое, писательница повторяется. Можно сравнить это с застрявшей на поцарапанном месте пластинки иглой проигрывателя. В то же время читатель осознает: то, что он читает – это не совсем одно и то же: «*Certainly very many knowing this one and being certain...*»; «*Certainly some who were certain that this one...*»; «*Some who were ones knowing this one and were ones certain...*». И если автор использует несколько ключевых слов снова и снова в схожих контекстах, их перестановки очевидны и различны.

Одновременно, по мере развертывания повествования происходит нанизывание новых элементов, новых слов (*expressing, struggling, suffering, needing, wanting*). По замыслу Стайн, каждый раз повторяющиеся части должны представлять для нас в новом свете, с новым значением. Памяти нет, прошлого нет, есть только чувства, вызывающие ассоциации о предмете из внешнего мира. Каждое предложение имеет такую же важность, как и любое другое в тексте.

Текст «Пикассо», в свою очередь, состоит полностью из абзацев, включающих в себя полное повторение одного и того же предложения или его небольшой вариации с добавлением нового элемента, или предложений, взятых и скомбинированных из разных абзацев, написанных ранее. К слову, абзац у писательницы возведен в ранг первооснов писательского труда XX века: «Я превратила абзац в завершенное целое до такой степени, что он включает в себя как некую ценность целое предложение» [10, с. 159]. (Отметим, в другой ее работе, также относимой к словесным портретам, но уже предметным, «Нежные пуговицы», одно предложение зачастую равно абзацу). Вот начало «Пикассо»:

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing [12, с. 95].

И если у основной части писателей и исследователей литературы повтор как фигура добавления служит расширению знаний о предмете (повторяемая единица полностью или частично в каждой новой позиции добавляет информацию за счет своего появления в новом окружении), то в случае Стайн повтор не прибавляет ничего, т. к. в ее концепции он не обременен памятью. Как следствие, происходит сюжетное топтание на месте, начало снова и снова, каждый раз это не повторение, а новая мысль в сознании писательницы, поэтому читатель *должен не помнить*, что было написано ранее.

За счет повтора процесс чтения стайновских текстов замедляется: читателю просто необходимо останавливаться и всматриваться, вдумываться в то, что он

читает (простой алгоритм чтения, как мы уже говорили выше, здесь неприемлем), разбираться в водовороте слов, предлагаемых автором вследствие особенностей потока мыслей в ее голове. Кстати, тексты портретов состоят из семантически довольно простых слов, поэтому понимание их значения, не доставляет трудностей, основную сложность составляет восприятие комбинации одних и тех же слов, частей предложений или предложений, состоящих из этих слов. Вот, к примеру, отрывок из «Матисса», представленный достаточно длинным предложением, очерчивающим мысленный поток писательницы:

*One was quite certain **that** for a long part of his being one being living he had been trying to be certain **that** he was wrong in doing **what** he was doing **and then when** he could not come to be certain **that** he had been wrong in doing **what** he had been doing, **when** he had completely convinced himself **that** he would not come to be certain **that** he had been wrong in doing **what** he had been doing he was really certain **then that** he was a great one **and** he certainly was a great one [11, с. 289].*

Для понимания смысла этого предложения-абзаца необходимо прочитать его еще раз и, если нужно, еще раз. На наш взгляд, читателю в разделении этой длинной мысли на смысловые отрезки и ее восприятию помогают союзы (*that, what, then, when, and*). В свою очередь, они передают такую особенность мысли человека, его сознания, как дискретность. Как видим, чтение превращается в замедленное продленное разглядывание. Г. Г. Москальчук указывает, что помимо динамической функции повторы обладают и статической функцией, направленной на стабилизацию динамики текста, *замедление* повествования [5, с. 28]. Повторяя слово, фразу, Стайн тем самым фокусирует на них внимание читателя, заставляет задуматься над их значением, ассоциациями, которые они рождают. Помимо этого, чтение ее текстов становится интенсифицированным опытом: именно *интенсифицирование* высказывания как особенность и основную функцию повтора подметила писательница. Особенность эта заключается в логическом подчеркивании мысли, придании ей особой выразительности. Как объясняет Стайн свою мотивацию, употребление повторов – это настойчивость или выразительность, которые необходимы для того, чтобы читатель остановил свой взгляд, сосредоточил внимание.

После чтения текстов одного и другого портрета можно заметить, что в них есть определенные утверждения, которые за счет неоднократного повторения интенсифицируются и становятся ключевыми мотивами³. Например, в «Матиссе» такими мотивами становятся: во-первых, *one was certain he was wrong in doing what he was doing, he was great, was expressing something, struggling and suffering, was telling about being one being living*; во-вторых, *some were wanting to be doing what he was doing, were certain that he was expressing something being struggling, were listening again and again to this one*; в-третьих, *some were **not** wanting expressing anything being*

³ В словаре *The Longman Dictionary of Poetic Terms* мотив определяется как «тема, образ или персонаж, который развивается при помощи различных нюансов и повторений». (Myers, J., Simms, M. *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. London: Longman, 1989.)

struggling, some were certain that this one was not greatly expressing something being struggling, were not listening again and again to this one.

Как видим, создается заменяющая ослабленный сюжет мотивная сетка, которая обыгрывается автором в разных комбинациях и способствует созданию в сознании читателя целостности данных модернистских текстов. Для чтения стайновских текстов необходимо отказаться от способности помнить и запоминать, но все же человек не машина, у которой можно отключить ту или иную функцию, поэтому повторяющиеся мотивы западают в сознание читателя, вызывают в его памяти предыдущее упоминание того или иного элемента и всего, что с ним было связано, т.е. происходит «наращивание семантики» [6, с. 12].

Отметим, что повторы актуализируют еще одну свою функцию, еще один способ помощи читателю в восприятии данных экспериментальных текстов, – ритм, который они создают. Вообще ритм характерен для поэтических произведений, однако исследователи (М. М. Гиршман, Андрей Белый, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский и др.) отмечали, что ритмизация характерна и для прозаического текста. Ритм в прозе достигается не за счет повторения, например, в равных позициях ударных слогов, что наблюдается в стихотворной речи. По словам Н. М. Биккуловой, «ритм прозы в основном определяется смысловым и синтаксическим строем и автоматически вытекает из него... ритм как бы скрыт за смыслом и структурой произведения» [2, с. 132]. Можно сказать, что ритмическая организация текста отражается и в плане выражения, и в плане содержания. В нашем случае в текстах портретов основным элементом создания ритмической организации текста является синтаксис. Данные портреты – это воссоздание потока авторского сознания по поводу описываемых объектов, это описание данных объектов внешнего мира на основе ощущений, воспоминаний, чувств, оставшихся после контактов с реальными фигурами Пикассо и Матисса⁴. Поэтому фразы длинные, имеют сложную структуру. Задаваемый повторами ритм придает повествованию замедленный темп. Как раз цель стайновского метода письма «продолженное настоящее» заключалась в том, чтобы непрерывно писать в настоящем и тем самым *продлевать* настоящий акт чтения. В итоге различные фигуры повтора (анафора, эпифора, рамочный повтор и т. д.) создают своего рода ритмическую упорядоченность текста, что в свою очередь облегчает восприятие, способствует эффективности связи.

Итак, риторическая программа писательницы, направленная на создание эффекта потока сознания («продолженного настоящего»), осуществляется за счет фигуры прибавления – повтора (лексического, синтаксического, мотивного), образующего каркас словесных портретов. Вследствие используемого

⁴В частности, в «Пикассо» Стайн воссоздала свои впечатления, оставшиеся после наблюдения за процессом создания знаменитым художником ее портрета. Известно, что «Пикассо» вышел из-под пера писательницы после того, как Пабло Пикассо написал ее портрет. Она наблюдала за процессом создания своего портрета, когда художник рисовал снова и снова тот же самый образ, фиксируя этот процесс. Позирование повлияло на творческое мышление писательницы, что выразилось в словесном портрете. Стайн заявила: она делала то же самое на письме, что художник на полотне.

писательницей приема «продолженное настоящее» повтор тормозит сюжет, заставляя читателя вчитываться в ее письмо, т. е. в ее поток сознания. Но коммуникация между автором и читателем все же оказывается успешной за счет того, что читатель обладает способностью помнить, запоминать и вспоминать, обладает определенными фоновыми знаниями по поводу объектов, заявленных в заглавии портретов, в результате у него складывается конечная картина смысла произведения: замысел автора становится понятным.

Библиографические ссылки

1. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Биккулова Н. М. Ритмическая организация текста (на примере публицистической прозы Эгона Эрвина Киша) / Н. М. Биккулова // Актуальные проблемы германистики и романистики: сборник статей по материалам международной научной конференции (Смоленск, 24-25 июня 2010 года). Часть II: Язык в тексте / Отв. ред. Г. И. Краморенко; Смол. гос. ун-т. – Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2010. – Вып. XIV. – С. 132–136.
3. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. – М. : Наука, 1998. – С. 5–44 – Режим доступа: http://destruction.narod.ru/gasparov_ser_vek.htm
4. Кайда Л. Г. Композиционная поэтика текста [Электронный ресурс] / Л. Г. Кайда – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/lyudmila_grigorevna_kayida/kompozicionnaya_poetika_teksta
5. Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс / Г. Г. Москальчук. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.
6. Семьян Т. Ф. Ритм прозы В. Г. Короленко: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Ф.Семьян. – Алматы, 1997. – 22 с.
7. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. – М. : Интрада, 1996. – 320 с.
8. Щирова И. А. Несколько слов об образцовом читателе / И. А. Щирова // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования: Сб. науч. тр. / Под ред. Л. А. Манерко; Ряз. гос. пед. ун-т им. С. А. Есенина. Рязань, 2002. – С. 193–195.
9. Gass W. H. Gertrude Stein, Geographer: II [Электронный ресурс] / W. H. Gass // The New York Review of Books – May 17, 1973 : – Режим доступа: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1973/may/17/gertrude-stein-geographer-ii/?pagination=false>
10. Stein G. Lectures in America / G. Stein. – Boston, 1935.
11. Stein G. Matisse [Электронный ресурс] / G. Stein // Vechten, Carl Van Selected Writings of Gertrude Stein. – New York: Random House, 1946. – 622 p. : – Режим доступа: http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt
12. Stein G. Picasso: The Complete writings / G. Stein. – Boston: Beacon Press, 1985. – 428 p.

Надійшла до редколегії 6.05.12

УДК 821.521

Є. А. Прасол

м. Дніпропетровськ

ПОЕТИКА НЕВИЗНАЧЕНОГО В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІЙ НОВЕЛІ НАЦУМЕ СОСЕКІ «ДЕСЯТЬ НОЧЕЙ СНІВ»

В статье проведен анализ экспериментальной новеллы «Десять ночей снов» известного японского писателя начала XX ст. Нацумэ Сосэки с точки зрения взаимодействия западных художественных тенденций и традиционной японской литературы.

Ключевые слова: экспериментальная новелла, кайдан, философия буддизма, «сновидческая» реальность, классическая японская литература.

У статті проведено аналіз експериментальної новели «Десять ночей снів» відомого японського письменника початку XX ст. Нацуме Сосеки з точки зору взаємодії західних художніх тенденцій та традиційної японської літератури.

Ключові слова: експериментальна новела, кайдан, філософія буддизму, «сновидча» реальність, класична японська література.

This article focuses on the Natsume Soseki's experimental novel 'Ten nights of dreams' in terms of philosophy of Buddhism and aesthetic trends of the West literature and culture in the early twentieth century.

Key words: experimental novel, 'kaidan', philosophy of Buddhism, reality of a dream, classical Japanese literature.

Нацуме Сосеки (1867–1916) – класик японської літератури та основоположник нової літературної теорії, в творчості якого відобразилися бурхливі рухи художньої думки епохи Мейдзі, що формувалися під впливом західних естетичних теорій. 1907–1916 роки називають «роками Нацумэ» в японській літературі: настільки сильним був його вплив на свідомість тогочасної японської інтелігенції. Більш відомий своєю масштабною прозою, яка включає такі масштабні романи, як «Сансіро» (三四郎, 1908), «Потому» (それから, 1909), «Брама» (門, 1910), «Кокоро» (こゝろ, 1914), та сатиричний роман «Ваш покірний слуга кіт» (1905–1906), Нацуме Сосеки також являвся і видатним поетом свого часу та автором експериментальних новел «Десять ночей снів» (夢十夜, 1908 р.) та «Шахтар» (坑夫, 1908 р.). Останні твори в вітчизняному літературознавстві взагалі не представлені, і в цій статі ми намагаємося частково виправити таке положення.

Новела «Десять ночей снів» була написана в 1908 року – в той час, коли японська література відкривала для себе нові шляхи художнього зображення та поринула в експериментаторських пошуках самовизначення. Слід зазначити, що майже три сторіччя (1633–1868) Японія була закритою державою. Її культура взагалі та література зокрема розвивалися уособлено, не підпадаючи під вплив художніх традицій інших країн (вплив класичної китайської літератури – окрема проблема, яка не розглядається в цьому дослідженні). Наприкінці XIX ст., коли країна вже кілька десятиріч була відкритою, літературна традиція, як і соціально-політичне життя, також перетерпіло власну – художньо-естетичну – революцію: література була збагачена на відразу декілька нових течій (романтизм, реалізм, натуралізм), які на Заході опановували поступово та впродовж усього XIX ст.. Японській же літературі довелося «пережити» ці напрями за три десятиріччя, що мало як свої плюси, так і мінуси. Однією з величезних вад дослідники називають надмірне поринання в натуралістичне зображення, що звужувало коло авторських інтересів лише до власної персони чи до переживань оповідача. Одним з великих надбань японської літератури тієї пори вважається знайомство з європейським психологізмом, а також «відкриття європейського пейзажу». Менш дослідженою

залишається проблема співвідношення східних та західних культурно-естетичних установок в літературі Японії того часу, що потребує порівняльно-історичних спостережень компаративістів. Новела Н. Сосекі «Десять ночей снів» представлена в цій роботі в аспекті взаємодії новітніх на той час західних тенденцій та традиційної японської естетики.

В цій роботі ми ставимо за мету проаналізувати 8 епізодів новели із 10 (аналіз 3-ї та 5-ї новели нами було здійснено в іншій роботі) в контексті вивчення взаємодії східних та західних естетичних концепцій.

Кожен епізод суттєво відрізняється один від іншого за своїми сюжетами, тематикою та навіть стилістикою. Але, безперечно, існують загальні риси, які поєднують ці епізоди. При аналізі ми будемо уділяти особливу увагу рисам жанру кайдан, буддійським ремінісценціям та мотивам невизначеності буття героя та смерті персонажів.

Мотив невизначеності смерті, який було проаналізовано нами при дослідженні 5-го епізоду, з'являється і в десятій, найбільш складній та непослідовній за сюжетом, новелі. В основі сюжету розповідь пана Кена про красеня Сьотаро, мешканця їх міста (який з'являється ще й у восьмому епізоді). Сьотаро зустрічає загадкову жінку, прекрасну та пишно вдягнену, і він йде з нею у гори, де і щезає на сім днів. Повернувшись, Сьотаро розповідає, що жінка намагалася примусити його стрибнути з гори, в іншому випадку погрожувала віддати його на поживу свиням. Він не погодився і сім днів бився зі свинями, однак ослаб та був з'їдений ними. З'являється питання, хто ж у такому разі все це розповів пану Кену, який і передав дивну розповідь оповідачу «снів». Казковий мотив «полону» головного героя жінкою та утримування його на горі в літературній традиції Заходу сягає ще античних часів, де тільки в «Одиссеї» Гомера бачимо і Цирцею, чаклунку, яка утримувала головного героя, перетворивши його супутників на свиней, і німфу Каліпсо, у якої Одисей гостював цілих сім років (строк перебування на горі японським героєм зводиться до цифри сім). Тема еротичного полону в західній традиції набула свого розвитку в легенді про міннізінгера Тангейзера, який також знаходився на чарівній горі сім років (і в новелі Н.Сосекі дії відбуваються на горі). Але крім містичного трактування цієї новели є і такий, в якому дослідники вбачають і сатиричний смисл. Так, Ендрю Гілберт, аналізуючи новелу, приводить свою інтерпретацію цього епізоду, підкреслюючи в ньому сатиричний підтекст. Він вважає, що незлічені свині, які атакують Сьотаро на горі, символізують велику кількість низькоякісних творів, що також «атакували», за думкою Н. Сосекі, японську літературу за часів епохи Мейдзі і загрожували потопити її, подібно до того, як свині зжерли Сьотаро. А вродливу жінку у гарній сукні, що направила свиней на героя, Е. Гілберт назвав втіленням суспільної свідомості та загального настрою епохи Мейдзі, що начебто мало привабливий вигляд, але згодом виявилось зовсім не таким гарним, як зовні [1]. Тобто сатиричні традиції, розпочаті Н. Сосекі в творі «Ваш покірний слуга кіт», автор продовжує, хоч і в меншій мірі, в новелі, відображаючи критику тогочасного стану Японії за допомогою алегорії та притчі.

Однак важливо зазначити, що критичне ставлення до реальності, яка оточувала письменника, властиве іншим, не експериментальним його творам, можна побачити

і через призму світосприйняття оповідача «сну» шостої ночі. В цій новелі письменник протиставляє майстра скульптури Ункея (реальної особи, роки життя 1151–1223), який, за замислом автора (чи за примхливою уявою оповідача – головного героя «Ночей») присутній живим і здоровим в сучасну автору епоху Мейдзі, та людей цієї епохи. Критичне ставлення автора до дійсності, його думка, що люди погіршали, подрібнішали, виливається в твердженні: «ついに明治の木にはとうてい仁王は埋まっていないものだ」と悟った。それで運

慶が今日まで生きている理由もほぼ解った» («Врешті решт я розумію, що в деревах епохи Мейдзі не приховане нічого, що хоча б нагадувало Вартових. Також я зрозумів і те, чому Ункей живе і понині»). Виходячи зі змісту цього епізоду, Вартові, створені генієм Ункея, сприймаються як символ могутності та величі, яку люди епохи Мейдзі починають втрачати. Також стає зрозумілим і метафоричний підтекст новели: автор робить Ункея «живим» в буквальному сенсі, щоб нагадати, що слава майстра, прихована в його творіннях, живе і понині. В цьому епізоді простежується відклик митця на історико-літературну ситуацію свого часу, яку дослідники характеризували як втрату традиційних цінностей та марною погонею за «чужими» ідеями Заходу. Н. Сосекі, вписуючи велике ім'я в культуру сучасності, полемізує і з вироком в занепадництві культури: художня висота не зникає з культурних надбань при зіткненні з реаліями сьогодення.

Маємо зазначити, що звертання автора до поетики жанру кайдан (досл. «розповіді про неймовірне» – історії про духів, привідів тощо) також можна розцінити як незадоволеність реаліями Японії епохи Мейдзі. Так, в третьому епізоді автор зображує класичну історію жахів зі сліпою дитиною, яка виявляється духом помсти; в п'ятому епізоді зображено злого біса Амонодзяку. В 90-х роках ХІХ ст. в японській літературі спостерігався розквіт романтизму, який, можливо, вплинув на зацікавленість японських письменників та читачів до середньовічної літератури привидів, до відображення іншого світу або присутності в цьому світі чогось надзвичайного та містичного. Вслід за Г. Дуткіною маємо погодитися, що немало роль в цьому відіграв лозунг про збереження національної самобутньої культури Японії, який відображав незадоволеність багатьох представників інтелігенції, в тому числі і Н. Сосекі, через надмірну європеїзацію та модернізацію країни.

Дев'яту новелу-епізод також в якійсь мірі можна сприймати як оповідання традиції жанру кайдан – але це дещо інший тип такого оповідання, ніж той, що з'являється в 3-й та 5-й новелах. Автор створює атмосферу безвихідності, зображуючи в своєму «сні» молоду жінку, яка вночі, в абсолютній темряві прив'язує свою малу дитину до поручень в храмі та молиться богу війни Хатіману за свого чоловіка, який начебто десь воює, але це непрямо. Цікавим є те, що молитва є скоріше ритуальним дійством: у японців існує повір'я, що треба здійснити сто разів сто крокове паломництво до певного бога (його храму) і твоє бажання здійсниться. І жінка, палко бажаючи повернути коханого, прив'язує дитину та починає швидко ходити туди-сюди по кам'яній доріжці перед храмом, відраховуючи по сто кроків. Дитина плаче, жінка час від часу обриває своє крокування та устромляється до неї, потім стрімко вертається та продовжує рахувати. Сюжет новели будується за

принципом саспенс: напруженість зростає, вона посилюється плачем дитини, монотонними рухами жінки, моторошною атмосферою нічного храму. Створення такої атмосфери визиває яскраві емоційні переживання та примушує читача постійно очікувати на щось жахливе, що має трапитись прямо зараз. Ніч, храм бога війни, плач дитини, жінка, що невпинно ходить по кам'яній доріжці, ледь переводячи подих... Проте новела завершується зовсім не в дусі історій про привідів, а саме ствердженням безнадії як головного емоційного настрою, що перевертає уявлення про цей епізод. Стає відомо – читачу, не героїні, – що її чоловік давно помер. Таким чином автор стверджує трагічну неминучість, безвихідь при зіткненні людини і світу. Кінцівка новели – молитва та сподівання – свідчить про відчайдушну, але цілком марну надію жінки. Але автор залишає незрозумілим, чи дійсно жінка не знає про смерть свого чоловіка, чи може не хоче прийняти таке знання. Відмітимо, що це одна з небагатьох новел-епізодів, в якій оповідач не присутній безпосередньо – цю історію розповіла герою уві сні матір. Реальність та образи сну перетікають, чітких меж немає. Такий принцип нарації багато пізніше стане провідною рисою «нового роману» в західній літературі, який склався тільки в 1940-х – початку 1960-х років ХХ ст.

Деякі з рис жанру кайдан можна також побачити і в четвертій новелі-епізоді, дуже незвичної для сприйняття для західного читача. Сюжет її зводиться до зображення старого, який весь час дивно себе поводить, інколи бентежачи оповідача (а разом з ним і читача) своїми нелогічними словами та діями. Оповідач в цьому «Сні» знаходить себе в віці маленького хлопчика, якого дивує поведінка старого. Починається новела з того, що старий випиває та закусує, а на питання жінки, яка підносить йому їжу та питво, він відповідає наступним чином: «Дідусю, скільки ж Вам років?» – «Вже й не пригадаю...» – «А де Ваш дім?» – «Глибоко у пупці» – «А куди Ви йдете?» – «Туди» – «Невже прямо зараз?..» – «...» [4].

На останнє запитання старий не дає ніякої відповіді, а прямує собі в сторону берега річки. Там, зустрівши кількох дітей, він знімає зі свого плеча рушник та крутить ним, обіцяючи, що зараз рушник перетвориться на змію. Можливо, тут автор відсилає нас до відомого оповідання в жанрі кайдан «Біла змійка» (в якій ведеться про жінку-перевертня та її історію кохання зі звичайним чоловіком), але сюжет даної новели розвивається інакше. Діставши дудочку, він починає грати, заворожуючи свою «змію». Але рушник залишається рушником. Продовжуючи обіцяти, що от зараз рушник обернеться змією, старий заходить у воду та поступово заглиблюється в ній разом зі своєю «змією». Оповідач залишається на березі та очікує на його появу та чарівне перетворення рушника.

В одній з спроб оживити рушник, як вказувалось, старий починає грати на дудці, кружляючи навкруги рушника. Мотив дудочки, дітей (в новелі вони слідуєть за старим, бажаючи подивитися на чудове перетворення, і оповідач – один з тих дітей), та річки, в яку уходить старий, – «бродячий сюжет» (за визначенням А. Веселовського, [7]) про дудника, що з'являється в казках майже всіх народів Європи. Але в новелі автор зображує, що в річку заходить саме дудар, не забираючи дітей із собою.

Краще зрозуміти цей епізод можна при ознайомленні з принципами естетики дзен, яка вже згадувалася нами. Поведінка і репліки старика перетворюються з нісенітниця на коани, алогізм яких має сприяти просвітленню, руйнуючи інтеграцію думки. Головне в цьому тексті – не сюрреалістичність приманливого сюжету, а художнє втілення образного уявлення про коан. Так, можемо говорити про виникнення жанрового різновиду оповідання-коан, який, з одного боку наслідує середньовічним літературним традиціям з рисами філософії дзен, а з іншого модернізує жанр новели з опорою на класичну традицію.

Відомо, що дзенському світосприйняттю притаманні відносність часу і простору, порушення часових зв'язків, відсутність послідовності подій, перевага внутрішнього над зовнішнім, віра в інтуїцію, пізнання через безпосереднє злиття з фактом та багато іншого [5]. Специфічним для філософії дзен-буддизма явищем прийнято вважати коан – коротку розповідь, питання, діалог, які не містять логіки, проте включають алогізми, парадокси тощо, що можна зрозуміти лише на рівні інтуїції. Наведений нами діалог старого та жінки є прикладом такого коана – він лише збиває читача з толку, виходячи за рамки здорового глузду. Вважається, що цілком коана являється психологічний імпульс задля покращення процесу розуміння істини. Можна припустити, що в новелі коаном являються усі зображення старика – і його дивні відповіді, і його спроби оживити рушник, і його відхід у річку. А оповідач виявляються тим, для кого цей коан було загадано, і, стоячи на березі річки та чекаючи на повернення старого, герой немов намагається зрозуміти смисл начебто безглузких слів та вчинків старого. Таким чином, дається не словесно «чистий» коан, а сюжетно-образне його подання.

Друга новела-епізод також в певній мірі торкається філософії дзен-буддизму. В ній герой бачить себе самураєм, який намагається досягнути просвітлення. Монах, який «інструктує» його з цього приводу, викликає в оповідача лише роздратування. Здається, монах дражнить героя, говорячи, що просвітлення для нього досягнути неможливо. Тут можна побачити натяк на коан, який колись, за свідченням Д. Кіна, не розгадав сам автор у бутність свою учеником дзеського майстра. І сутність не в смислі самого запитання, а в зображенні неможливості відповіді на нього та, як результат, зображення страждань героя з цього приводу. Але в цій новелі проступають і сатиричні риси: автор зображує самурая, який через гнів бажає досягти просвітлення та наприкінці здається, вирішує вбити себе.

В сюжеті восьмої новели-епізоду естетика жахливого не є визначальною, але елементи сюрреалізму та примхливого викривлення реальності присутні і в ній. В епізоді зображено візит оповідача до перукарні, причому ніяких подій там не відбувається – свідомість оповідача лише фіксує те, що бачить навкруги. Епізод представляється цікавим саме тим, що так би мовити на власні очі оповідач бачить оточуюче тільки при вході в перукарню та при виході із неї, тобто на початку та в кінці новели, і ще один раз в середині її. Весь інший час оповідач дивиться в дзеркало, і сприймає реальність свого сновидіння через віддзеркалення. Своєрідність цього епізоду полягає в тому, що автор намагається зобразити перетинання декількох ступіней різних реальностей – так, сноподібна реальність, в якій бачимо мовчазного перукаря та нерухомого продавця рибок на дворі,

поглиблюється реальністю дзеркала, через яке герой дивиться на оточуюче більшість часу в новелі. Тобто сюрреалістичне оточення сну герой бачить через іншу – дзеркальну реальність. І час від часу в його поле зору втручаються сюрреалістичні, абсурдні речі. Образ дзеркала – один з самих поширених символів в синтоїзмі, пов'язується з ім'ям богині сонця – Аматарасу. Вважалося, що дзеркало випромінює чисте сяйво та віддзеркалює все в істинному світлі та позначає собою ідеальний розум Камі [11]. Сосекі йде від протилежного – в новелі як раз більш реальними явищами були саме ті, що віддзеркалювалися.

В першому епізоді новели риси жанру кайдан помітно розмиті. Скоріш, новела сповнена традиційним для японської естетики ліризмом та легким еротизмом. Оповідач знаходить себе сидячим біля постелі прекрасної жінки, яка признається йому, що помирає. Оповідач не розуміє: жінка йому здається напрочуд здоровою, і він не вірить в можливість її скорої смерті. Проте вона продовжує твердити про свою скору смерть. Жінка обіцяє, що вони ще зустрінуться – років через сто. Чекати на неї герой повинен біля могили, слідкуючи за тим, як сонце встає на сході та сідає на заході. Вона помирає, герой ховає її, викапуючи могилу жемчужною раковиною та ставлячи в замість нагробка уламок зірки, і сідає чекати її повернення. Сонце встає та сідає, і в якусь мить на могилі виростає біла квітка – лілія, і герой розуміє, що сто років пройшло та він дочекався своєї коханої. Вважаємо за доречне прослідкувати графостилістичний аспект цього епізоду, смислообрази якого здобувають різне наповнення для тих, хто читає по-японські. Сто років, які герой повинен чекати її, в японському письмі позначаються як 百年, де 百 – це сто, а 年 – рік. Повторюючи слово «зустріч», автор використовує знак 逢 (більш розповсюдженим являється знак 会, який теж позначає зустріч). Лілія, японською уугі, ієрогліфами записується як 百合, де ми бачимо ієрогліф 百(сто), та 合, один із варіантів читання якого співпадає з 会 та 逢 – АУ. Таким чином вибір автором саме цієї квітки дає всі підстави інтерпретувати цей образ як закодоване позначення тієї самої зустрічі через 100 років, про яку говорила жінка перед смертю. Також символіку даного епізоду можна пояснити традиційною в буддистській філософії нероздільністю людини та природи [5], завдяки якій герой сприймає квітку саме як справдження обіцянки жінки повернутися після смерті, а не як звичайну рослину.

Також інтерес представляє символіка лілії, що з'являється в творі. В культурі кожного народу рослини займають значиме місце. А. Мещеряков стверджує, що в культурі Японії вони займають особливе, навіть провідне місце – дослідник навіть називає японську культуру фітонімічною, пов'язуючи це з тим, що Японія – країна землеробів, а не скотарів [11]. Тим не менш, майже всі естетизовані рослини не мають ніякої практичної компоненти – їх не використовують в їжу. Тобто їх образи мають лише символічне, релігійне або естетичне значення. Образ лілії не є розповсюдженим в культурі Японії так широко, як сакура, сосна чи бамбук. Тим не менш знаходимо згадку про нього ще в творі середньовічного митця Кі-но Цураюкі «Щоденник подорожі з Тоса», де вказується, що «травною забуття смутку в японській поезії іменують лілійник» [10]. Тобто в новелі Н. Сосекі ця квітка не тільки

символізує закінчення строку в сто років, закінчення періоду очікування, але і (як слідство) закінчення періоду смутку.

Аналізуючи інші епізоди, ми вже вказували на вплив естетики романтизму на творчий метод письменника при створенні твору «Десять ночей снів». Було проаналізовано відродження цікавості японських авторів до жанру кайдан як традиційного середньовічного жанру в рамках взаємодії естетичних спрямувань японської літератури епохи Мейдзі та західного романтизму. Також варто відмітити і відкриття японцями багатства пейзажної лірики романтиків, відгуки якої можемо простежити і в першому епізоді новели Н. Сосекі.

Можна припустити, що Н. Сосекі, який вивчав англійську літературу в Англії та був обізнаний на поезії англійського романтизму відгукнувся на відомий цикл поезій В. Вордсворта про Люсі.

Люсі Вордсворта також перетворилася на квітку – фіалку.

She dwelt among the untrodden ways
Beside the springs of Dove,
A Maid whom there were none to praise
And very few to love:
A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye!
- Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.
She lived unknown, and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave, and, oh,
The difference to me! [6]

В образі лілії та в самому ліричному сюжеті новели Нацуме Сосекі виразно проступають образи-концепції англійського романтика. Незважаючи на відкритість його творчості великої літературної традиції всього людства не викликає сумнівів.

В частині, де йдеться про сон сьомої ночі, герою сниться, що він пливе на кораблі в невідомому напрямі нескінченний період часу. На цьому кораблі окрім нього пливе багато народу, але всі ці люди є чужими герою. В творі зображена безпритульність та знедоленість героя. В якійсь момент, розчарувавшись у подорожі, оповідач вирішує пригнути з корабля у темну воду – такою незносною та тяжкою йому здається ця примарна подорож. Але коли він здійснює свій намір, він приходить до висновку, що накоїв лиха, бо на кораблі, куди б він не плив, є життя, є хоч якась опора під ногами, а у воді є лише смерть. Як вже вказувалося, герой точно не знає, куди пливе корабель, але він бачить, що в тому напрямі завжди сідає сонце, тому вирішує, що судно пливе на захід. Але, спитавши у матросів, він не отримує ствердної відповіді.

Епізод пронизаний атмосферою безнадії, відчуттям відсутності будь-якого виходу, екзистенційними переживаннями героя.

Ураховуючи те, що корабель переслідує сонце (тобто пливе на захід), можна знайти відлуння авторської критики суспільного та літературного життя Японії. Н. Сосекі міг втілити в образ корабля, навіть матроси якого не знають, куди вони

пливуть, Японію, яка також сліпо наслідувала західній традиції, образу життя, літературній нормі тощо. До речі, поспішне рішення героя та подальший жаль, коли вже нічого не можна змінити, теж нагадують, як багато рішень було прийнято та як багато пропозицій висунуто в ту епоху безчинного міркування.

Більшість снів, зображених в новелі, об'єднує тематика смерті. Чи то Сьотаро в десятому епізоді, чи оповідача, як в сьомому епізоді, чи невідомого воїна з п'ятого епізоду. Навіть в першій новелі, яка, за визначенням Д. Кіна, є «злегка еротичною» [3], і при першому прочитанні може здатися більш радісною, ніж інші, але в контексті снів усіх десяти ночей романтичний образ прекрасної жінки, яка містичним чином помирає і, хоч і обіцяє повернутися, набуває зловісних рис. В чомусь Д. Кін прав, але, проаналізувавши цей епізод вище, ми дійшли до висновку, що цій новелі, скоріше, властивий певний ліризм та особливості дзенського світосприйняття.

В роботах сучасних науковців тема смерті (як культурологів, мистецтвознавців, так і літературознавців) набуває все більшої значущості. Так, як вказує дослідник Д. Пашкін, сьогодні в роботах більшості гуманітаріїв, які займаються мортальною проблематикою, смерть мислиться не тільки як фізична кінцівка чи то кінцівка взагалі. Ця тема зближається з категоріями тілесності, ігри, тексту та інш., вона стає новим інструментом осягнення реальності і досягнення істини у нескінченності подорожі думки, що саморефлектує. Щоправда, і реальність, і істина розуміються в руслі посткласичної філософії та літературознавства, мабуть, вже тільки як фантоми, додає Д. Пашкін [12]. Дослідник також наголошує, що наука, яка займається виченням феномену смерті та її проявами в мистецтві та культурі, не може бути не міждисциплінарною, бо торкається дуже широкого кола проблем, які раніше замовчувалися та були винесені на периферію наукового пізнання. Цікаво, що «іроніко-онтологічний пафос» (про який пише Д. Пашкін), що з'явився в контексті дослідження та зображення тематика смерті тільки на рубежі ХХ-ХХІ ст. ми зустрічаємо у Н. Сосекі, чий життєвий та творчий шлях приходиться на самий початок ХХ ст.

Бібліографічні посилання

1. Gilbert Andrew. Ten Nights: Soseki's Transition Between His First and Ninth Dream: [Text] / Andrew Gilbert. – Cinemarolling Publishing, 2010.
2. Karatani, Kojin. One Spirit, Two Nineteenth Centuries in Masao Miyoshi and H.D. Harootunian, eds., Postmodernism and Japan: [Text] / Karatani, Kojin. – Durham: Duke University Press, 1989: 259–272.
3. Keene Donald. Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era: [Text] / Keene Donald. Henry Holt & Co, September 1, 1987.
4. Natsume Souseki. Yumezyuuya: [Електронний ресурс] / Natsume Souseki. – Режим доступу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/799_14972.html
5. Suzuki D.T. Introduction to Zen Buddhism: [Електронний ресурс] / Suzuki D.T. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/sudzd01> .
6. Wordsworth W. LUCY: [Електронний ресурс] / Wordsworth W. – Режим доступу: <http://www.poetry-archive.com/w/lucy.html> .
7. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940: [Електронний ресурс] / <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=503>

8. Дуткина Г. В стране волшебных сновидений: [Текст] / Г. Дуткина // Пионовый фонарь [Текст] / [Сост., предисл. Г. Дуткиной; Комментар. Г. Дуткиной, В. Марковой]. – М. : Художественная литература, 1991. – С. 3 15.
9. Ильина Н. Японская мифология: энциклопедия: [Текст] / Н. Ильина, О. Юрьева. – СПб. : МИДГАРД, 2007. – 464 с.
10. Ки-но Цураюки. Дневник путешествия из Тоса: [Текст] / – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1983.
11. Мещеряков А. Н. Книга японских символов: [Текст] / А. Н. Мещеряков. – М. : Наталис, 2010. – 556 с.
12. Пашкин Д. Проекция смерти в культуре и литературе: [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://thanatos.oedipus.ru/book/export/html/126>

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.161.1 – 3 Алданов.09

Н. М. Страшок

г. Харьков

ОЧЕРКИ-ПОРТРЕТЫ М. АЛДАНОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ИСТОРИОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПИСАТЕЛЯ

В статье анализируются очерки-портреты «Прокурор Фукье-Тенвиль» и «Ванна Марата», которые полностью подчинены историософской концепции писателя.

Ключевые слова: очерки-портреты, историософская концепция.

У статті аналізуються нариси-портрети «Прокурор Фук'є-Тенвіль» і «Ванна Марата», які повністю підпорядковані історіософській концепції письменника.

Ключові слова: нариси-портрети, історіософська концепція.

This article analyses the sketches-portraits «Prosecutor Fouqie Tenville» and «Marat's bath», which are subordinated completely to the writer's historical and philosophical conception.

Keywords: sketches-portraits, historical and philosophical conception.

Творчество Марка Алданова занимает важнейшее место в литературе русского Зарубежья. Его литературный талант проявился в разнообразных жанрах, одним из которых был жанр биографии. Почти все очерки М. Алданова написаны на исторические темы. Писатель, изображающий исторические события, как правило, знает их конечный исход. Потому у него была возможность искать ответы на вопрос о предпосылках и причинах тех или иных событий, о явных и тайных пружинах истории. Для М. Алданова было крайне характерно обращение к прошлому, так как он стремился осмыслить проблемы современности и вынести урок для России, который могла бы дать ей история. Писатель делится с читателем своими мыслями, опасениями, ведь писателей русского Зарубежья тревожил переворот в России, за которым последовал террор 30–40 гг.

М. Алданов, как и его современники, пытался найти причины этих событий и обращался для их объяснения к подобным периодам в прошлом. Анализ исторической концепции писателя дает основания говорить о том, что поиск причин многих событий XX в. он начинал с предпосылок Великой Французской революции, среди которых, однако, он находил не только социальные или экономические. Он

полагал, что люди, каждый конкретный человек, вольно или невольно совершают поступки, которые властью Случая оказываются причиной больших потрясений. Потому он обращается не только к личностям, оставившим свой след в истории, но и к тем, кто, казалось бы, к совершению истории особого отношения не имеет. В его концепции они занимают свое место как те, кто подталкивал, провоцировал, участвовал в исторических событиях, может быть, сам того не подозревая, способствовал тому или иному повороту истории.

Главная мысль всех очерков-портретов состоит в том, что человек бессилен перед «потокм исторических событий, тщетностью исторических деяний» [3, с. 506]. Центральным действующим лицом истории, согласно М. Алданову, является «Его Величество Случай». А. Кизеветтер отмечал, что «основной стихией человеческого существования Алданов считал то, что может быть названо иронией судьбы» [3, с. 177]. Как в романах, так и в очерках-портретах он несколько раз «переходил от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно» [3, с. 177]. Это свидетельствует о том, что обычные и великие люди в одинаковой степени подвергаются и испытывают на себе иронию судьбы. Многие из выдающихся людей, которым посвящены очерки, - это «люди необычной судьбы, полузабытые в наши дни, но сыгравшие важную роль в событиях» [3, с. 502]. А. Чернышев в статье «М. А. Алданов – критик» справедливо отметил, что жанр очерка «соответствовал его склонности к политико-философским обобщениям» [2, с. 47].

Одним из участников кровавых событий 1789–1794 гг., который привлек внимание М. Алданова, был прокурор Фукье-Тенвиль (1746-1795). Он был деятелем Великой французской революции, общественный обвинителем Революционного трибунала. Прокурор оставил после себя небольшое количество документов и мемуаров, однако М. Алданову удалось воссоздать события того времени благодаря кропотливой работе в Национальном архиве, шеститомному труду Анри Валлона, Кампардона, Дюнуайе и многих других. Автор описывает биографию Фукье-Тенвиля, начиная с детства, но более подробно останавливается на его карьере. По определению М. Алданова, прокурор был холодным, замкнутым и загадочным человеком [1, с. 211].

10 марта 1793 г. Национальный Конвент декретировал создание Чрезвычайного уголовного трибунала, который позже стал называться Революционным трибуналом: «Французский революционный трибунал был создан в порядке случайном и, надо сказать, довольно бестолково» [1, с. 213]. 13 марта были выбраны его руководители: общественный обвинитель – Луи-Жозеф Фор, его заместители – Фукье-Тенвиль, Флерио-Леско и Донзе-Вертей. Фор отказался от этого предложения, и его пост занял Фукье-Тенвиль. М. Алданов отмечает, что даже великий художник Давид поддержал идею создания такого учреждения. Само по себе это событие, возможно, и заслуживающее внимание, интересовало М. Алданова не только тем, что трибунал совершал скорое правосудие. Писатель проводит многочисленные параллели между трибуналом Французской революции и «Военной коллегией Верховного суда СССР»: «Во всем этом была первобытная наивность, совершенно несвойственная советским учреждениям» [1, с. 213]. Он

сравнивает конструкцию власти во Франции с советской, где вместо революционного трибунала была Военная коллегия, вместо Комитета общественной безопасности – ГПУ, вместо Комитета общественного спасения – Политбюро. Работа революционного трибунала представляла собой «несложную, удобную, быстро действующую машину для истребления врагов “вождя”» [1, с. 220]. Очеркист утверждает, что то же самое происходило и в Москве, и предсказывает: «Историки со временем выяснят, как именно передавались сталинские инструкции Ульриху и Вышинскому. Будет прослежен весь путь, заканчивающийся в подвале на Лубянке» [1, с. 220]. Следует отметить, что он оказался совершенно прав.

В знаменитом дворце французских королей, который находится на берегу Сены, проходили самые громкие уголовные и политические процессы французской истории. У председателя, судей и присяжных были разные комнаты. М. Алданов упоминает интересный факт: «Был некоторое время присяжным заседателем 23-летний ученик Давида Франсуа Жерар, впоследствии кавалер чуть ли не всех императорских и королевских орденов Европы, наполеоновский барон и любимый портретист Людовика XVIII...» [1, с. 217]. Спустя время он очень стыдился своего участия в работе трибунала, ведь он был причастен к казни родственников всех своих будущих заказчиков и поклонников. Палачом в те времена был Шарль Анри Сансон. Писатель создает его образ – доброго, кроткого человека, который щедро раздавал милостыню бедным и при этом честно выполнял свою кровавую работу.

Образ Фукье-Тенвиля создается с помощью деталей о его работе в революционном трибунале. М. Алданов выделяет тот факт, что общественный обвинитель много трудился «преимущественно потому, что подсудимых у него бывало всегда очень много» [1, с. 222], а его обвинительные акты были немногословны и составлены небрежно [1, с. 222]. Образ этого обвинителя является полной противоположностью образу Сперанского, которому посвящен отдельный очерк-портрет. Как полагал М. Алданов, знаменитый общественный и государственный деятель был порядочным и достойным человеком, кроме того, он обладал необыкновенным красноречием, познаниями и способностями.

В Национальном архиве внимание писателя привлекли две папки, обозначенные как W 389. Они имеют непосредственное отношение к событиям французского террора. Многие материалы из них ранее не печатались: «В те времена молва называла эту драму “красной мессой” или “делом красных рубашек” [1, с. 223]. Причину своего интереса к этой трагедии писатель объясняет уже в начале раздела: «Остановлюсь на деле потому, что оно характерно для работы Фукье-Тенвиля; другая причина – зловещее сходство с тем, что творится теперь в Москве» [1, с. 223]. Таким образом, он смотрит на события той эпохи как бы двойным зрением: изучая факты как писатель, историк-исследователь, обращающийся к архивным документам, фактам, и как человек, стремящийся понять предпосылки происходящего в России. Проводя аналогии, он лучше понимает особенности революционного перелома во Франции и то, что происходит на родине, а также пытается предсказать дальнейшее развитие событий. Так, в 1794 году 20-летняя девушка Сесиль Рено пришла к Робеспьеру с намерением с ним познакомиться. В отличие от Шарлоты Корде, которая вошла к Марату и убила его,

Сесиль преступление совершить не успела: она была задержана, при обыске у нее нашли два маленьких ножика [1, с. 224]. Это дело получило широкую огласку: «Комитету свалилась с небес манна: “Покушение на Робеспьера”!» [1, с. 224]. В результате этого процесса под суд попали 54 человека: «В развязке дела была особенность, ни разу не встречавшаяся в истории революции ни до, ни после процесса Сесили Рено: на осужденных перед казнью надели красные рубашки» [1, с. 231]. Напомним, что нападение на вождя пролетарской революции Ленина совершила Фани Каплан, которая не смогла его убить, а лишь ранила, поплатившись своей свободой, а затем и жизнью.

Писатель хоть и считал Фукье-Тенвиля нехорошим человеком, но в некоторой степени оправдывает его, полагая, что обвинитель стал жертвой неблагоприятных обстоятельств: «Фукье-Тенвиль поставил не на ту лошадь; однако лошадь он, в сущности, и не выбирал» [1, с. 233]. Случай в жизни этого человека сыграл с ним злую шутку: «В общем, это был незначительный, нехороший человек, который в обыкновенной исторической обстановке так и умер бы незначительным и нехорошим человеком. Необыкновенная историческая обстановка превратила его в “чудовище”» [1, с. 234]. При описании событий 9 термидора М. Алданов также проводит аналогию с событиями 25 октября 1917 года. Он был убежден, что «до последней минуты все висело на волоске» [1, с. 234]. М. Алданов осознавал, что выражает не историческую, а “поверхностную” точку зрения, однако оставался при убеждении, что «...роль его величества случая в таких делах всегда огромна и почти не поддается учету. Огромна была она и во Франции 9 термидора: имели здесь значение бесчисленные случайности, большие и малые...» [1, с. 235]. Фукье-Тенвиль окончил жизнь на эшафоте почти через год после 9 термидора. Однако его роль во времена Великой французской революции огромна, ведь именно он приводил в исполнение все судебные процессы. Прокурор был одним из важных звеньев большой машины «смерти», которая благодаря его усилиям работала исправно и эффективно. Фукье-Тенвиль не был Робеспьером или Маратом, но его роль в революции сложно переоценить. Именно так революция в России постепенно «пожрала» и своих «детей»: те, кто участвовал в ее совершении, творили скорый суд. Вскоре они сами были казнены, репрессированы, сосланы. Плодами русской революции воспользовались другие.

Очерк «Ванна Марата» привлекает внимание, прежде всего, семантикой заглавия. Как известно, именно в этом прозаическом предмете убранства ванной комнаты и завершилась его жизнь. Один из предводителей Великой французской революции, радикальный журналист, он был одним из наиболее ярких сторонников якобинского террора, известным под прозвищем «Друг народа», полученным в честь газеты, которую он издавал. Портрет-очерк начинается с описания картины музея восковых фигур, изображающей сцену убийства Марата. Но писатель совершенно не согласен со скульптором Бернштамом, поскольку обнаруживает в его картине много неточностей. Ее левая часть вполне правдива, в то время как правая – полностью выдумана: «Эта восковая фотография одной из самых драматических сцен в истории производит немалое впечатление» [1, с. 125]. Внимание писателя притягивают не восковые фигуры, а сама ванна, ведь именно в

ней был убит «друг народа» Марат. Весь первый раздел посвящен изучению вопроса подлинности ванны. М. Алданов склонен думать, что это все же оригинал, и в этом вопросе полагается на мнение историка Ленотра и картину Давида, которая, однако, не вполне точна. Безусловно, писателя интересовала ванна не как резервуар для купания: она была символом исторического культа, который сложился во Франции вокруг фигуры Марата после его смерти.

Если сравнивать убийство Марата с другими политическими убийствами, то оно не выделяется своей значимостью и последствиями: «... за исключением убийства Юлия Цезаря, быть может, ни одно другое историческое покушение не поразило так современников и потомство. Для этого было много причин – от личности убитого и убийцы до необычного места действия: ванной комнаты» [1, с. 127]. Во втором разделе М. Алданов описывает обстановку, в которой жил Марат со своей женой. Как и в других очерках, М. Алданов то и дело проводит параллели с Советской Россией, большевиками, Лениным и его соратниками. Как и они, Марат вызывал ожесточенные споры. Несмотря на то, что писатель называет «друга народа» своеобразным человеком и низко оценивает его писательский талант, он отмечает также и его достоинства, такие, как трудолюбие, большие знания, энергичность и прочее. В этом смысле Марат – тип революционного деятеля, сходного с другими революционерами, прежде всего, русскими, которые также были людьми необычными, обладавшими как несомненными талантами, так и недостатками, которые, однако, никак не извиняли в глазах М. Алданова тех зверств, к которым привели совершенные ими перевороты.

Большую ценность в понимании мировоззрения М. Алданова представляют его взгляды на революцию, которые он частично изложил в этом портрете-очерке. Писатель оспаривает утверждение о том, что революция – это великая переоценка ценностей. Он полагал, что этим занимаются еще до революции такие мыслители, как Вольтер, Дидро, Герцен, Толстой: «Революция – великое социальное перемещение, оценка и переоценка людей, для которых она создает новые масштабы деятельности: для одних из маленьких большие, для других из больших маленькие» [1, с. 131–132]. В качестве примера М. Алданов приводит Ленина и Марата: «Если б Ленин умер в 1916 г., то в подробных учебниках русской истории ему, может быть, отводились бы три строчки. Для людей, подобных “другу народа”, революция – это миллионный выигрыш в лотерее, – иногда, как в анекдоте, и без выигрышного билета» [1, с. 132]. Убийство Марата очеркист описывает достаточно кратко, но более подробно останавливается на его культе, распространившемся во Франции после убийства. Писатель проводит аналогию между этим событием и смертью Ленина. Он полагал, что во Франции оплакивающие Марата люди терпеть его не могли. В России смерть Ленина была горем для народа, но никак не для Троцкого, Сталина и Зиновьева. Очеркист с большой иронией говорит о карьере, например, Троцкого: он «... при жизни Ильича был “вторым в Риме” и, наверное, не мог предвидеть, что после смерти Ленина станет первым в деревне (на Принкипо)» [1, с. 138]. Народная скорбь во Франции, как и в России, была настолько велика, что повсеместно лепились бюсты «друга народа», художники писали картины, поэты сочиняли стихи. М. Алданов не видит ничего удивительного в таком почтении

памяти Марата. Его удивило то, как быстро поменялись настроения народа: «В Меце неожиданно вышла необычайно резкая брошюра-прокламация о Марате <...> Автор брошюры придумал ловкий ход: основываясь на старых дореволюционных писаниях “друга народа”, он изобразил его роялистом!» [1, с. 143]. М. Алданов называет основной чертой революций – почти всеобщий панический страх перед «тем самым народом, именем которого революции творятся» [1, с. 143]. Народ перестал оплакивать Марата и начал питать к нему ненависть: «И культ тотчас как рукой сняло: всем стало ясно, что “друг народа” был в лучшем случае – сумасшедший, а в худшем – совершенный злодей» [1, с. 143]. Таким образом, М. Алданов нашел подтверждение своим взглядам относительно революций и ценностей, которые меняются также быстро, как и формируются в условиях определенного режима и времени. Аналогии с Маратом позволили ему проанализировать особенности культа Ленина в России и проследить положение других русских революционеров, которые вынесли из Французской революции много уроков.

Библиографические ссылки

1. Алданов М. Портреты: В 2 т. / Марк Алданов. – М. : «Захаров», 2007. – Т. 1. – 688 с.
2. Чернышев А. М. А. Алданов – критик / А. Чернышев // Литературное обозрение. – 1994. – № 7–8. – С. 47-79.
3. Чернышев А. Четыре грани таланта Марка Алданова / А. Чернышев. // Алданов М. А. Истоки: Избранные произведения: в 2 т. – М. : Изд-во «Дружба народов», 1991. – Т. 2. – С. 494-507.

Надійшла до редколегії 26.04.12

УДК 812 82 (1 – 87)

А. В. Тарарак

г. Харьков

«РУССКИЙ» НАПОЛЕОН: К ПРОБЛЕМЕ НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. «СЛУЧАЙ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье рассматривается вопрос формирования наполеоновского мифа в русской литературе на примере раннего творчества М. Ю. Лермонтова, который в восприятии та поэтическом осмыслении личности Наполеона оставался в рамках европейского понимания этого феномена.

Ключевые слова: наполеоновский миф, наполеоновский цикл, мифологема, антинаполеоновские памфлеты.

У статті висвітлюється питання формування наполеонівського міфу у російській літературі на прикладі ранньої творчості М. Ю. Лермонтова, який у сприйнятті та поетичному осмисленні особистості Наполеона залишався у межах європейського розуміння цього феномену.

Ключові слова: наполеонівський міф, наполеонівський цикл, міфологема, антинаполеонівські памфлети.

The article considers the formation of Napoleon's myth in the Russian literature by example of Lermontov's early works. In his perception and poetic comprehension of Napoleon's personality he remained within the European understanding of this phenomenon.

Key words: Napoleonic myth, Napoleonic cycle, mythologem, anti-Napoleonic pamphlets.

В русской литературе наполеоновский миф складывался постепенно, и некоторые его аспекты обусловлены художественным осмыслением этой личности у Пушкина и Лермонтова. Для Пушкина он был современником, личность которого воспринималась живо, непосредственно, порой идеализировалась или недооценивалась, однако исторически осмыслялась весьма точно. Для Лермонтова история возвышения и падения Наполеона была все же страницей хоть и недавнего, но прошлого. Произведения, посвященные ему, в науке принято называть «наполеоновским циклом». Цель данной статьи состоит в том, чтобы осмыслить некоторые особенности лермонтовского восприятия Наполеона на раннем этапе его творчества и выявить те элементы, которые впоследствии участвовали в формировании наполеоновского литературного мифа.

Существует огромная научная литература о восприятии Наполеона Пушкиным и Лермонтовым [см., напр., 2; 3; 6; 8; 9; 12; 13; 14]. Многие из этих исследований давно стали классическими, если не сказать хрестоматийными, в свет выходят и работы современных исследователей. Проблема функционирования образа Наполеона в русской литературе актуализирована юбилейными торжествами, посвященными 200-летию Отечественной войны 1812 г. Однако можно утверждать, что рассматривать эту проблему следует шире, в контексте наполеоновского литературного мифа, у истоков которого несомненно стояли Пушкин и Лермонтов.

Русский наполеоновский миф был частью мифа европейского, но имел свое национальное измерение. Как полагает С. В. Гончар, в Европе существовала собственная наполеоновская легенда, складывающаяся из ряда аспектов: «избранность Бонапарта, достойное место, уготованное ему в пантеоне сильных мира сего; мудрость и военный гений императора, обеспечивающий ему непобедимость в борьбе с любым противником; стремление “нового Прометея” подарить “огонь свободы и независимости” народам Европы» [1, с 102]. Исследовательница пишет, что в контексте «мессианской» концепции возникают специфические смыслы: «...для растоптанных им европейских монархий он выступал символом зла; в России в нем видели апокалипсического всадника на белом коне, символ брэнности земной славы и ничтожности человеческих усилий по отношению к воле Божьей» [1, с. 102]. Думается, здесь есть некоторое выпрямление: символом зла Наполеон был не только для монархий, а образ Наполеона-Антихриста возникает, прежде всего, в народном сознании, воскрешает национальные страхи и накладывается на национальную легенду об Антихристе, связанную с мифологемой Петра I.

Исследовательница отмечает, что «ни для одной страны Европы личность не имела такого значения, какое она имела для Польши», вероятно, понимая надежды на освобождение, которые связывались с завоеваниями Наполеона. Но если рассматривать формирование и функционирование национального литературного мифа, то в России он имеет не меньшее значение и является центральным вплоть до литературы русской эмиграции. С. В. Гончар пишет, что «...апологетический миф Наполеона, созданный Мицкевичем, и миф самого Мицкевича в польской литературе относятся к категории предсказанных Шеллингом в “Философии

искусства” новых мифов, в которых функцию мифологемы выполняет культурное имя нового времени. И выбор той или иной исторической личности для создания ее мифа продиктован, прежде всего, эпохой, в свете которой эта личность становится символом определенной идеи» [1, с. 106]. С именем Наполеона в Польше были связаны надежды на национальную свободу, которые, не оправдавшись, стимулировали развенчание героя и превращение его в «антигероя», а создатель мифа о нем в литературе, А. Мицкевич, сам оказался национальным мифом «поэта-вождя, поэта-пророка» [1, с. 106–107], остающимся актуальным в польской литературе по сей день.

Формирование наполеоновского мифа в русской литературе предполагает не только учет контекста творчества поэтов, стоявших у его истоков, но и той социокультурной ситуации, в которой оно развивалось. Историк М. Г. Лобачкова справедливо полагает, что огромную роль в формировании русского общественного мнения по отношению к Наполеону сыграла публицистика, которая была и способом формирования этого мнения, и формой его выражения: «Сочинения, посвященные Наполеону, делятся на три основные группы: апологетические брошюры, антинаполеоновские памфлеты и военная публицистика. Для России начала XIX века характерно количественное преобладание второй и третьей групп, что зависело от международной ситуации и состояния отношений, в которых находились Франция и Российская Империя» [5, с. 6]. К моменту, когда Лермонтов создавал свои первые произведения, посвященные Наполеону, публицистика времен наполеоновских войн потеряла свою актуальность и злободневность. В сознании образованной части общества закрепились лишь отголоски, основные представления, сформировавшиеся прежде и, освобожденные от деталей, ставшие частью общественного мнения о Наполеоне. Думается, здесь следует иметь в виду и существовавшую разницу между народной памятью о завоевателе и представлениях образованной части общества. Актуализация его образа была связана со значимыми уже для этого времени событиями, такими, как десятилетие со дня смерти Наполеона или перенос его праха с о. Св. Елены.

Первое стихотворение известного лермонтовского цикла – «Наполеон» (1829) уже становилось предметом внимания исследователей. В нем молодой поэт впервые обращается к личности героя и осмысляет его величие. Ключевым в стихотворении является поэтический образ воды, характерный для эстетики романтизма: «бьет волна», «волн прибрежных стон». Поэт создает оппозицию величественной морской стихии презренному и обыкновенному занятию рыбака, оскорбляющего своей житейской заботой прах великого:

... усталую стопю
Идет рыбак берегов на стихий склон,
Несведущий, безмолвно попирает,
Таща изодранную сеть,
Ту землю, где твой прах забытый истлевет,
Не перестав простую песню петь... [4, с. 28]

Поэтическая ситуация включает характерные для романтизма элементы: могильный холм на берегу океана, где стоит «дикий памятник», герой «спит» «в

сырой земле и в яме неглубокой», этот памятник – «камень одинокой», над ним – «дуб возвышенный». Герой «безвременно погас», «покоен», над его прахом «порхнет зефир весенний». К нему является «певец возвышенный». Место успокоения героя находится между двумя стихиями – водной и небесной, туда в вечернюю пору, освященную Дианой, богиней Луны, охоты, дикой природы идет «мечтать» юный певец.

Но вот полночь свинцовый свой покров
По сводам неба распустила,
И влагу дремлющих валов
С могилой тихою Диана осребрила [4, с. 27].

В стихотворении создана и оппозиция утро/вечер. Певец приходит оплакивать подвиг героя в «полночь», «зефир» порхает над могилой «в тихий час утра», рыбацк волочит свои сети, когда «гаснет день». Именно тогда появляется «тьень» героя перед наивным певцом. В его песне, сопровождаемой арфой, возникают «воспоминания», являющиеся метафорическим перечислением тех представлений о Наполеоне, которые сложились не в исторической памяти, а в романтической эстетике: герой «дивный», «воин дерзновенный», «глас его священный», «для чести счастье презирал», «с невинными народами сражался», «короны разбивал», «высокие думы» и пр. Образ героя, как и образ природы, двойственен: он победитель, низвергатель и «не трепетал» перед «творцом». Но одновременно он жертва и «рока», и «Творца»:

Творец смешал неколебимый ум,
Ты побежден московскими стенами...
Бежал!.. и скрыл за дальними морями
Следы печальные твоих высоких дум [4, с. 27].

Его «тьень» обращается к наивному певцу с призывом прекратить оплакивания: он по ту сторону, где «нет ни почестей, ни счастья, ни рока»:

Пускай историю страстей
И дел моих хранят далекие потомки:
Я презрю песнопенья громки;
Я выше и похвал, и славы, и людей!..» [4, с. 28].

Как полагает И. Е. Усок, «мощь духа Наполеона позволяет Л. <ермонтову> (вслед за Пушкиным) прибегнуть к традиционно романтическому сравнению его души с океаном. Любопытно, что у Л. <ермонтова> даже призрак – тень умершего императора – принимает выразительную позу, “позу задумчивости”, характерную для титанических страдальцев Байрона (В. Жирмунский). Традиционно романтическое в облике лермонтовского Наполеона осложняется характерно лермонтовским. Так, его Наполеон достиг всемирной известности (“Ему почти весь мир кричал ура!”), отказавшись от личного “счастья” во имя “славы” и “чести”» [11, с. 332]. Отметим, что «выразительную позу» призрак принимает все же во втором стихотворении, «Наполеон (Дума)», а не в первом.

Параллель с Пушкиным проводит и Н. Н. Мотовилов, называющий стихотворение «Наполеон» началом наполеоновского цикла и связывающий его с

западноевропейской «наполеоновской легендой» и стихотворениями Пушкина «Наполеон на Эльбе» и Тютчева «Могила Наполеона» [7, с. 331]. Со стихотворением Тютчева лермонтовское стихотворение сходностью общностью приемов решения темы. У Тютчева поэтическая ситуация зафиксирована в семантике заглавия («могила»): «Лазурь небес, и море голубое, / И дивная гробница, и скала! / Древа кругом...» [10, с. 13]. Особенно отчетлива параллель в финале стихотворения: «А тень его, одна, на бреге диком, / Чужда всему, внимает шуму волн...» [10, с. 13], однако лермонтовская тень героя прерывает молчание, обращается к певцу с гневной отповедью. Пушкинское влияние на концепцию образа Наполеона у Лермонтова уже многократно освещалось в работах исследователей. Отметим только, что, несмотря на это влияние, молодой поэт воплощает традиционную для той поры тему и индивидуально. Его герой пал волею Творца, «побежден московскими стенами» и «бежал», «огнем снедаем угрызений» [4, с. 28] и не замышляет мести.

Возникающие переключки, параллели между поэтическими произведениями русских поэтов, – а здесь стоит упомянуть и незавершенную поэму В. Жуковского «Странствующий жид» («Агасфер»), и произведения поэтов «второго ряда», в том числе, Е. Ростопчиной, – позволяют говорить о влиянии романтической эстетики на художественное осмысление личности Наполеона. Они же свидетельствуют и об одном из аспектов его мифологизации, который в русской культуре на этом этапе совпадает с общеевропейским. Содержанием мифологемы «Наполеон» является его избранничество, особое место, которое он занимает в пантеоне «великих» [1, с. 12]. Молодой Лермонтов создает образ героя, которому подвластно все, кроме рока, который ведет его и довлеет над его судьбой. Потому невозможен и суд над ним: «Я выше и похвал, и славы, и людей» [4, с. 28].

В стихотворении «Наполеон (Дума)» власть рока сменяется изменчивой «судьбой», поэт вводит повторяющийся образ «славы»: «славы след», «Прости, о Слава!» [4, с. 49]. Интересно, что это стихотворение как бы разворачивает последнюю строфу предшествующего стихотворения: «на берегу» стоит «тень», «призрак» Наполеона, причем появляется он в то же «неверное» время, что и в первом стихотворении:

... меж днем и темнотой,
Когда туман синеет над водой,
В час грешных дум, видений, тайн и дел,
Которых луч узреть бы не хотел,
А тьма укрыть... [4, с. 48].

Здесь у «призрака» очевидны некоторые очертания, напоминающие созданный Пушкиным в стихотворении «Наполеон на Эльбе» образ Наполеона: «острый взгляд с возвышенным челом», на лице «еще видны / Следы забот и внутренней войны, / И быстрый взор, дивящий слабый ум» [4, с. 48, 49], а также возникает словесный портрет Наполеона «под шляпою, с нахмуренным челом».

Воспроизводит поэт и известную по воспоминаниям и живописным изображениям Наполеона деталь: «две руки, сложенные крестом» [4, с. 49]. Сохраняется во втором стихотворении и оппозиция герой/обыватель.

В «Наполеоне» рыбак не ведаєт, яку священну землю «попирает» своим житейским и приземленным занятіем. В стихотвореніи «Наполеон (Дума)» о чудесной тени, иногда стоящей на берегу со скрещенными руками, судачат рыбаки. Эта оппозиция в последующих стихотвореніях наполеоновского цикла Лермонтова перестает поначалу в противопоставление образа героя «жалкому» народу Франции, изменившего своему герою, а затем и образу, характерному для всего творчества поэта, – образу «толпы», противостоящей герою.

Ранние стихотворенія Лермонтова дают возможность говорить о том, что в его творчестве совпадают русское и европейское направление мифологизации личности Наполеона. Позднее, раздвигая рамки романтического мировиденія, поэт углубляет свое понимание трагедии героя, столкнувшегося с мощью русской народной стихии, однако эта тема требует специального исследования.

Библиографические ссылки

1. Гончар С. В. Адам Мицкевич и миф Наполеона в польской литературе XIX века / С. В. Гончар // Творчество Адама Мицкевича и современная мировая культура. Сб. научных работ [Под ред. С. Ф. Мусиенко]. – Гродно : ЧПУП Издательство «Ламарк», 2010. – С. 99 – 107.
2. Грунский И. К. Наполеон I в рус. художественной литературе / И. К. Грунский // Русский филологический вестник. – 1898. – Т. 40. – № 3 – 4. – С. 279 – 90.
3. Книпович Е. Ф. Мужество выбора. Статьи / Е. Ф. Книпович. – М. : Советский писатель, 1975. – 295 с.
4. Лермонтов М. Ю. Соч.: в 2-х тт. / Михаил Юрьевич Лермонтов. – М. : Правда, 1998. – Т. I. – 720 с.
5. Лобачкова М. Г. Образ Наполеона Бонапарта в русской публицистике. 1799-1815 гг.: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. историч. наук: Спец.: 07.00.03 «Всеобщая история» / Мария Геннадьевна Лобачкова. – Петрозаводск, 2007. – 19 с.
6. Мордовченко Н. Лермонтов и русская критика 40-х гг. / Н. Мордовченко // Литературное наследство. – Т. 43 – 44. – С. 745-796.
7. Мотовилов Н. Н. «Наполеон» («Где бьет волна о брег высокой») / Н.Н. Мотовилов // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); [Гл. ред. В. А. Мануйлов]. – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 331 – 332.
8. Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон: (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») / О. С. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – Т. 14. – С. 5-32.
9. Рассадин С.Б. Рассказы о литературе / С.Б. Рассадин, Б.М. Сарнов. – М.: Детская литература, 1977. – 352 с.
10. Тютчев Ф. И. Могила Наполеона («Душой весны природа ожила...») / Федор Иванович Тютчев // Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. / АН СССР. – М.: Наука, 1966. – Т. 1.
11. Усок И. Е. Наполеоновский цикл / И.Е. Усок // Лермонтовская энциклопедия/АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); [Гл. ред. В.А. Мануйлов]. – М.: Сов. энцикл., 1981. – С. 332 – 333.
12. Фризман Л. Г. «Думы» Рылеева / Л.Г. Фризман // Рылеев К.Ф. Думы. [Изд. подгот. Л. Г. Фризман]. – М. : Наука, 1975. – С. 171 – 226. (Серия «Литературные памятники»).
13. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова /Л. Г. Фризман. – М. : Наука, 1973. – 168 с. («Из истории мировой культуры»).
14. Шагалов А. Ш. Тема Наполеона в творчестве М. Ю. Лермонтова / А.Ш. Шагалов // Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. – М., 1970. – В. 389. – С. 194 – 218.

Надійшла до редколегії 26.04.12

Т. Г. Теличко

г. Донецьк

ХРИСТИАНСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБРАЗА ЛОНДОНА В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ХОЛОДНЫЙ ДОМ»

В данной статье выявляется христианская составляющая в романе Ч. Диккенса «Холодный дом», что позволяет рассматривать образ Лондона в параметрах «града земного».

Ключевые слова: Диккенс, «Холодный дом», христианство, «град земной», Лондон.

У статті виокремлюється християнська складова поетики роману Ч. Діккенса «Холодний дім», що уможливорює інтерпретацію образу Лондона у параметрах «града земного».

Ключові слова: Діккенс, «Холодний дім», християнство, «град земний», Лондон.

The given article exposes the Christian constituent in Ch. Dickens' novel «Bleak House», with a particular focus on the image of London as an embodiment of the Earthly City.

Key words: Dickens, «Bleak House», Christianity, «the Earthly City», London.

В истории художественного освоения города особое место занимает XIX век, с характерным для него бурным процессом урбанизации. Для Англии средоточием динамики XIX века становится викторианский Лондон, не без основания претендующий на роль «Рима в современной истории» (так определяет его статус уже в 1827 году Джеймс Элмес, вице-президент Королевского Общества английских архитекторов) [8, с. 25]. При этом викторианский Лондон воплощает в себе всю сложность и противоречивость эпохи. Урбанизм XIX века обостряет присущую городу изначальную амбивалентность, актуализирует «низовую», «теневую» природу города и обозначает тенденцию, приведшую в конечном итоге к появлению в конце XX века «городов-абсцессов», «мегаполисов-монстров» [2]. Не случайно одно из определений Лондона уже XIX века – «The Great Wen» («исполинский нарост»).

Ч. Диккенс (1812–1870), один из первых уловивший обратную сторону цивилизации, в своих произведениях создает образ Лондона, который во многом можно считать базой, основой для последующего художественного освоения города. На это неоднократно обращали внимание и в отечественном, и в зарубежном литературоведении. Проблема урбанизма в творчестве Диккенса не теряет своей актуальности и сегодня. Более того, рассмотренная в контексте нравственно-эстетических идеалов писателя, она позволяет продолжить активно начатый в современном диккенсоведении разговор о связи его мировоззрения с христианством.

Для анализа выберем роман «Холодный дом» (*Bleak House, 1853*), относящийся к зрелому периоду творчества Диккенса. В литературоведении уже общим местом стала констатация важности социальной проблематики для Диккенса в этот период. При этом, как нам кажется, поэтика романа «Холодный дом» социальным аспектом не исчерпывается. Центральная для романа тема Канцлерского суда, связанная с идеей ущербности социума, одновременно содержит в себе аллюзию несправедливого земного суда, противопоставленного Высшему Суду, что позволяет рассматривать образ Лондона в параметрах «града земного». Основанный Каином – первым убийцей на земле – «град земной» становится господством греха и средоточием Зла

– идея, реализованная еще Дж. Бэньяном в его «Пути паломника». При очевидной связи с Градом Погибели Дж. Бэньяна, диккенсовская интерпретация Лондона как «града земного» приобретает дополнительные коннотации.

Плотность, тяжесть «земной» основы города выражены в романе, прежде всего, через социальные механизмы и через язык природы. Социальное как форма передачи земной/греховной идеи города представлено зримо и узнаваемо. Диккенсовский Лондон всегда узнаваем, и топография каждого романа английского писателя отчетливо определена. Основное место действия «Холодного дома» – Лондон и его пригороды. Карта Лондона в романе достаточно разветвленная, однако мы сосредоточим свое внимание на основных топосах: Линкольнс-Инн-Холл, что на Канцлерской улице, где проходят заседания Канцлерского суда; дом и лавка старьевщика Крука «по ту сторону Канцлерской улицы»; гиблое место – трущоба, под названием «Одинокий Том».

Как видим, основные топосы Лондона в романе социально маркированы: Канцлерский суд с его бессмысленной и бесконечной тяжбой «Джарндисы против Джарндисов»; лавка старьевщика Крука, к которому стекается все отработанное, израсходованное, потерявшее смысл, в том числе и жертвы Канцлерского суда; подведомственная Канцлерскому суду трущоба «Одинокий Том», «отрезанная от порядочного общества и обреченная на безнадежность» [3, с. 289]. Названа улица, по одной из версий, «в честь первого истца или ответчика в тяжбе «Джарндисы против Джарндисов» [3, с. 289]. Все три топоса связаны идеей «городского зла». Основным орудием зла в романе предстает Канцлерский суд, затянувший своей «паутиной» весь город. Предмет спора «Джарндисы против Джарндисов» – наследство – тема, зачастую подменяющая тему семьи в литературе XIX века. Семья – одно из базисных понятий диккенсовской поэтики, лежащих в основе его «рождественской философии». Подмена понятий «семья-наследство», с характерной для утилитаризма и прагматизма XIX века тенденцией в сторону материально-тварного, обнажает главную опасность, которую таит в себе «град земной» – «отделенность» души от Бога. Социальный механизм, таким образом, становится выражением основной дьявольской стратегии – искушения: «Повсюду рассеяло это злополучное дело (“Джарндисы против Джарндисов” – Т. Г.) семена жульничества и жадности всех видов, и даже те люди, которые наблюдали за развитием тяжбы, находясь за пределами его порочного круга, сами того не заметив, поддались искушению беспринципно махнуть рукой на все дурное вообще и, предоставив ему идти все тем же дурным путем, столь же беспринципно решили, что если мир плох, значит, устроен он как попало и не суждено ему быть хорошим» [3, с. 16–17].

Идея греховности Лондона как «града земного» обуславливает и специфику городского пейзажа в романе. «Холодный дом» открывается своеобразной увертюрой – описанием туманного ноябрьского дня: «Несносная ноябрьская погода. На улицах такая слякоть, словно воды потопа только что схлынули с лица земли... Дым стелется едва поднявшись из труб, он словно мелкая черная изморось, и чудится, что хлопья сажи – это крупные снежные хлопья, надевшие траур по умершему солнцу... Пешеходы, поголовно заразившись раздражительностью, тычут друг в друга зонтами и теряют равновесие на перекрестках, где с тех пор как

рассвело (если только в этот день был рассвет), десятки тысяч других пешеходов успели споткнуться и поскользнуться, добавив новые вклады в ту же скопившуюся – слой на слое – грязь, которая в этих местах цепко прилипает к мостовой, нарастая как сложные проценты. Туман везде...» [3, с. 11]. Маркировка «земной тяжести» – сырость, грязь, мрак, туман и дым – одновременно становятся константами в описании деятельности Канцлерского суда. Природное и социальное начала в романе выступают не просто тесно связанными, а словно проявляющимися друг через друга и усиливающими тему греха в романе. Судебные тяжбы уподобляются трясине, в которой вязнут люди, как «и в той родственной ей таинственной уличной грязи, которая создается неизвестно из чего и которой мы обрастаем неизвестно когда и как...» [3, с. 181]. Лорд верховный канцлер в своем Верховном Канцлерском суде восседает «в самом сердце тумана»: «И в самом непроглядном тумане и в самой глубокой грязи и трясине невозможно так заплутаться и так увязнуть, как ныне плутает и вязнет перед лицом земли и неба Верховный Канцлерский суд, этот зловреднейший из старых грешников» [3, с. 12].

Тема Канцлерского суда не ограничивается топом Линкольнс-Инн-Холла. Дальнейшее ее развитие - в преувеличенной, гротескной форме - связано с лавкой Крука, в которой «купают все, но ничего не продают» [3, с.73]. Расположение лавки Крука – «по ту сторону Канцлерской улицы» – определение не только места, но и связи Канцлерского суда и лавки старьевщика. Лавка Крука предстает как оборотная сторона Канцлерского суда. В образе старьевщика Крука, с его «страстишкой» «к ржавчине, плесени и паутине» [3, с. 76], почти в снятом виде выражена порочная сущность Канцлерского суда, для маркировки которой автор прибегает к тому же негативному ряду – сырость, грязь, мрак, туман и дым. Как и лорд-канцлер, старьевщик Крук – порождение тумана. Лорд-канцлер «восседает в самом сердце тумана», «с туманным ореолом вокруг головы». Туманом сопровождается каждое появление старика Крука, в неизменной «мохнатой шапке». Не случайно старьевщика называют «Лордом-канцлером», а его лавку «Канцлерским судом». По словам самого Крука: «Между нами невелика разница. Оба копаемся в неразберихе...» [3, с. 76]. Помимо сырости, плесени, тумана важным мотивом, объединяющим Канцлерский суд и лавку Крука, становится мотив дыма и огня. Появление уже в самом начале романа «хлопьев сажи», повторяющийся запах гари актуализирует инфернальный подтекст Канцлерского суда, который «изжаривает» свои жертвы на медленном, мучительном огне. Мотив адского огня доводится до гротеска в образе старьевщика Крука: «Он был маленького роста, мертвенно-бледный, сморщенный; голова его глубоко ушла в плечи и сидела как-то косо, а дыхание вырывалось изо рта клубами пара – чудилось, будто внутри у него пылает огонь» [3, с. 74]. «Медленный огонь» Канцлерского суда, разгораясь адским пламенем внутри Крука, приводит его в конечном итоге к Самовозгоранию – смерти, вызванной «самими гнилостными соками порочного тела, и только ими, и это – Самовозгорание, а не какая-нибудь другая смерть из всех тех смертей, какими можно умереть» [4, с. 42]. По словам В.Набокова, «метафора становится реальным фактом, зло в человеке уничтожило человека. Старик Крук растворился в тумане из которого возник, – туман к туману, грязь к грязи, безумие к безумию...» [5, с. 122].

Самовозгорание Крука представлено в романе в опосредованной форме через передачу крайне эмоционального состояния Гаппи и Уивла перед встречей с Круком. Ожидание героями в комнате над лавкой старьевщика назначенных стариком двенадцати часов ночи превращается в напряженное предчувствие страшной развязки, приметы которой они регистрируют через *запах* – жареного мяса, не первой свежести; *звук* – колоколов, делающих последующую тишину еще более таинственной, в которой напряженное внимание героев улавливает «духи звуков» [4, с. 37]; *тактильные ощущения*, ольфакторно усиленные – в комнате повсюду отвратительная жирная копоть, а с подоконника стекает «густая, желтая жидкость, омерзительная на ощупь, и еще более омерзительно пахнущая каким-то тухлым тошнотворным жиром» [4, с. 39]. Все в сцене работает на достижение полноты эффекта, подчиненного идее Ада. Инфернальная коннотация сцены усиливается прямым сравнением старьевщика со старым чертом. Учитывая параллель лавки Крука с Верховным Канцлерским судом, Самовозгорание Крука как кара Небесная приобретает дополнительный пророческий смысл.

«Гнилая» (*tainting*) погода накануне таинственной смерти Крука вводит мотив болезни, деградации и разложения: «Вечер душный, хотя все пронизано холодной сыростью, и медленный туман стелется невысоко над землей. Вечер насыщен влагой – это как раз такой вечер, когда всюду проникают миазмы, исходящие от боен, вредных цехов, сточных канав, гнилой воды, кладбищ, а Регистратору смертей прибавляется работы» [4, с. 27].

Агония города достигает своей кульминации в изображении трущобы «Одинокого Тома»: «Как на гниющем человеческом теле гнездится всякая ползучая тварь, так в этих гнилых развалинах теснятся толпы обездоленных, - вползают и выползают сквозь дыры в каменных и дощатых стенах, спят вповалку, бесчисленные как личинки, скорчившись под проникающим внутрь дождем...» [3, с. 288]. Центральным образом трущобы выступает бездомный Джо, также прочно связанный с «Одиноким Томом», как Крук со своей лавкой и лорд-канцлер с Канцлерским судом, и одновременно обеспечивающий связь с другими топосами романа. От миазмов лондонского дна не укрыться даже за пределами города - ни в теплом уютном Холодном доме (Джо становится причиной болезни Эстер), ни в холодном аристократическом Чесни-Уолде (трущоба, Джо вторгаются в мир леди Дедлок вместе с тайной ее прошлого).

Диккенс в этом романе, как нам кажется, декларируя неизбежность порочной связи урбанизации/цивилизации со Злом, восходящим к Каину, как основателю «града земного», обнажает проблему в этот период волнующую многих (историка и философа Т. Карлейля, экономиста и философа Дж. С. Милля) – проблема «убывающей души» (об этом – см. [7, с. 107-108]). Для Диккенса проблема «убывания души» становится одной из магистральных проблем для всего его творчества. В романе «Холодный дом» порочный механизм большого города, убивающий живую душу, представлен схемой: Канцлерский суд – лавка Крука – «Одинокий Том». Канцлерский суд затягивает жертвы в трясину бессмысленной тяжбы по поводу наследства – поначалу полноценный «человеческий материал» после «жерновов Канцлерского суда» попадает уже в качестве «израсходованного»

в лавку старьевщика, где происходит сортировка – завершается этот процесс «человеческими отбросами» «Одинокого Тома». Трущоба предстает как побочный продукт урбанизации, явления, не только созидającego, но и разрушающего по своей сути: «За последние дни в Одиноком Томе дважды раздавался грохот, и облако пыли вздымалось, как после взорвавшейся мины, и всякий раз это означало, что обвалился дом... Зияющие провалы на улице не застраиваются, а бездомные по-прежнему ютятся в развалинах. Вот-вот рухнет еще несколько домов, и можно думать, что в следующий раз грохот в Одиноком Томе будет еще оглушительней» [3, с. 288–289].

Неразбериха, путаница (*muddle, unintelligible mess*) – ключевые слова для описания и Канцлерского суда, и лавки Крука, и «Одинокого Тома». Чтобы передать состояние путаницы (в головах в том числе), автор вновь прибегает к мотиву тумана, который, как нам кажется, становится ключевым для реализации темы города в романе: «На мостах какие-то люди, перегнувшись через перила, заглядывают в туманную преисподнюю и, сами окутанные туманом, чувствуют себя как на воздушном шаре, что висит среди туч» [3, с. 12]. Питер Акройд в биографии Лондона приводит повторяющиеся сравнения города с преисподней, начиная с 1661 года. В романе «Холодный дом» инфернальное начало «земного града» вновь реализовано через стихийные компоненты. Особое место отведено туману, который соединяет компоненты «вода-воздух-земля», размывая границы между ними, словно растворяя их друг в друге, приближая тем самым к глубинной изначальности, греховной первооснове города. Сходство лондонского тумана с дымом актуализируют еще одну стихийную составляющую образа Лондона как «града земного» – огонь. Туман, «растворяя» четыре стихии, переводя их во взвешенное состояние, расплзается по всему городу и отравленным воздухом пропитывает все вокруг: «Туман везде. Туман в верховьях Темзы...; туман в низовьях Темзы, где он, утратив свою чистоту, клубится между лесом мачт и прибрежными отбросами большого (и грязного) города» [3, с. 12]. Через природные свойства тумана, определяемого Диккенсом в романе как «лондонский особый» (*This is a London particular* [7, с. 42]), передана идея власти города над человеком, как власти соблазна, порока, которая реализована в мотивах несвободы и безумия. Расползающаяся, всепоглощающая туманная субстанция ограничивает свободу, лишает возможности ясно видеть, ясно мыслить. П. Акройд называет лондонский туман «уникальной эманацией самого крупного и могущественного города на земле» [1, с. 497]. При этом мифологема лондонского тумана парадоксальным образом сочетает в себе черты природного и *неприродного* (городского, промышленного) начал. Не случайно это «самое неприродное из природных явлений» (П. Акройд), связывают, прежде всего, с викторианством, периодом, отмеченным бурным ростом урбанизации. Неприродный компонент лондонского тумана становится выражением глубинной противоестественности урбанизации, насилия над Природой, визуализацией конфликта «природа-город», рассмотренного автором в параметрах столкновения Добра и Зла.

Основным символом романа выступает «Холодный дом», вынесенный в заглавие романа. Показательна семантика «Холодного дома» – *Bleak House. Bleak*

помимо значения «холодный» содержит в себе смысловые оттенки: «безрадостный», «одинокий, всеми оставленный», «пустынный». Совершенно очевидно, что в заглавие вынесен не одноименный дом мистера Джарндиса – диккенсовский идеал викторианского дома, полная противоположность этому семантическому ряду, а собственно Лондон, который предстает в романе домом – «пустынным», «Богом оставленным».

Плотность, материальность, темнота «земного града» в романе проявляется через социальные механизмы, подчиненные дьявольской стратегии искушения и иссушения живой человеческой души, что можно в дальнейшем рассмотреть с учетом темы «смертных грехов», реализованной на уровне персонажей.

Библиографические ссылки

1. Акرويد П. Лондон: Биография / Питер Акرويد ; [пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева]. – Москва : Издательство Ольги Морозовой, 2005. – 896 с.
2. Бодрийяр Ж. Город и ненависть [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr/Gor_Nas.php.
3. Диккенс Ч. Холодный дом / Чарльз Диккенс ; [пер. с англ. М. И. Клягиной-Кондратьевой]. – Москва : Художественная литература, 1960 – (Сочинения в 30 т./ Ч. Диккенс ; т.17). – 564с.
4. Диккенс Ч. Холодный дом / Чарльз Диккенс ; [пер. с англ. М. И. Клягиной-Кондратьевой]. – Москва : Художественная литература, 1960 – (Сочинения в 30 т./ Ч. Диккенс ; т.18). – 580 с .
5. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе / Набоков Владимир Владимирович ; [пер. с англ. под редакцией Харитоновой В. А.]. – Москва : Издательство Независимая Газета, 2000. – 512 с. – (Серия «Литературоведение»).
6. Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе / Михаил Васильевич Урнов. – Москва : Художественная литература, 1986 – 382 с.
7. Dickens Ch. Bleak House / Charles Dickens – London: Penguin Books, 2003. – 1036 с.
8. White J. London in the Nineteenth Century / Jerry White. – London: Vintage Books, 2008. – 624 p.

Надійшла до редколегії 10.05.12

УДК 821.161.1-31.09

В. С. Холодков

г. Днепропетровск

ЖИВОТНЫЙ МИР КАК ОТРАЖЕНИЕ МИРА ЛЮДЕЙ: ФУНКЦИИ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ИСКАНДЕРА

Рассмотрены различные типы функций анималистических персонажей в творчестве Ф. Искандера и особенности их использования в тексте.

Ключевые слова: анималистические персонажи, символ, воплощение, сравнение.

Розглянуто різноманітні типи функцій анімалістичних персонажів у творчості Ф. Искандера та особливості їх використання в тексті.

Ключові слова: анімалістичні персонажі, символ, втілення, порівняння.

The different types of functions of animalistic characters in the works of F. Iskander and peculiarities of their use in the text are examined.

Key words: animalistic characters, symbol, embodiment, comparision.

Мир природы – неотъемлемая часть космоса Ф. Искандера. Героями его произведений могут становиться не только люди, но и растения и животные. При этом анималистические персонажи наделяются разнообразными человеческими качествами и выполняют ряд важных функций, поэтому их изучение представляется нам весьма важным для понимания мировидения Ф. Искандера, воплощённого в его творчестве.

Целью нашей работы является рассмотрение особенностей описания животного мира в произведениях Ф. Искандера, а также выявление основных функций этих зооморфных персонажей.

Анималистические персонажи изучались и изучаются многими исследователями. Так, этой теме посвящены работы Х. Гюнтера, С. П. Белогуровой, Л. Л. Бельской. Зооморфные образы в творчестве Ф. Искандера косвенно рассматривались в таких работах, как «Смех против страха или Ф. Искандер» Н. Б. Ивановой, «Знаменитое чегемское лукавство: странная идиллия Ф. Искандера» М. Липовецкого, «Сандро из Чегема. Попытка определения жанра» Е. В. Сумароковой.

Образы животных, созданные Ф. Искандером в его произведениях, могут классифицироваться в зависимости от их художественной функции в тексте. Наиболее традиционная, аллегорическая практика изображения животных представлена в философской сказке «Кролики и удавы». Само название произведения является отсылкой к распространённому сравнению «Смотреть как кролик на удава». Именно это сравнение используется Ф. Искандером как наиболее подходящее для описания советского общества (в частности, сталинского периода). Следуя традициям сказки о животных, Ф. Искандер изображает абстрактные джунгли, в которых находятся два государства – кроликов и удавов. Используя стереотипные представления (кролики трусливы, удавы жестоки), Ф. Искандер наделяет своих персонажей чертами, характерными для определённого класса современного автору общества. Ф. Искандер фактически рассматривает устройство и идеологию советского общества. Так, описывая королевство кроликов, Ф. Искандер де-факто изображает запуганную и покорную власти советскую интеллигенцию, живущую страхом (боязнь быть проглоченным удавом) и надеждой на материальные блага (активно поддерживаемый Королём миф о Цветной капусте, которая якобы скоро будет доступна всем кроликам). Завороженность кроликов, дающих удавам проглотить себя, может пониматься как пассивность интеллигенции, замороженной государственной идеологией и слепо верящей мифам. Удавы – воплощение государственных карательных органов (проглатывание кроликов может быть интерпретировано как намёк на то, что во времена сталинских репрессий люди исчезали бесследно). Обезьяны представляются как средне-моральные обыватели (Обезьяна-мать не позволяет дочери предупредить Задумавшегося об опасности, считая, что это не их дело).

Отдельные персонажи животного мира пародийно олицетворяют вполне конкретных исторических лиц. Так, под маской кролика Поэта вполне явственно угадывается классик соцреализма М. Горький: «Поэт ужасно любил воспевать буревестников» [5, с. 34]. Образ правителя удавов Великого Питона представляется

не менее откровенным намёком на Сталина: «среди удавов ходили тёмные слухи: мол, незадолго до смерти Великий Питон не то был лишён права голоса, не то лишился дара речи» [5, с. 190]. Советское общество изображается Ф. Искандером в развитии. Так, после смерти Великого Питона предводителем удавов становится Отшельник, который прославился изобретением нового способа уничтожения кроликов – удушения и таким образом реформировал процесс (прозрачный намёк на Хрущёва). Таким образом, образы животных (кролики, удавы, обезьяны), их повадки (охота удавов на кроликов, набеги кроликов на огороды крестьян), и даже продукты питания (морковь, горох и капуста, которые в повести иронично именуется Святой троицей) используются Ф. Искандером, с одной стороны, для моделирования социально-политической обстановки советских времён, а с другой – для рассмотрения вечной проблемы народа и власти, власти и искусства.

В творчестве Ф. Искандера животные могут выступать не только в качестве аллегорических фигур, но и в качестве эпизодических персонажей, лишённых каких-либо человеческих черт. Персонажи этого типа – обычные животные, своего рода знаки. В этой своей функции они описаны Ф. Искандером в романе «Сандро из Чегема». Мимолетное упоминание о животных (лошадях, курах, собаках) в романе чаще всего связано с мотивом домашнего уюта и естественного порядка вещей. Этот мир животных противопоставляется или сосуществует с миром человеческих отношений, миром зачастую нелепым и неестественным. Так, курица-наседка в главе «Большой день Большого Дома» олицетворяет материнскую любовь. Такой же «наседкой» в мире людей является сестра дяди Сандро, Кама, которая проживает очень сложную жизнь: «В этом мире, забывшем о долге, о чести, о совести, она неуклонно вела свою великую, маленькую войну с хаосом эгоизма, отчуждения, осквернения святыни Божьего дара – стыда. Она не только стремилась всех нас, детей своих, поставить на ноги, но и старалась всеми средствами весь род наш удержать в тёплой роевой связи» [6, с. 957].

В некоторых случаях эпизодические образы животных могут приносить в текст романа гораздо более глубокий символический смысл, который осознаётся и персонажами романа. Так, анималистический образ может трактоваться как символ безумия и иррациональности братоубийственной войны, и как предсказание будущих унижений и бед, которые принесёт новая власть, и как покорная терпеливость народа. Именно так может интерпретироваться история с появлением свиней верхом на ослах в разгар Гражданской войны (таким образом приятель дяди Сандро перевозил слишком разжиревших свиней для продажи на базар): «И когда на дорогах Абхазии люди стали встречать ослов, навьюченных свиньями, этими злобно визжащими, многопудовыми курдюками жира, верхом на длинноухих терпеливцах, то многие особенно старики видели в этом зрелище мрачное предзнаменование» [6, с. 79]. Так, осёл часто символизирует бедность, терпение и смирение. Кроме того, по мусульманским представлениям, свинья – нечистое животное, и её появление – символ нарушения вековых традиций и уклада жизни, начало конца патриархального чегемского мира.

В главе «О, Марат!» романа «Сандро из Чегема» особую роль играет образ удава. Главный герой – пляжный фотограф и ловелас Марат знакомится с

очаровательной женщиной, но вскоре выясняется, что она – любовница Берии, и Марат чудом избегает мести всемогущего наркома. Вследствие постоянной тревоги (Марату мерещится профиль Берии) он теряет мужскую силу. Окончательно восстановить своё душевное и физическое здоровье Марату помогает новая любовница – укротительница удава – и её питомец. Сравнение Берии с удавом подчёркивается самим автором: «видение зловещего профиля почти совсем его перестало посещать после его романа со знаменитой укротительницей удавов, приехавшей к нам вместе с цирком шапито. Я думаю, что сам того не подозревая, Марат потянулся к укротительнице, чтобы зримым видом живого удава вытеснить из сознания профиль метафизического удава» [6, с. 785]. В то же время удав может пониматься и как более сложный образ. Змея – фаллический символ, воплощение оплодотворяющей мужской силы, мужа всех женщин (коим, по сути, и является Марат). Таким образом, убийство Маратом удава может интерпретироваться как уничтожение собственного мужского «я» и отказ от роли «мужа всех женщин». Расправившись с удавом и расставшись с укротительницей, Марат вскоре женится на женщине, которая представлена автором как «приземистая тумбочка с головой совёнка» [6, с. 803]. Но этот брак недолговечен: жена изменяет Марату (прежде более вероятной была бы обратная картина) и он после развода уезжает в Сибирь. Так образ удава и его убийство одновременно символизирует любвеобильную сущность Марата (используясь в качестве фрейдистского символа), его страхи (боязнь Берии) и даже будущую судьбу.

Анималистические персонажи в творчестве Ф. Искандера могут концентрировать «изначальные» человеческие качества, тем самым выполняя аналогичную функцию. Наиболее ярким примером такого функционирования зооморфных персонажей является мул Хабуга (глава «Рассказ мула старого Хабуга»). Так, мул Арапка сочетает в себе и «животные» и человеческие качества. С одной стороны, он не является аллегорическим образом, то есть, изображён как животное, а не как человек в образе животного. Все происходящие в главе события показаны его глазами. В отличие, к примеру, от традиционных героев анималистических произведений, которыми движет природный инстинкт, мул наделён способностью к рефлексии, осмысленной деятельности. Более того, слепое следование инстинктам оценивается самим мулом, как весьма постыдное и недостойное солидного мула поведение: «Вспоминая, что случилось, я содрогался от стыда» [6, с. 244]. Арапка испугался мнимого медведя и нечаянно сбросил хозяина. За своё поведение мул понёс кару (был продан хозяином) и лишь тяжёлыми муками заслужил прощение. На протяжении главы автор устами мула неоднократно подчёркивает умственное («Вообще, по моим наблюдениям, ум среднего мула выше ума среднего человека» [6, с. 215]) и нравственное превосходство животных над людьми: «Да если ты хочешь знать правду – животные вообще никого не предают. Предают только люди» [6, с. 223]. Автор оговаривает способность животного донести свои мысли до читателя: «Всё, что я говорю, я мысленно рассказываю ангелам, а они всё это заставят увидеть и услышать во сне одного из наших парней» [6, с. 216]. Выбор животного в качестве протагониста в данной главе, на наш взгляд, объясняется спецификой времени действия. Так,

события, описанные в главе «Рассказ мула старого Хабуга», происходят в 1937 году, а в самой главе рассказывается о том, как Хабуг отправился в город, что вернуть своего сына Сандро, участника хора Панцулая, домой, в Чегем. Зловещая атмосфера 1937 года показана глазами мула, весьма точно оценивающего происходящее. Так, он переживает, что Хабуг не сказал лишнего и не стал жертвой доноса: «страшно подумать, если доносчики уже на этой стороне Кодора, а мой старик всё ещё мелет, что ни придёт на язык» [6, с. 228]. Он мысленно полемизирует с советскими идеологами, осуждающими кулачество: «Да, да, держал пастухов! Ну и что? За три года работы пастух получал трёх коз, после чего мог уйти и заводить собственное хозяйство. А у вас колхозник за три года и трёх коз не заработает» [6, с. 231]. Арапка выступает защитником патриархальных ценностей: «Так каждому захочется танцевать, и тогда кто же будет пахать, сеять, собирать урожай?» [6, с. 218]. В то же время Арапка наивно рассуждает о разнице между крестьянами-единоличниками и колхозниками, исходя из своих интересов: «Жадные они всё-таки, единоличники. Честно скажу, в этом отношении мне колхоз больше нравится» [6, с. 221]. В подтверждение своей правоты он приводит пример: крестьянин, на кукурузное поле которого забрались животные, яростно избил их, а колхозник в аналогичной ситуации лишь лениво прогнал их с колхозного поля. Таким образом, становится очевидна деградация крестьянства, которое вступив колхозы, относится к колхозной земле как к чужой. Следует отметить, что, создавая образ мула, Ф. Искандер следует принципам Л. Толстого. Так, в повести «Холстомер» «Толстой использовал наивное, отстраненное, незамутненное предубеждениями и ложными постулатами сознание Холстомера, чтобы обнажить абсурдность и противоестественность социального порядка, признающего право собственности, насилие, произвол, угнетение» [9]. Эту же функцию реализует Ф. Искандер при помощи образа мула Арапки в романе «Сандро из Чегема»: только животное может, хоть и наивно, но откровенно описывать атмосферу того времени и рассуждать о происходящих в стране событиях.

Изначальные человеческие качества концентрирует и буйвол Широколобый (глава «Широколобый» романа «Сандро из Чегема»). В главе изображён последний день жизни Широколобого, когда его отвозят на бойню, чтобы закрыть план поставки мяса. Догадавшись, куда и зачем его привезли, буйвол выламывает ворота, бросается в море и уплывает на свободу, но затем гибнет от пули рыбаков, посланных для его поимки. Все остальные происходящие в главе события являются воспоминаниями Широколобого. Широколобый – типичный пример эпического героя. Он горд, справедлив, храбр и добр, совершает подвиги. В отличие от мула Арапки, Широколобый в меньшей степени склонен к рефлексии и не даёт оценку событиям, происходящим в мире людей. Однако и его поведение не ограничено рамками инстинктов. Так, завоевав сердце буйволицы победой над соперником, Широколобый не пользуется плодами этой победы, поскольку великодушно жалеет проигравшего, раскаивается, что сломал ему рог и испытывает неприязнь к буйволице, которые не входят в эти тонкости и ведёт себя согласно природным инстинктам. Н. Иванова отмечает: «мир природы – мир свободы, мир людей – мир несвободы» [4, с. 208]. И действительно, как настоящее дитя природы,

Широколобий стремится к свободе, как естественному состоянию для любого существа и, бесстрашно борется за неё.

Анималистические персонажи в произведениях Ф. Искандера могут не только концентрировать естественные и положительные человеческие качества, но и, находясь в центре произведения, нередко становятся символическими.

Эта символическая функция реализуется в повести «Созвездие козлотура» (1966), посвященной осмеянию всяческих советских «кампаний» по преобразованию природы. В повести описывается кампания по разведению новых животных – козлотуров, соединяющих в себе «высокую прыгучесть своего предка, а также красоту рогов, которые после определённой обработки могут служить украшением для туристов и доброжелательно настроенных иностранных гостей» [5, с. 215]. Нелепая идея скрестить тура и козу была неожиданно поддержана «большим» человеком, и тем самым была обречена на развитие: «На заметку в газете никто не обратил внимания, но, оказывается, один большой человек, хоть и не министр, однако никак не меньше министра, прочёл её. Он прочёл её и сказал вслух: «Интересное начинание, между прочим» [5, с. 212]. Кампания набирала обороты, газеты восторженно писали о козлотурах, председателей колхозов заставляли их разводить, специалистов, которые подвергали сомнению достоинства козлотура, стыдили. Однако Ф. Искандер демонстрирует, как правда жизни побеждает правду официальную (вернее – неправду), поскольку природное, естественное по Ф. Искандеру всегда правдиво, а неестественное – ложно. М. Липовецкий отмечает: «фикциям «тотальной козлотуризации», демагогическим фонтанам и карьерным упованиям, бьющим вокруг нелепой идеи скрестить горного тура с домашней козой – противостояли простые и надёжные реальности: море, красота девушек, воспоминания о детстве, доброе застолье, здравый крестьянский опыт, дедовский дом в Чегеме и наконец, закон природы, повинуюсь которому несчастный козлотур яростно разгоняет предлагаемых ему коз» [8]. Нелепостью и абсурдом, по Ф. Искандеру, оборачивается сама идея преобразования природы, культивируемая отдельными советскими учёными: «Именно в названии «козлотур» наиболее точно отражается существо нового животного, потому что в нём удачно подчёркивается первичность человека над дикой природой, ибо домашняя коза, прирученная ещё древними греками, как более разумное начало, стоит в нашем варианте на первом месте, тем самым подтверждая, что именно человек завоёвывает природу, а не наоборот, что было бы чудовищно» [5, с. 230]. Более того, в истории с кампанией по разведению козлотуров проглядывают черты, соотносящие её с евгеникой – учении о «наследственном здоровье человека и путях его улучшения» [1, с. 385]: «В профиль морда козлотура была похожа на лицо вырождающегося аристократа со скептически оттянутой нижней губой» [5, с. 214].

Таким образом, козлотур становится символом не только нелепых советских кампаний, но и основополагающего коммунистического принципа – стремления к переделке человеческой природы и физического и, что более важно, – классового сознания: «Чем был горный тур на протяжении веков? Он был жертвой феодальных охотников и барствующей молодёжи. А чем была наша скромная, незаметная абхазская коза? Она была кормилицей беднейшего крестьянства. Но она, наша

скромная коза, мечтала о лучшей доле, скажем прямо: она мечтала встретиться с туром» [5, с. 290]. Образ козлотура символизирует неестественность государственной идеологии, оторванной от реальной жизни, а значит, и нежизнестойкой, как и кампания по разведению козлотуров.

Таким образом, анималистические персонажи в творчестве Ф. Искандера выполняют самые разнообразные функции. Они могут представлять в качестве естественных примет мира, воплощать определённые черты, свойственные целым классам человеческого общества и даже конкретным историческим персонажам (аллегорическая функция). Зооморфные персонажи могут концентрировать лучшие человеческие качества, такие как чувство справедливости, преданность, храбрость, проницательность, стремление к свободе, и тем самым выгодно отличаться от мира людей (аналогическая функция), и, наконец, представлять собой символ государственной идеологии и состояния общества (символическая). Однако, вне зависимости от функции в тексте, образы животных в творчестве Ф. Искандера являются воплощением естественной «природной» правды, противостоящей официальной правде. В них утверждаются народные нравственные ценности, не подвластные никакой идеологии или политическому курсу.

Библиографические ссылки

1. Большой энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия. - 1998. – 1456 с.
2. Гюнтер Х. Смещение живых чувств: человек и животное у А. Платонова / Х. Гюнтер // Новое литературное обозрение. – 2011. - №5 – с. 91 – 105.
3. Дмитриев В. А. Условность художественная [Электронный ресурс] / В. А. Дмитриев. - Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-7444.htm>
4. Иванова Н. Б. Смех против страха или Фазиль Искандер / Н. Б. Иванова. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
5. Искандер. Ф. Кролики и удавы. Созвездие Козлотура. Детство Чика / Ф. Искандер. - М.: Эксмо, 2011. – 832 с.
6. Искандер Ф. Сандро из Чегема / Ф. Искандер. – М.: Эксмо, 2009. – 1104 с.
7. Ковтун Н. Е. Художественный вымысел в литературе XX века [Электронный ресурс] / Н. Е. Ковтун. – Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/html/052011/13052011-06a.html>
8. Липовецкий М. Знаменитое чегемское лукавство: странная идиллия Ф.Искандера [Электронный ресурс] / М. Липовецкий. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2000/103/lip.html>
9. Розанова С. А. Холстомер [Электронный ресурс] / С. А. Розанова. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/685/ХОЛСТОМЕР>
10. Эткинд. А. Эрос невозможного. История психоанализа в России / А. Эткинд. - М.: Медуза, 1993. – 464 с.

Надійшла до редколегії 10.05.12

УДК 821.111.09

Ю. В. Янченко
м. Дніпропетровськ

СУЧАСНЕ СПРИЙНЯТТЯ ОСОБИСТОСТІ О. УАЙЛЬДА В РОСІЇ ТА УКРАЇНІ

Рассматриваются особенности современной рецепции личности О. Уайльда в России и Украине.

Ключевые слова: рецепция, индивидуализм, «феномен Уайльда», принцип человеческого интереса, культовая фигура.

Розглядаються особливості сучасної рецепції особистості О. Уайльда в Росії та Україні.

Ключові слова: рецепція, індивідуалізм, «феномен Уайльда», принцип людського інтересу, культова фігура.

The peculiarities of modern reception of Oskar Wilde's personality in Russia and Ukraine are considered.

Key words: reception, individualism, «phenomenon of Wilde», principle of human interest, cult figure.

Оскар Уайльд вражав своєю неординарністю не лише сучасників. Його яскрава особистість у поєднанні з видатним літературним талантом продовжує привертати увагу читачів і сьогодні. Кількість публікацій творів письменника величезна й продовжує рости. Його п'єси не сходять з підмостків найкращих театрів світу. Йому присвячують не тільки наукові дослідження, а й романи, фільми, телепередачі, його блискучі афоризми та парадокси належать до числа найбільш цитованих висловів світової літератури. Через століття після того, як Англія зреклась свого письменника, звинуваченого в аморальності, його ім'я з'явилося на одному з вітражів Вестмінстерського абатства, в «куточку поетів», де знаходяться могили або пам'ятні зображення найвидатніших та найшановніших письменників Англії. Так було зафіксовано офіційне визнання видатного внеску О. Уайльда до англійської і світової культури.

Безумовно, сучасна рецепція як творчості, так і особистості О. Уайльда суттєво відрізняється від його сприйняття жителями вікторіанської Англії, адже за сторіччя змінилось саме суспільство, значні зміни відбулись у ставленні людей один до одного, до мистецтва, краси, моралі. Тому мета даної статті полягає в тому, щоб виявити особливості сучасної рецепції особистості О. Уайльда в Росії та Україні, простежити, яким чином сучасне сприйняття образу письменника відрізняється від його сприйняття наприкінці ХІХ – на початку ХХ сторіччя.

Говорячи про особистість О. Уайльда, сучасні автори перш за все звертають увагу на його індивідуалізм та нестримне прагнення до творчого самовираження. Так, на сторінках журналу «Пасаж» письменника названо «символом человеческого самовыражения» [2, с. 134]. Це самовираження зазвичай носило епатажний характер. Практично жодна стаття, присвячена життєвому шляху та творчим здобуткам О. Уайльда, не обходиться без згадки про епатажність його образу. Палкий прихильник філософії естетизму, О. Уайльд обстоював її постулати не лише на сторінках своїх творів та в ході світських розмов у модних салонах, він прагнув стати живим втіленням естетизму, подати сучасникам приклад того, як людина, наділена почуттям прекрасного, сама може стати подібною до витвору мистецтва, як витончений та гармонійний зовнішній образ, створений людиною, може доставляти естетичну насолоду всім оточуючим. «One should either be a work of art, or wear a work of art. – Людина або сама має бути витвором мистецтва, або

бути вдягнена у витвір мистецтва» [14] – таку настанову давав письменник молодому поколінню і сам подавав приклад слідування цій настанові, обираючи витончений та екстравагантний стиль вбрання.

Образ О. Уайльда був настільки яскравим та незвичним для свого часу, що навіть сьогодні автори статей, присвячених письменникові, не жалкують паперу та типографської фарби для його докладного опису. «Оскар Уайльд любил произвести впечатление. Поразить. Бархатная куртка, короткие до колен атласные штаны, жилет в цветочек, лакированные туфли с серебряными пряжками, берет на длинных каштановых кудрях, лилия или подсолнух в руке, – так змальовує зовнішність молодого естета І. Бузукашвілі. – Потом Уайльд носил безупречные сюртуки и фраки, живописные плащи с атласными подкладками, ослепительной белизны сорочки с жабо, элегантный цилиндр... Однажды его даже прозвали апостолом Красоты» – продовжує дослідник, віддаючи належне витонченому смаку письменника [4, с. 37–38]. «Прекрасное было в нем самом. Он был буквально пропитан им. Утонченные манеры, жесты, интонация голоса, а главное – стиль одежды, имидж, созданный самим Оскаром, который родился в результате долгих часов, проведенных перед зеркалом. Длинные волосы, одежда в стиле Возрождения: темно-лиловый бархатный жакет с кружевными манжетами, короткие штаны, заправленные в черные шелковые гетры, ботинки с блестящими пряжками и большой берет» – так само докладно і з таким самим захопленням пише про зовнішність письменника О. Бантишева [1, с. 62]. «Уайльд поражал Гайд-парк зелеными одеждами, штанами до колен, необыкновенными беретами и фиалкой в петлице» – ось ще один опис зовнішності митця, авторство якого належить російському літературному критику О. Дарку [5, с. 73]. Переважна більшість сучасників О. Уайльда, манірні та стримані англійці, не розуміли й не схвалювали такого стилю, розцінюючи яскравий образ письменника як виклик пуританським звичаям вікторіанського суспільства. «От такого чопорная викторианская публика немела...» – читаємо в статті І. Бузукашвілі поруч з наведеним вище описом яскравої зовнішності митця [4, с. 38]. «Вид его шокировал, но, похоже, что именно такую реакцию он и ждал. О его экстравагантности, вкусах и привычках слагали легенды» – пише О. Бантишева про сприйняття незвичного образу, створеного письменником, його сучасниками [1, с. 62].

Однак, сьогодні, в епоху остаточного ствердження самоцінності людської індивідуальності та права людини на свободу самовираження, образ англійського естета оцінюється цілком позитивно. «Модным революционером» [8, с. 187] називає О. Уайльда І. Ізмайлов в статті, опублікованій в журналі «Вокруг света». Своім епатажним образом, вважає дослідник, письменник намагався здійснити переворот в світі моди, який, на його думку, був просто необхідним прагматичному англійському суспільству, позбавленому жодних уявлень про справжню красу та гармонію художніх форм: «Уайльд объявил, что намерен совершить “самую необходимую нашему обществу революцию – революцию в моде”. Отныне он появлялся в обществе в самолично придуманных умопомрачительных нарядах. Сегодня это были короткие штаны-кюлоты и шелковые чулки, завтра – расшитый цветами жилет, послезавтра – лимонные перчатки в сочетании с пышным

кружевным жабо. Непременным аксессуаром стала гвоздика в петлице, выкрашенная в зеленый цвет. В этом не было никакой клоунады: безупречный вкус позволял Уайльду сочетать несочетаемое» [8, с. 188]. В наш час яскрава індивідуальність стає запорукою успіху людини практично в кожній зі сфер життя – в кар'єрному та професійному розвитку, в політиці, в творчості, в сфері людських відносин тощо, а відтак, цінується досить високо. Сьогодні модно позиціонувати себе як яскраву індивідуальність, тому епатажний образ О. Уайльда сприймається нашими сучасниками зі схваленням, викликає повагу та захоплення.

В наш час – епоху звільнення суспільної свідомості від застарілих моральних норм і табу – інтерес, спрямований на постать О. Уайльда, переміщується зі сфери творчих здобутків письменника до сфери його приватного життя. Факти біографії митця, про які раніше не прийнято було згадувати, тепер обговорюються відкрито та викликають мало не більшу зацікавленість читачів, ніж його художні твори. В своїй статті О. Бантишева змальовує картину сучасного сприйняття особистості О. Уайльда, яка, хоч і видається нам досить прикрою, проте є дуже характерною для нашого часу. Дослідниця пише: «Для написання статті, я, как и положено, обратилась к истокам. Первым делом, чего греха таить, «заскочила» в интернет – дитя цивилизации. Сложно описать испытанное мной чувство. Вместо полноценных биографических статей я «нарыла» массу других с рассказами о нетрадиционной сексуальной ориентации Оскара Уайльда. Нет, сегодня этим никого не удивишь, но неужели, кроме данного следа, писатель не оставил после себя ничего? Конечно, данный факт – не секрет. Уайльд открыто подписывал свои произведения словом «уралист», что являлось самоназванием геев в XIII веке. А кроме того, был осужден за данное пристрастие. Но все-таки хочется посмотреть на Оскара – писателя, Оскара – философа, Оскара – цельную и самодостаточную личность, чья жизнь и ее события могли бы послужить блестящей основой для романа» [1, с. 62]. Обурення О. Бантишевої є цілком справедливим, адже О. Уайльд був перш за все видатним письменником, що збагатив світову літературу цілою низкою прекрасних художніх творів, він був яскравою та цілісною особистістю, природженим лідером, що спромігся надихнути та повести за собою ціле покоління молодих письменників, поетів, художників, завдяки чому ми маємо підставу говорити про існування «естетичного руху» в Англії на межі XIX – XX сторіч.

Нажаль, такий Уайльд зараз відступає на другий план. Подібні думки висловлює І. Ізмайлов, якого також непокоїть той факт, що заслужена слава «апостола краси і насолоди», яка супроводжувала ім'я О. Уайльда впродовж цілого століття, останнім часом примеркла на фоні численних згадок про нетрадиційну сексуальну орієнтацію письменника: «...сейчас, по прошествии века, пересуды совсем заслонили его подлинную личность. Произведения гениального Уайльда почти не читают, зато его имя красуется на вывесках сомнительных баров, значится на постерах гей-парадов. Мечтал ли об этом писатель, посвятивший себя служению красоте?» [8, с. 187]. Що ж, навряд чи О. Уайльд, людина з надзвичайно ніжною та вразливою душею, міг мріяти про таку «славу». Однак, факт залишається фактом, і жваві суперечки, що точаться навколо питання про сексуальну орієнтацію О. Уайльда, вже стали невід'ємною частиною рецепції особистості митця в

різноманітних Інтернет-ресурсах. Одних користувачів обурює нетрадиційна орієнтація письменника, у інших обурення викликає реакція перших на даний факт біографії митця, а є й такі, що взагалі прагнуть спростувати думку про те, що О. Уайльд був гомосексуалістом. Нажаль, сьогодні подібні дискусії на просторах всевітньої мережі Інтернет – явище набагато більш поширене, ніж літературні дебати навколо творів письменника.

Гомосексуалом номер один новітньої історії називає О. Уайльда веб-сайт megarotator.com, стверджуючи, що саме завдяки своїй нетрадиційній сексуальній орієнтації письменник вже понад сто років залишається сучасним та актуальним: «Можно однозначно утверждать, ни один из знаменитых на весь мир людей не был столь откровенно выраженным гомосексуалом “по форме и по сути”, как Оскар Уайльд. Именно поэтому Уайльд по-прежнему актуален и современен и именно поэтому без всякой натяжки можно сказать, что Уайльд является гомосексуалом номер один новейшей истории» [11]. Трагічна доля письменника розглядається тут як своєрідний поштовх до сексуальної революції в світі, до прийняття суспільством самого факту існування одностатевих стосунків: «Уайльд сыграл революционную роль, выразив и обозначив границы сущности гомосексуального начала. Если в то время прозвучавший над ним приговор суда вызвал озноб страха среди членов уже существовавших подпольных гомосексуальных сообществ, в наши дни суд над ним воспринимается как яркий эпизод, позволивший на весь мир заявить о существовании и о природе однополой любви – той реальности, которая утвердилась в современной жизни» [11]. Аналогічну думку висловлює й З. Зінік, розмірковуючи у своїй статті «Возвращение в Дублин» про трагічну долю письменника після судового процесу 1895 року: «Вполне возможно, что эта история не породила новой этики, как того хотелось Уайльду. Но она породила новую литературу и новое, терпимое отношение к тому, что раньше считалось сатанинским пороком» [7, с. 224]. Як бачимо, в сучасному сприйнятті О. Уайльд знову постає революціонером, однак, цього разу вже не в царині моди, а в сфері сексуальних стосунків.

Яким би абсурдним не здавалось висловлене в одній зі щойно наведених нами цитат твердження про те, що своєю актуальністю та популярністю у читачів ХХІ сторіччя О. Уайльд має завдячувати саме своїй епатажній поведінці, а не, скажімо, літературному таланту, подібні думки, щоправда, висловлені у менш категоричній формі, можна знайти й у інших авторів. Так, на сторінках популярного жіночого журналу «Натали» О. Неміровський, намагаючись бодай якось виправдати «протиприродну пристрасть» письменника в очах сучасних читачів, пише: «... прежде чем осуждать противоестественную страсть Уайльда, нужно признать, что она тоже в некоторой степени питала эту Ниагару остроумия и уже только поэтому имела право на существование...» [10, с. 111]. Під «Ніагарою дотепності» автор має на увазі блискучий гумор уайльдівських комедій, що були написані письменником протягом 1892 – 1895 років, тобто в самому розпалі його романтичних відносин з молодим лордом Альфредом Дугласом. «Именно гомосексуализм обусловил утонченный эстетизм Уайльда...» – стверджує В. Шохіна в журналі «Огонек», демонструючи ще один приклад сприйняття нетрадиційної сексуальної орієнтації як

джерела творчого натхнення письменника [13, с. 72]. Жодних пояснень чи обґрунтувань своєї точки зору автори, нажаль, не надають, тому нам залишається лише гадати про те, яким чином їм вдалося дійти таких вражаючих висновків про позитивний вплив гомосексуалізму на розвиток естетичного смаку чи почуття гумору людини. Однак, подібні твердження все ж представляють для нас неабиякий інтерес, оскільки свідчать про суттєві зміни у сприйнятті особистості О. Уайльда російськими та українськими читачами. По-перше, нетрадиційна сексуальна орієнтація письменника вже давно перестала бути таємницею. «Тайна эта известна сейчас любому, так что и мы не будем ходить вокруг да около: Оскар Уайльд был приверженцем однополрой любви. Прикосновения и взгляды миловидных юношей волновали его куда больше, чем все уловки светских кокеток» [10, с. 109] – пише про письменника О. Неміровський. Не менш прозоро висловлюються з цього приводу й інші сучасні автори, як на сторінках періодичних видань, так і в ресурсах мережі Інтернет. По-друге, змінилось саме ставлення до даного факту. Якщо в середині ХХ сторіччя автори статей та інших матеріалів, присвячених життю й творчості О. Уайльда, намагались уникати будь-яких згадок про «протиприродну пристрасть» та «непристойну поведінку» письменника, а якщо й згадували, то робили це в непрямій, завуальованій формі, як правило, в контексті судового процесу між О. Уайльдом та лордом Квінсберрі, тобто там, де оминати цей факт було просто неможливо, то сьогодні, на початку ХХІ сторіччя, про схильність О. Уайльда до одностатевих стосунків говорять прямо і відкрито, її вже не сприймають як щось ганебне чи протиприродне, і разом з тим, саме ця сторона особистості О. Уайльда викликає у читачів найбільший інтерес та породжує численні суперечки. Безперечно, зазначені нами зміни у сприйнятті особистості О. Уайльда спричинені, перш за все, кардинальною зміною, що відбулась протягом останніх десятиріч у ставленні суспільства до сфери сексуальних відносин. В наш час одностатеві стосунки вже нікого не шокують, вони не розглядаються як гріх, злочин, непристойна поведінка тощо, а сприймаються скоріше як ознака сучасності та свободи від забобонів. «Оскара привлекают к суду по обвинению в безнравственности... Сегодня подобная безнравственность называется модой... И быть сегодня модным, похоже, более престижно, чем не быть таковым...» – розмірковує О. Бантишева з приводу переоцінки цінностей в сучасному суспільстві [1, с. 63]. Що ж, в цьому можна побачити своєрідну іронію долі: пристрасть, яка сто років тому згубила життя О. Уайльда, сьогодні сприяє зростанню його популярності.

На думку дослідників Вл. А. Лукова та Н. В. Соломатіної, одною з найяскравіших особливостей, що виділяє О. Уайльда серед інших письменників, є той факт, що його особистість завжди привертала більшу увагу читачів, ніж багатий та розмаїтий творчий доробок: «Оказавшись в ряду «великих», Уайльд резко выделяется из писательской среды одним необычайно редким качеством, несколько противоречащим самой специфике литературы. Будучи создателем знаменитого романа «Портрет Дориана Грея», прославленных комедий, изысканной «Саломеи», обошедшей сцены мира и давшей литературную основу одноименной опере Рихарда Штрауса, сказок, по известности сопоставимых со сказками Перро и братьев Гримм,

Уайльд, тем не менше, на протязенні всего ХХ века вызывал больший интерес как личность, чем его творчество» [9]. На сторінках наукової монографії «Феномен Уайльда: тезаурусний аналіз» вони вводять до літературного вжитку термін «феномен Уайльда», під яким мають на увазі більш пильний інтерес до особистості письменника, ніж до його творчості. Цікаво, що подібну ж думку висловив свого часу й Х. Л. Борхес: «В целом Байрон для меня поэт второго ряда, но Байрон создал нечто весьма значительное: он оставил образ самого себя. Как и Уайльд, который, пожалуй, интереснее своих произведений» [Цит. за: 9]. З огляду на особливості сучасної рецепції творчості й особистості О. Уайльда, це твердження здається нам цілком справедливим.

На наш погляд, підвищений інтерес сучасної читацької публіки до особистості О. Уайльда пояснюється ще й тим, що в переважній більшості біографій письменника, доступних читачам в українському та російському перекладі, ключову роль відіграє принцип «людського інтересу», тобто прагнення того чи іншого біографа розкрити й показати О. Уайльда перш за все як людину, як особистість, і тільки потім як митця, художника, письменника, філософа тощо. Внаслідок такого підходу на перший план цілком закономірно виступає приватне життя письменника, докладно розглядаються його відносини з батьками, в особливості з матір'ю, з дружиною Констанцією та, безперечно, з близькими друзями, зокрема, Робертом Россом, який став мало не єдиним другом, що не відвернувся від Уайльда в скрутні часи після засудження та після закінчення строку тюремного ув'язнення, та Альфредом Дугласом, який, як вважає переважна більшість дослідників, зіграв фатальну роль у долі письменника.

Безперечним недоліком численних інтерпретацій творчості О. Уайльда, підпорядкованих принципу людського інтересу, О. Зверев вважає наступну закономірність: «чем более отчетливо проявлен этот принцип, тем последовательнее игнорируется проблематика творчества» [6, с. 374]. Внаслідок зловживання принципом «людського інтересу», вважає дослідник, «странного вида молодой человек, который просит лавочника убрать из витрины примулу – “Она так устала на солнце”, – виден в таких биографиях очень отчетливо. Ткач, изготовивший “золотую парчу”, потребовавшуюся для единственного его романа, где “красной нитью вплетена тема рока”, не виден практически совсем» [6, с. 374]. Зокрема, в книзі Жака де Лангледа «Оскар Уайльд, или Правда масок» (1999) інтерпретація особистості письменника повністю підпорядкована принципу «людського інтересу», завдяки чому, як стверджує О. Зверев, в книзі «описывается денди, позер, маргинал, отверженец греческой любви, но оставлен почти незамеченным автор “Гранатового домика” и “Портрета Дориана Грея” [6, с. 374]. Дослідник висловлює своє занепокоєння з приводу того, що більшість біографів, сумлінно змальовуючи події життя О. Уайльда та реконструюючи хід його буднів день за днем, забувають при цьому про найголовніше – те, що це будні художника. Спираючись на статтю В. Вейдле «Об искусстве биографа» (1935), О. Зверев стверджує, що «истинной биографией творческого человека будет та, что и самую его жизнь покажет как творчество, а в творчестве увидит преображенной его жизнь» [6, с. 374]. А оскільки саме цього, на його думку, бракує в існуючих біографіях, дослідник радить тим,

кому О. Уайльд цікавий як письменник, як проповідник естетизму та бунтівник проти канонів, визнаних його позитивістськи налаштованою епохою, зачекати на появу інших книг.

Займаючи одне з найвидатніших місць у свідомості освіченої еліти суспільства, О. Уайльд одночасно став тим, що тепер називається «культовою фігурою» масової культури. Мільйони малодосвідчених читачів, що знають не більше десятка імен англійських письменників усіх часів, поруч з іменами Шекспіра й Діккенса, як правило, називають ім'я О. Уайльда. Сьогодні, на початку XXI століття, особистість письменника є не менш популярною, ніж на межі XIX – XX років, однак ця популярність має дещо іншу природу. В наш час О. Уайльд поступово переходить з категорії авторів, видатних письменників свого часу, до категорії героїв, адже з'являється все більше творів, написаних сучасними письменниками, в яких образ О. Уайльда не просто згадується, але постає як одна з дійових осіб. Початок такої трансформації було закладено, на наш погляд, ще у романізованій біографії письменника «Король життя», написаній польським письменником Я. Парандовським у 1930 році. В книзі Я. Парандовського, як і в більшості біографій письменника, життя Уайльда показане крізь призму «людського інтересу», тобто на перший план виступають особисті стосунки, почуття, звички та побут письменника. Будучи фактологічно достовірною, як цього вимагають норми бібліографічного жанру, книга Я. Парандовського, однак, написана настільки талановито та наділена такими художніми властивостями, що при прочитанні сприймається скоріше як художній твір, в основу якого покладені події життя О. Уайльда, ніж як традиційна біографія. Думку про те, що життя письменника є достатньо яскравим, щоб стати основою для художнього твору, висловив ще Макс Бірбом, сучасник О. Уайльда: «Какую тревожно-яркую жизнь ведет Оскар – она так полна необычайных происшествий. Вот удача для мемуаристов грядущего века!» [Цит. за: 3, с. 7]. Сучасні дослідники повністю розділяють цю точку зору. Зокрема, Ю. Ушакова пише: «События его жизни могли бы послужить блестящей основой для романа. Здесь было все: головокружительный взлет и столь же головокружительное падение, богатство и нищета, привязанность к женщине и всепоглощающая страсть к мужчине» [12, с. 223].

Однак, процес трансформації образу О. Уайльда продовжується, і в творах останніх років на перший план виступає вже не життя письменника, сповнене яскравих та драматичних подій, а він сам, як уособлення певних якостей – витонченого смаку, тонкого гумору, високого інтелекту тощо. З появою книг Дж. Брандрета «Оскар Уайльд и смерть, не стоящая внимания» [3] та К. Макклірі «Алхимия убийства», Оскар Уайльд стає персонажем надзвичайно популярного в наш час детективного жанру.

Сьогодні О. Уайльда можна справедливо віднести до числа «культових героїв» сучасності: про письменника знято художній фільм під назвою «Уайльд» («Wilde», 1997), схвалений кінокритиками та надзвичайно популярний у глядачів, його образ продовжує жити на сторінках художніх творів сучасних авторів та навіть використовується у виробництві деяких товарів. Так, в асортименті різноманітних інтернет-магазинів можна знайти футболки з зображенням О. Уайльда, гральні

карти й карти таро, оформлені з використанням портрета письменника, та навіть паперові й пластикові ляльки, що в точності відтворюють образ вождя англійських естетів. Існують фан-клуби О. Уайльда, учасники яких захоплюються особистістю письменника, відзначають річницю його народження й смерті та збирають будь-яку інформацію, пов'язану з його іменем: бібліографічні матеріали, фотографії, різноманітні об'єкти так званого «фан-арту» – літературні та інші художні твори, пов'язані з особою письменника, створені його фанатами, тобто прихильниками.

Підводячи підсумок нашого дослідження, зазначимо, що сучасна рецепція особистості О. Уайльда в Росії та Україні відрізняється наступними характерними особливостями. По-перше, особистість письменника викликає більший інтерес у читачів, ніж його творчість. По-друге, незвичність та епатажність образу, поведінки й уподобань О. Уайльда вже не викликають культурного шоку, а сприяють формуванню уявлень про письменника як про своєрідного революціонера в сферах моди, краси та сексуальних стосунків, бунтівника проти устоїв вікторіанського суспільства, борця за право людини на свободу творчого самовираження. Нарешті, образ О. Уайльда поступово трансформується масовою культурною свідомістю та перетворюється з видатної особистості свого часу на «культового героя» сучасності.

Бібліографічні посилання

1. Бантышева А. Оскар Уайльд – портрет из глубины // Большая игра. – 2003. – № 10. – С. 62–64.
2. Боришполец Е. Оскар как награда – Оскар Уайльд // Пассаж. – 2007. – № 6. – С. 134–137.
3. Брандрет Дж. Оскар Уайльд и смерть, не стоящая внимания / Джайлз Брандрет ; [перевод с англ. И. М. Бессмертной]. – М. : Книжный клуб 36.6, 2008. – 352 с. – (Мистерия).
4. Бузукашвили И. Оскар Уайльд // Человек без границ. – 2009. – № 1. – С. 36–40. (5)
5. Дарк О. Диалог детей лжи // Огонек. – 1995. – № 41. – С. 73.
6. Зверев А. Уайльд: «Наслаждение стихийностью» // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 46. – С. 373–378.
7. Зиник З. Возвращение в Дублин // Иностранная литература. – 1996. – № 4. – С. 211–224.
8. Измайлов И. Пленник красоты // Вокруг света. – 2006. – № 6. – С. 187–194.
9. Луков Вл. А., Соломатина Н. В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научн. монография [Электронный ресурс] / Вл. А. Луков, Н. В. Соломатина. – М., 2007. – Режим доступа: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov&Solomatina_Wilde/
10. Немировский А. Кумир отверженных // Натали. – 2006. – № 11. – С. 108–117.
11. Оскар Уайльд [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://megarotator.com/persona/49-oskar-uayld.html>
12. Ушакова Ю. Оскар Уайльд: Падение // Караван историй. – 2001. – № 10. – С. 221–232.
13. Шохина В. Плотоядность морализаторов // Огонек. – 1995. – № 41. – С. 72.
14. Wilde Oskar. Phrases And Philosophies For The Use Of The Young [Электронный ресурс] / Oskar Wilde. – Режим доступа: <http://www.kingkong.demon.co.uk/gsr/phrphil.htm>

Надійшла до редколегії 26.04.12

ЗМІСТ**М. Ю. Бєлявська-Слюсарєва**

(Харків)

ДІАЛЕКТИЧНИЙ ЛАНЦЮГ АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАЧ
НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ А. НОТОМБ.....

3

С. Ю. Гонсалєс-Муніс

(Дніпропетровськ)

ТІЛЕСНІСТЬ ПОЕЗІЙ ЕНН СЕКСТОН, СИЛЬВІІ ПЛАТ, ЕДРІЕНН РІЧ.....

10

Е. А. Гусєва

(Днепропетровск)

ТРАДИЦИИ ПУТЕВОГО ОЧЕРКА В СОВРЕМЕННОЙ
ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ.....

19

О. Л. Калашникова

(Днепрпетровск)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА КАК СРЕДОТОЧИЕ МИФА.....

23

Г. С. Ключко

(Днепропетровск)

РОМАН В. КОЖЕЛЯНКО «СРІБНИЙ ПАВУК»
КАК СТИЛИЗАЦИЯ ПОД РЕТРОДЕТЕКТИВ.....

25

Ю. В. Котенко

(Харьков)

ОППОЗИЦИЯ САКРАЛЬНОЕ / ДЕМОНИЧЕСКОЕ
В ЛИРИКЕ Н. МИНСКОГО.....

30

Т. Ю. Красельникова

(Дніпропетровськ)

ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА ПУБЛІЦИСТИКИ
БРАТІВ КАПРАНОВИХ.....

37

І. В. Кропивко

(Дніпропетровськ)

СМИСЛОВА СТРУКТУРА ТА ПОЕТИКА ЖАНРУ ОПОВІДАННЯ
ГРИГОРІЯ ШЕГЕРИ «ВЕЛИКИЙ “ТРИХ” МАЛЕНЬКОЇ ДУШІ».....

41

Е. О. Ленская

(Харьков)

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА РЕЦЕНЗИИ В НАСЛЕДИИ Ю. ТЕРАПИАНО.....

47

Н. А. Литовченко

(Дніпропетровськ)

НАРАТИВНА ФУНКЦІЯ ІЛЮСТРАЦІЙ У РОМАНІ Ч. ДІККЕНСА
«ПОСМЕРТНІ ЗАПИСКИ ПІКВІКСЬКОГО КЛУБУ».....

51

С. Л. Лобзова

(Харьков)

ЗАБЫТАЯ КНИГА: «КРИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ» В. П. БУРЕНИНА.....

58

Т. В. Надуга (Дніпропетровськ) ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ ЕСТЕТИЧНИХ ПРОСТОРІВ КУЛЬТУРИ СХОДУ ТА ЗАХОДУ У РОМАНІ «ДОЧКА КОСТОПРАВА».....	62
А. Ю. Нечволод (Харьков) ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КНИГИ ТЭФИ «ВОСПОМИНАНИЯ».....	71
Л. М. Овдійчук (Рівне) ЗАРУБІЖНА ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ.....	78
О. В. Олесюк (Гродно) АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАТЕЛЬ: ПРОЗА «ПОТОКА СОЗНАНИЯ» (РИТОРИКО-КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ).....	83
Є. А. Прасол (Дніпропетровськ) ПОЕТИКА НЕВИЗНАЧЕНОГО В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІЙ НОВЕЛІ НАЦУМЕ СОСЕКІ «ДЕСЯТЬ НОЧЕЙ СНІВ».....	89
Н. М. Страшок (Харьков) ОЧЕРКИ-ПОРТРЕТЫ М. АЛДАНОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ИСТОРИСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПИСАТЕЛЯ.....	98
А. В. Тарарак (Харьков) «РУССКИЙ» НАПОЛЕОН: К ПРОБЛЕМЕ НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. «СЛУЧАЙ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.....	103
Т. Г. Теличко (Донецк) ХРИСТИАНСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБРАЗА ЛОНДОНА В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ХОЛОДНЫЙ ДОМ».....	108
В. С. Холодков (Днепропетровск) ЖИВОТНЫЙ МИР КАК ОТРАЖЕНИЕ МИРА ЛЮДЕЙ: ФУНКЦИИ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ИСКАНДЕРА.....	114
Ю. В. Янченко (Дніпропетровськ) СУЧАСНЕ СПРИЙНЯТТЯ ОСОБИСТОСТІ О. УАЙЛЬДА В РОСІЇ ТА УКРАЇНІ.....	120

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 22 (1)

Українською та російською мовами

Редактор Л. В. Омельченко
Технічний редактор В. А. Усенко
Коректор Л. В. Омельченко

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання __.06.2012. Підписано до друку __.__.2012. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір друкарський. Друк плоский. Ум. друк.арк. 10.
Ум. фарбовідб. . Обл.-вид. арк. 10. Тираж 100 прим. Вид. № 1528. Зам. №

Свідоцтво держреєстрації серія ДК № 289 від 21.12.2000 р.
Видавництво ДНУ, пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010.
Друкарня ДНУ, вул. Наукова, м. Дніпропетровськ, 49050.