

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 22 (2)

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
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 / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 22 (2). – 316 с.

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. І. Сілантьєва**,
д-р філол. наук, проф. **О. М. Ніколенко**

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

УДК А 162

С. Д. Абрамович

г. Каменец-Подольский

**SACRUM И ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Статья посвящена вопросу о Библии как интертексте русской литературы и о недостаточности традиционных, в первую очередь, социологических и академическо-позитивистских методов ее изучения, о необходимости использования различных современных подходов.

Ключевые слова: современная литературоведческая методология системный подход, Библия, «православное литературоведение».

Статтю присвячено питанню про Біблію як інтертекст російської літератури та про недостатність традиційних, в першу чергу, соціологічних та академічно-позитивістських методів її вивчення, про необхідність використання різноманітних сучасних підходів.

Ключові слова: сучасна літературознавча методологія, системний підхід. Біблія, «православне літературознавство».

Article is devoted to the Bible as intertext of Russian literature and the inadequacy of the traditional, primarily sociological and academic-positivist methods of its study, the need to use various modern approaches.

Keywords: contemporary literary methodology, a systematic approach, Bible, «orthodox literary criticism».

Я хочу напомнить читателю такую сцену. Юная Соня Мармеладова вынужденно, чтобы спасти от голода своих близких, идет на панель; выйдя из дому в шесть часов, она возвращается в девять, с тридцатью целковыми. Молча положив их на стол, она падает на кровать, и – «только плечики вздрагивают». Если воспринимать эту сцену единственно в плоскости реалистического бытописания, то остается впасть в отчаяние от крайней униженности человека. Но все дело в том, что с шестого по девятый час умирал на кресте Христос, чья невинная кровь была оплачена тридцатью сребрениками. Это Его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей подвиг Спасителя без всякой надежды на понимание и прославление. Без этой символики роман Достоевского был бы плосок и ужасен [1, с. 23]. И найти ответ лика Христа в растоптанной петербургской блуднице мог только художник, прозревающий под грязной плотью реальности некие скрытые силовые линии бытия. Можно ли обнаружить этот – главный – смысл произведения Достоевского, используя привычный инструментарий социологического подхода?

Казалось бы, старое российское, советское, да и постсоветское литературоведение рассматривает литературу в первую очередь в идейно-социологическом ключе. Но ключ этот исторически сложился как постепенная контаминация взаимоисключающих установок: во-первых, трактовки писателя как «учителя» (с древнерусских времен), во-вторых, – еще и как «слуги общества» (эпоха секуляризации). Десакрализованное творчество автоматически обращалось лицом к задаче прославления исключительно земного жизнеустроения; особенно четко поставил вопрос именно так классицизм, который устами Буало запретил писателю обращаться к Библии, зато обязал воспевать монарха. Как ни странно, такой подход только укрепили позитивистские установки авторитетной

академической школы (культурно-историческая концепция И. Тэна): здесь важна была не сама литература, а паралитературные обстоятельства – среда, историческая обстановка и пр. Параллельно возникшая благодаря Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову тенденция превратить литературу в некое подручное средство для совершенствования общества была очередной волной просветительского проекта десакрализации культуры и непосредственно подготовила марксистскую трактовку литературы как инструмента пропаганды. Когда Плеханов провозгласил тезис о необходимости «вырвать» художественные особенности произведения (как сорную траву, что ли?) и уж тогда спокойно анализировать оставшиеся «идейно-социологические» моменты, он опирался не только на опыт школы Тэна, но и на традицию отечественной литературной критики, реализовавшей подобные идеи куда более радикально. В советские времена дирижеры науки и литературного образования уже попросту пытались превратить литературу в дидактику, в пропаганду, в «учебник жизни». Фактически это привело к моральной гибели авторитета литературы в школе, как средней, так и высшей. Ведь «учебником жизни» издавна были не стихотворение или роман, не субъективное произведение художника, пусть и самого талантливого, а книга сакральная. Дидактическая функция исконно присуща литературе утилитарной, по природе – риторической, а не поэтической; последняя никогда не будет ничем большим, чем рафинированное культурное развлечение. Желание наделить художественную литературу обязательной нравственно-воспитательной функцией могло возникнуть лишь у людей, внутренне абсолютно равнодушных и к литературе, и к моральному воспитанию. Важен будет, естественно, не Шекспир, а комментарии к Шекспиру. Но при этом даже безудержная социологизация литературы в советскую эпоху, в общем-то, не выходила за рамки алгоритма «секулярной религии», которую представляло собой коммунистическое мышление. Здесь обычно имплицитно присутствовала «Библия наизусть», как, скажем, в каноническом для социалистического реализма романе Максима Горького «Мать», представляющего собой вульгарное переосмысление Евангелия в «богоборческом духе» (образы Павла как апостола новой веры, Ниловны как варианта Mater Dolorosa и пр.). Агиографическая традиция также использовалась весьма широко – в бесчисленных жизнеописаниях военных и трудовых подвигов «замечательных людей». И, хотя механическая замена Бога на Материю и Социум не изменила ни «учительной» установки литературы, ни подневольного статуса самих учителей, общее подсознательное устремление к Абсолюту и Идеалу остается главной силовой линией литературного творчества. Поэтому феномен русской литературы непостижим без учета Библии как глубинного интертекста, и все попытки свести значение ее для русского писателя исключительно к роли мертвого источника для интерпретаций, истолкований и пародий оказываются несостоятельными. Сказывается, что отправной точкой русской словесности была христианская традиция, так как собственное язычество ничего сколько-нибудь ценного не создало.

К слову, специалисты резко отрицают аутентичность таких «памятников», как Велесова книга (как-то с экрана телевизора один из серьезных украинских ученых, живущих в диаспоре, очень точно употребил по поводу этой фальшивки крутое

слово «дурисвітство»). Но эту самую фальшивку, равно как и созданные «от имени народа праславянские мифы» пера современного украинского литератора В. Войтовича, проникнутые духом ксенофобии, у нас при прежнем министре ввели в программу в качестве обязательных для изучения текстов. Тут бы оберечь от обвинений в подложности «Слово о полку Игореве» и «Повесть временных лет», о происхождении которых в последние годы пишут разное, так на тебе – добавляем масла в огонь. Все это ужасно привлекательно для незрелого сознания, но, впрочем, кажется невинным по сравнению с призывом, брошенным в одном из недавних номеров известного молодежного журнала «Смена»: кто хочет «пожить язычником», пусть не тратит время на изучение разных языческих систем – пусть прямо обращается к сатанистам. Там все уже выбрано и сконденсировано: пользуйтесь на здоровье! Кажется, проект Просвещения, вылившийся на практике в сегодняшнюю массовую культуру, достиг своих геркулесовых столбов. Иррациональное стремление к разрушению как таковому и преклонение перед Злом отбросило использование всяческих масок вроде пропаганды утопических моделей человеческого будущего. Постмодернистская философия закрепляет это разрушение традиционных культурных миров и санкционирует замену художественного образа с его гносеологической глубиной – игровым, «невсамделишным» симулякром, что означает «искушение», «обман».

Словом, чтобы не утратить окончательно ключа хотя бы к русской классике, пора, видимо, вернуться к изучению основ Библии, не то скоро начнем разить друг друга на убой, как в парламенте. В условиях отделения церкви от школы – вполне, впрочем, закономерного, – проблема ознакомления подрастающего поколения с духовными основами нашей цивилизации остается насущной, особенно после десятилетий выкорчевывания всего, связанного с религией. Впрочем, до недавнего времени в школах Украины изучались не только Библия, но и Веды, Коран и т. д.; сегодня все это снято, по поводу чего можно высказать лишь уныние. Но есть и пределы для детского восприятия такого материала. Научное же изучение Библии как-то вдруг приватизировали компаративисты, старая позитивистская школа, для которой чаще всего интерпретация с Библией, полемика или пародия куда важнее самой Библии. Вузовская же программа в постсоветском пространстве сегодня отражает то состояние, которое сложилось в советские времена, когда Библию запрещалось изучать вообще. Она остается вне интересов будущего филолога, хотя для квалифицированного филолога изучение Библии необходимо. Так, на первом курсе студенты изучают в достаточном объеме античную литературу (с особым почему-то акцентом на мифологию античного мира – воздушный поцелуй умершему классицизму), и усваивают, что литература – это то, что строится по правилам «Поэтики» Аристотеля, «благородный вымысел». А последующее изучение средневековой литературы (без знания Библии) вообще лишается фундамента. Из литературного процесса искусственно изъято звено, без которого невозможно понять характер средневековой словесности. Инерция просветительских табу XVIII века, умноженная на инерцию атеистической пропаганды времен тоталитаризма, продолжает довлеть, если не подавлять. И если ввести, наконец, Библию и подобные репрезентативные явления других литератур Востока в программы филологических факультетов, возникает задача выработки

методики анализа их идейно-литературной специфики. Ведь истолкование Вечной Книги закономерно лишь при учете опыта теологии – превратить Библию на сугубо «литературный памятник» невозможно, поскольку писалась она (за немногими исключениями) не как художественное произведение и не по законам поэтики Аристотеля. Не следует забывать, что Библия – дидактическая книга, а художественные моменты в ней эпизодичны и второстепенны.

Конечно, нельзя сказать, что русское художественное слово выполняет во всем своем объеме ту же функцию, что веданта в литературах Индии по отношению к Ведам. Но практически ни одного «свободного» от прямого или косвенного влияния христианства сколько-нибудь крупного писателя здесь не отыскать – включая даже наиболее независимого от любых идеологических доктрин Чехова, о чем мне случалось писать [2]. Поэтому на фоне краха марксистской методологии любые попытки применить исключительно социологический подход обречены на неполноту, даже если заменить марксизм, например, социокультурной критикой (Ф. Р. Ливис); критика эта, состоящая в «снятии» романтической дихотомии «поэт – общество» и замене ее на представление о поэте как элитарном, духовном лидере общества, не дает возможности запрячь русского Пегаса в плуг утилитаризма, не обломав ему при этом крылья. Пегас этот, в отличие от западноевропейских сородичей, стремится непременно возноситься в небеса, опускаться в глубины ада, постигать суть Бытия, границы Добра и Зла.

С другой стороны, цунами «православного литературоведения», поднявшееся в последние годы в России, не считается никак ни со спецификой художественного слова, ни с реальными фактами вообще. Возьмем того же Достоевского, которого уже именуют ни более, ни менее чем создателем особого «христианского реализма». Эту формулу вводит В. Н. Захаров, считающий, что история изучения русского реализма есть «история недоразумений» и стремящийся эти недоразумения рассеять следующим образом: «Достоевский был одним из тех, кто своим творчеством выразил идею христианского реализма <...> Путь русской литературы в ее высших свершениях последних столетий это путь обретения русским реализмом Истины, которая явлена Христом и «бысть Словом». На этом пути, согласно автору данного мнения, учителем Достоевского был... Пушкин, в первую очередь – как автор «Повестей Белкина» (?) [8]. А в чем, собственно, нова концепция И. Есаулова, выдвинувшего в последние годы звонкий термин «Пасхальность русской литературы», – ведь пасхальность эта практически неотличима от традиционного понятия «соборности», понимаемой как радость коллективного бытия людей, уверенных, что они обладают истиной [6, 7]. Возможны и модели навыворот»: когда-то А. Готов провозгласил коммунистический тоталитаризм детищем... Евангелия [5], совершенно верно чувствуя, что где-то тут зарыта собака, но, увы, истолковавший слова Христа «Не мир я принес, но меч» как лозунг борьбы с инакомыслием...

И уж совершенно не берется в расчет то обстоятельство, что религиозность русского писателя (даже очень «православного» Достоевского) формировалась практически не столько под влиянием Библии, сколько апокрифов, в основном – гностического толка [9]. Корни этого явления – в народном двоеверии, неизжитом язычестве. То есть, Злу здесь отводилась ровно такая же роль, как и Добру (в

христианстве, по Августину, Зло собственной природы не имеет, оно лишь «тень Добра»). В казусе, к примеру, многих символистов или Михаила Булгакова эта гностическая концепция отчетливо выступает как основа авторской позиции.

Возвращаясь к проблеме секуляризации культуры, выдвинутой в эпоху Просвещения, заметим, что она до сих пор трактуется у нас в тонах некоего энтузиазма, но при этом литературовед не слишком вдается в природу многих явлений этого круга. Так, например, мало учитывается резонанс масонских идей как истока русского богоборчества – до сих пор нашим литературным этикетом негласно табуируется анализ соответствующих корней наследия того же Пушкина, масона высокого ранга, чьи вольнолюбивые идеи восходят к совершенно определенным источникам. Да об одном ли Пушкине тут надо говорить? Кроме того, углубилось и представление и о «внутреннем человеке»: авторитетная некогда психологическая школа А. Потебни на глазах «усохла»: уже очевидно, что многое здесь – от А. Гумбольдта, что уровень сегодняшней научной психологии несравненно глубже – довольно вспомнить психоанализ Фрейда и Юнга. Но кто, собственно, кроме анекдотически известного с 30-х гг. XX в. проф. Ермакова пытался применить эту методологию к русской литературе? А ведь это может дать ощутимый результат. Возьмем хотя бы учение об архетипе как структурном принципе организации литературы. Упомянутое выше брожение в подсознании русского общества не изжитых до конца древних языческих представлений о мире как игре равноправных Правды и Кривды обусловило и то, что «взросление» общества, его, говоря языком Юнга, Инициация – затянулась. Ведь взросление, по Юнгу, – это выход из мира Матери в мир Отца, что в русской культурной традиции неотделимо от Заповедей Декалога. Но русская душа, которую Н. Бердяев недвусмысленно определил как «женственную» [3, с. 12], стабильно остается в плену Материнского (культ Родины, например), а «суррогатный Отец» – земной Вождь – то и дело насильничает и пробуждает бунтарство. Право, фрейдизм, исчерпавший себя на Западе, у нас еще далеко не использован до конца. А тут еще и Фромм, предоставляющий довольно надежные ключи к сложным социально-психологическим ситуациям. И – можно ли обойти сегодня вниманием методологию исследования исторически повторяющихся в литературе символично-психологических форм, изложенную в «Анатомии критики» Н. Фрая, этом программном документе ритуально-мифологического литературоведения? И кто и когда всерьез русскую литературу в таких аспектах масштабно исследовал? М. Чудакова не так давно заметила, что наше литературоведение осложнилось: оно впитало и ОПОЯЗ, и структурализм, и постструктурализм – и вплыло в общеэстетическую и социопсихологическую стихию постмодернизма (деконструктивизм и др.). Отдельные анализы, по ее мнению, бывают очень интересны, но они не отвечают на основные вопросы – хотя бы потому, что их не ставят. Новые школы не учитываются никак, потому что разрушают все для нас привычное. Вузовское литературоведение этих проблем вообще боится: там все, как в 80-х годах прошлого века.

Скажем чуть подробнее об этих вещах. Начнем со структурализма. Именно утомленность идейной перенапряженностью, «сверхзадачами» литературы, привела к своеобразному нигилизму: со времен формалистов не прекращаются попытки

проигнорировать всякое идейное наполнение литературы и рассматривать русское художественное слово в духе Вёльфлина – как чисто эстетическую конструкцию. Такая концепция восходит к кантианской идее «чистого искусства» (постсоветские ученые старшего поколения хорошо помнят, каким жупелом был это выражение). Вот и изучение русской литературы в аспектах примата структуры над событием, синхронии над диахронией, инварианта над вариантами и пр. велось все же в целом спорадично. Много пытались сделать в этой области Ю. Лотман и его школа, но структурализм успел фактически сойти со сцены, однако полезные стороны его методологии к изучению русской литературы так и не были применены в должном масштабе. Да и постструктуралистские принципы, сформулированные благодаря М. Фуко и др. (текст як «безвластие» и способ дезорганизации произведения и пр.), к русской литературе все еще применяются эпизодически, как будто она какого-то иного сорта, нежели прочие литературы мира.

Термином «новая критика» обычно обозначают новый стиль интерпретации, сложившийся в Англии и США в 30-х – начале 40-х годов XX века и понемногу проклевывающийся у нас. «Новая критика» также была реакцией на избыточный психологизм, равно как и на естественнонаучный и социально-экономический редукционизм в гуманитарных науках; она, вместе со структурализмом, подготовила почву для расцвета деконструктивизма на Западе. Все три направления исходят из положения: художественный текст следует изучать без контекста. Можно с этим соглашаться или не соглашаться, но какие-то явные, пусть и частичные результаты такой свободный подход приносит, в частности – бунт Деррида против диктата логики и грамматики. Стало ли такое исследование русской литературы привычным, слышно ли о его принципах с вузовской кафедры? Ответ ясен: для многих литературоведов, особенно пожилых, все это труднопостижимо и ненужно.

В последнее время все чаще приходится слышать звучное слово «герменевтика» – «искусство понимания», выросшее на основе соответствующего философского направления и теории интерпретации литературных текстов: герменевт исходит из того, что реальность мы видим сквозь призму культуры, которая представляет собой совокупность основополагающих текстов. Но где он, монументальный и всеохватывающий герменевтический анализ такого явления, как русская литература? А ведь есть еще и различные течения: «онтологическая герменевтика» Хайдеггера: (искусство как теургический акт), «философская герменевтика» Гадамера («метод против истины») «феноменологическая герменевтика» Рикера... К слову, герменевтические глубины таят обычно все те же библейские импульсы (да пусть и какие иные). Ведь можно довольно достоверно описать в этом ключе поистине впечатляющую панораму русского духовно-художественного мира, донести все это до студента... Кто и когда этим займется? Впрочем, мы не всегда вот так грустно отстаем. Зато у нас уже на школьной скамье широко внедряется рецептивно-исторический метод, строящийся на отрицании объективной ценности культуры (и литературы), равно как и идеи отражения в художественном произведении реальности и истории. Из двух направлений этой школы у нас фактически прижился лишь один вариант: текст произведения воспринимается практически только по В. Изеру – как стратегия отрицания

устоявшейся морали и пробуждения в личности неожиданных импульсов (второе направление – Г. Р. Яусса – трактует художественное произведение как нечто вообще не имеющее отношения к реальности). Читатель как участник литературного процесса тут практически перестает быть участником диалога, внимающим писателю, он приобретает право некоего духовного самостояния. Припомни-ка, братец, прям по Прусту: что тебе напоминает кровь, хлынувшая из разрубленной Раскольниковым головы старухи-процентщицы? Правильно, все помним: кошке голову оторвал в 1-м классе, молодец.

А часто ли включается в наш анализ русского слова категориальный аппарат «литературного феминизма»? Как разобраться в темных омурах, из которых без стыда произрастают чудесные цветы того же Серебряного века, когда литература весьма, весьма часто создавалась, по-нашему говоря, геями и лесбиянками? Да тут и о классиках уровня Гоголя и Толстого – говорить и говорить... Ан не слышно что-то таких разговоров. Ждет своих исследователей в области русской литературы и проблема колониальной ментальности и культурного низкопоклонства, нынче столь модная [см.: 4], не в последнюю очередь, благодаря Э. Саиду. Впрочем, Саид, придавший этой проблеме дискурс ориентализма, – не слишком большой авторитет, его работы подвергались основательной критике. Но проблема, что называется, имеет место. Достаточно вспомнить такие глобальные и до конца не решенные вопросы, как Россия и Запад, Россия и мусульманская культура, наши яростные споры о духовно-культурном статусе Украины, дискуссия о Гоголе и многое, многое другое. Проблема порой возникает в самых неожиданных ракурсах: так, даже Бродский, выброшенный империей из своего лона, сохранял вполне имперское мышление, об этом много говорили верного. Создание некой синтетической методологии, которая продолжила бы наши не вполне уверенные попытки осуществить системный анализ литературы, декларированный еще М. Б. Храпченко, под силу лишь серьезному коллективу исследователей, вооруженных знанием того, что делается нынче в мировой науке, и небезразличных к русской литературе.

Библиографические ссылки

1. Абрамович С. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст. : монография / С. Д. Абрамович. – К. : Издат. дом Дмитрия Бурого, 2009. – 264 с. (10, 1 п. л.) + 16 с. ил.
2. Абрамович С. Обретение вечности как метасюжет зрелого Чехова / С. Д. Абрамович // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бурого. Вип. 13. – Т. I (137). – 2010. – С. 5–13.
3. Бердяев Н. Избранные произведения : монография / Н. Бердяев. – Ростов н/Д : Феникс, 1997. – 544 с.
4. Вальдштейн М. Новый Маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении / М. Вальдштейн. – [Режим доступа]: russia-west.ru.
5. Глотов А. «Иже еси в Марксе» (Русская литература XX века в контексте культового сознания) : монография / А. Глотов – Зелена Гура : б. и., 1995. – 148 с.
6. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности : монография / И. А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 560 с.
7. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе : монография / И. А. Есаулов. – Петрозаводск : Издательство Петрозаводского университета, 1995. – 288 с.
8. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) / В. Н. Захаров. – [Режим доступа] : <http://www.portal.slovo.ru/rus/philology/258/560/9837/>

9. Grzech J. Fiodor Dostoewski – problem Zła a idea powszechnego zbawienia // Problem zbawienia w religiach i kulturach / J. Grzech. – Krakow : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 1997. – S. 201–209.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 820.09

Е. И. Авраменко

г. Кривой Рог

ЗАВЯЗКА РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» И ПРОБЛЕМА ВАРВАРСТВА И ЦИВИЛИЗАЦИИ (ОБРАЗНОСТЬ VI ГЛАВЫ)

Рассматриваются способы художественного воплощения насущной для эпохи Э. Бронте проблемы цивилизованности соотечественников автора, как она актуализируется в социальных, расовых и гендерных взаимоотношениях персонажей «Грозового Перевала».

Ключевые слова: варварство, цивилизация, двуединый метаморфный образ, «анималистическая образность», аболиционистский подтекст, «инаковость», метафизическая концептуальность, «минус-прием».

Розглядаються засоби художнього втілення нагальної для доби Е. Бронте проблеми цивілізованості співвітчизників автора, як вона актуалізується у соціальних, расових та гендерних стосунках персонажів «Грозового Перевалу».

Ключові слова: варварство, цивілізація, двоєдиний метаморфний образ, «аніمالістична образність», аболіціоністський підтекст, «інакіість», метафізична концептуальність, «мінус-прийм».

The problematic «civilized Victorian world» issue as it is implied in social, racial and gender relationships of characters in E. Bronte's «Wuthering Heights» is dwelt upon.

Keywords: barbarity, civilization, twofold metamorphic figure, animal imagery, abolitionist subtext, «otherness», metaphysical conceptuality, «minus-device».

Единственный роман Эмили Бронте был воспринят современниками с недоумением и возмущением, как произведение грубое и полное неприемлемых для викторианского общества картин нравов, исполненных дикости, неприличия и варварства [3, с. 228]. Через полтора столетия после выхода в свет он был признан читающей публикой Британии лучшим романом о любви среди всех, когда-либо написанных на европейских языках [17]. Тема любви действительно находится в центре внимания автора и читателя и остается привлекательной для исследователей этого загадочного текста уже около полутора столетий. Что же создает впечатление дикости и варварства нравов в тексте, отвергнутом викторианской публикой, и отталкивающим иногда и современного читателя, ожидающего обнаружить в нем типично викторианскую love story, – каков художественный смысл «грубых» картин варварского поведения персонажей? Автор фундаментального феминистского исследования «Грозового Перевала» видит суть авторского замысла, и, в частности, функцию упомянутых картин в раскрытии бесчеловечной сущности патриархальной идеологии и демонстрации женских способов противостояния гендерному угнетению [4, с. 10], и трактует сцены варварства соответственно. При этом, однако, несколько обедняется и «выпрямляется» образ главного мужского персонажа романа Хитклифа, смысл жизни которого, по мысли М. Берг, сводится к

удовлетворению его «гомосоциального» желания – к (маскулинному) самоутверждению посредством обретения необходимого для победы над врагом и соперником социального и финансового статуса [4, с. 55–74]. Думается, ответ на вопрос о художественном предназначении «грубых» сцен «Грозового Перевала» следует искать в поэтологической системе романа – ведь именно она создает впечатление, которое определяет читательское восприятие «авторского послания» (или его нежелание это «послание» воспринимать: многие читатели как викторианской эпохи, так и наших дней оставляют это произведение недочитанным (и, соответственно, неоцененным) именно по причине «дикости нравов», изображенных в нем). Отсюда – цель предлагаемой работы и направление исследовательского поиска в ней: обнаружить способы художественной актуализации проблемы «варварства», (а значит, и проблемы ее антиномичного взаимодействия с темой «цивилизации»), а также роль обеих этих тем в экспликации авторских интенций.

Завязка любовного конфликта романа и одновременно – актуализация вышеозначенной проблемы содержится в ключевой для композиции романа VI главе, знаменующей переход «two-children» figure (термин Д. ван Гент [6, с. 165]) – малолетних Кэтрин и Хитклифа от детства к отрочеству в эпизоде с заглядыванием в окно особняка Линтонов. Результатом этого события стало разлучение неразлучной (двуединой, по мнению Д. ван Гент) пары: сначала на бытовом уровне (заботами опекунов Кэтрин по совету Линтонов-родителей), а потом и на социальном (духовная измена Кэтрин, решившей выйти замуж за богатого Эдгара Линтона, сохранив за собой право (и счастье) покровительства нищему, но искренне и преданно любимому ею с раннего детства найденышу Хитклифу – приемному сыну ее отца, странно и бесповоротно полюбившего темнолицего, похожего на цыганенка маленького сироту, якобы найденного им на улице Ливерпуля умирающим от голода и холода.

В эпизоде с заглядыванием детей в окно чужой барской усадьбы тема грубости нравов и жестокости, близкой к первобытной, возникает дважды, и оба раза – в связи с образом домашнего животного – собаки. В одной из этих сцен страшный бульдог, охраняющий Мызу Скворцов, хватается Кэтрин за ногу, рискуя ее откусить, – и Хитклиф пытается разжать чудовищные челюсти пса, натасканного на убийство человека, заталкивая ему в пасть большой камень, чтобы ослабить смертельную хватку животного; при этом кровь и кровавая пена струится по рукам Хитклифа, ноге Кэтрин и окровавленным морде и языку бульдога. Эта сцена – одна из самых грубых и натуралистичных в романе: от нее веет жестокостью страшной первобытной борьбы за существование, – но она впечатляет и тем, что характеризует Хитклифа как абсолютно преданного и бесстрашного спутника Кэтрин, рискующего своим здоровьем и жизнью ради ее спасения. Другая сцена с домашним животным, непосредственно предшествующая упомянутой, не менее натуралистична и отвратительна (хотя и по-иному): юные Линтоны – брат Эдгар и сестра Изабелла, заливаясь слезами, переругиваются из разных углов изысканно обставленной гостиной (которая, по мнению Хитклифа, описывающего эту сцену няне Нелли, сама по себе должна была бы сделать их счастливыми, «как в раю», ибо принадлежала «только им одним»: «Edgar and his sister had it entirely to themselves.

Shouldn't they have been happy? We should have thought ourselves in heaven!» [5, с. 53]); посередине этого рая цивилизации сидит жалобно скулящая маленькая собачонка, трясущая покалеченной лапкой: из взаимных обвинений Линтонов Кэтрин и Хитклифу становится ясно, что брат и сестра едва не разодрали собачку пополам в своем стремлении завладеть ею. Это – другой тип борьбы, характерный для утонченного слоя общества: борьба не за выживание, а за обладание – за собственность, и, соответственно, другой – «цивилизованный» уровень развития человека и человечности. В эпизоде изображена попытка двух благовоспитанных детей из образцовой дворянской семьи главного судьи графства (!) разделить между собой то, что им не принадлежит и по определению (в том числе викторианскому) принадлежать не может: очарование и прелесть домашнего животного; собака – божье создание (как и всякое другое животное), и собственническое отношение к ней как к вещи, движимому имуществу, которое можно поделить, характеризует тех, кто так относится к божьей твари, совершенно определенным образом.

Интересно, что картину нравов благовоспитанных дворянских детей два подрастающих «дикаря» («growing savages», как печально характеризует их няня Нелли), наблюдают через окно гостиной линтоновского особняка. Образ окна, точнее window-pane – оконного стекла – в романе Э. Бронте многократно и разнообразно интерпретируется современным бронтеведением; в частности, он трактуется как образ метаморфный [6, с. 165], разделяющий в романе мир человеческого сознания и мир иного состояния природы и человеческой души – «the other world» – мир, исполненный «инаковости» («the otherness») [6, с. 163–165]. Речь идет прежде всего о знаменитом сне Локвуда в ключевом эпизоде III главы, – сне, в котором a little ice-cold hand – рука призрака Кэтрин-ребенка – пробивает оконное стекло в ее бывшей девичьей спальне, где ночует Локвуд; это – одна из самых страшных в своем иррационализме и жестокости сцен, где случайный гость Грозового Перевала, которого «страх сделал жестоким», трет детскую ручку о край разбитого оконного стекла, «пока не полилась кровь, заливая простыни его постели» [5, с. 36].

Представляется важным отметить здесь, что оконного стекла («window-pane») не может быть без window-sill – подоконника, постоянно именуемого в тексте «window-ledge» (оконным выступом), на котором в той же спальне рука двенадцатилетней Кэтрин многократно повторяет два варианта своей будущей судьбы – два возможных варианта ее собственного имени по мужу: «Кэтрин Линтон» и «Кэтрин Хитклиф». К. Хейвуд, развернувший в своих работах тщательно разработанную, документально и филологически обоснованную систему доказательств «аболиционистской» версии историко-культурной подоплеку романа, в числе этих доказательств называет и употребление романисткой слова «ledge» вместо привычного и общепринятого «sill» в упомянутом эпизоде: «Sill» – одно из родовых имен известной и уважаемой в Йоркшире плантаторской семьи Силлов, от которой зависели, в частности, благополучие и карьера учительниц Бронте (глава семьи возглавлял попечительский совет графства, контролировавший работу школ Йоркшира, – а гувернантки Бронте мечтали о своей собственной школе [8, с. 181]); отсюда – необходимость шифровок, опускающих глубоко в аболиционистский подтекст романа «нижнюю часть айсберга». К. Хейвуд полагает это заместительное

употребление слова «ledge» вместо «sill» одним из «fingerprints» Эмили Бронте, дающей посредством этой детали ключ к пониманию тщательно зашифрованного ею в художественной ткани текста антирабовладельческого посыла [8, с. 185–192], созвучного огромному массиву современной писательнице аболиционистской прозы конца XVIII – первой половины XIX в.

Так из непростого экономического и социального положения семьи йоркширского священника Патрика Бронте вытекает необходимость деталей-«ключей», шифрующих обличительный пафос романа, направленный, в частности, на раскрытие страшных последствий рабовладельческих практик влиятельных йоркширских семей – последствий, проявляющихся многообразно и сложно: иногда – в характерах наследников безудержных и грубых плантаторов (Кэтрин), иногда – через поколения (Линтон Хитклиф), иногда – завершаясь разорением и гибелью старинных родов и тому подобными семейными (а значит, и общественными) бедствиями. Так подоконник, именуемый в тексте романа «оконным выступом» (всегда – «ledge» вместо «sill»), оказывается в романе лингвистической деталью интерьера, используемой как «минус-прием», обозначающий в тексте присутствие того, что романисткой прямо не названо, но представляется концептуально важным для воплощения скрытого авторского посыла. Поэтому утверждение Д. ван Гент о том, что «Грозовой Перевал» «is a non-ethical book», едва ли бесспорно: ведь тема рабства и его дегуманизирующих последствий, а также тема грани, отделяющей небелого европейца (Хитклифа [2, с. 76–79]) от «цивилизованного мира», глубоко имплицирована вышеупомянутым образом window-ledge, без которого не может быть и window-pane – метаморфного образа, являющегося, по Д. ван Гент, «a separating medium existing between consciousness and “the other”» – разделяющей средой между сознанием и «иным» [6, с. 162–163]. В романе этот образ разделяет сознание и «инаковость», а также – мир цивилизованных европейцев и мир детской свободы, которая существует за пределами цивилизации, ибо до наступления поры отрочества она внесоциальна. Вместе с «two-children» figure, которая, по ван Гент, также является «a metamorphic figure of breakthrough and transformation» [6, с. 162–163] – «метаморфной фигурой прорыва и трансформации», «window-pane» оказывается одним из ведущих художественных образов, воплощающих метафизическую концептуальность романа, – вернее, авторскую концепцию бытия.

Закономерным представляется вопрос: что тогда представляет собой в плане метафизической концептуальности, а также и социальной проблематики романа window-ledge, с помощью которого, благодаря которому и на котором чертит варианты своего возможного «замужнего» имени Кэтрин, за который держатся заброшенные сироты из «two-children» figure, с восхищением созерцающие красоту «цивилизованного» мира, представленного интерьером дома Линтонов, а потом Хитклиф – уже один, без Кэтрин, с помощью этого выступа наблюдает за полусказочным ритуалом превращения своей подруги в высшее (в социальном плане) существо – за ее отлучением от него, от вересковых пустошей, от вольного детского бытия вне цивилизации. В принципе, window-pane (в очень бедных жилищах) может существовать и без оконного выступа: выступ является результатом и свидетельством толщины стен, в которые panes (оконные стекла) вставляются, – стен, воплощающих степень защищенности от «the outer world» –

внешнего мира, – иного («the other»), нежели мир богатых «цивилизованных» людей. К тому же он создает удобства как для находящихся внутри (на нем можно писать и читать, что и делает Кэтрин в детстве), так и для находящихся снаружи: для последних это возможность увидеть блага цивилизации, – но никак не приобщиться к ним: ведь чем шире подоконник, тем толще стена, которая отделяет и защищает тех, кто находится внутри и соответственно допущен к благам цивилизации – по праву рождения, доходов и проч.

Таким образом, в завязке конфликта романа, очертившей проблему варварства и цивилизации посредством *dogs' imagery* и *window-pane/ledge imagery*, зашифрован как метафизический, «метаморфный» подтекст романа, так и социокультурный и социально-исторический аспект проблемы, им поставленной: исторически «ledge» (то есть «Sill»!) – это результат «цивилизационных» усилий многих поколений плантаторских семей, в том числе и прототипного для романной семьи Эрншо известного йоркширского клана Силлов и других плантаторских кланов, которые благодаря своим несправедливым доходам владели недвижимым имуществом вроде имущества Эрншо и Линтонов, и при этом жили приблизительно так же, как юные Линтоны, за которыми наблюдают через *window-pane*, держась за *window-ledge*, главные герои романа Э. Бронте. Представляется поэтому, что наряду с двуединым образом «two-children» figure (Д. ван Гент) в романе существует еще один двуединый метаморфный образ – «window-pane»/«window-ledge»: вместе с образом Хитклифа [2, с. 78] он является точкой пересечения двух аспектов романа – социального и трансцендентального, метафизического. Кроме того, *dogs' imagery* вместе с темой дикости провинциальных нравов, (включающей и тему заброшенных, педагогически запущенных детей), актуализирует еще и тему дикости «цивилизованного» мира. Эти образы и темы объединяют в единую перцептивную целостность текста социальный критицизм художественного исследования нравов рабовладельческого региона в динамике их многолетнего развития и авторскую концепцию бытия, очевидно порожденную собственными размышлениями романистки над природой мира и человека, любви и смерти, варварства и цивилизации, человека и животного, – концепцию, вдохновленную духовной атмосферой эпохи и пронизанную гуманистическим этосом и романтическим ощущением (но также и реалистическим осмыслением) современного автору социального бытия.

Библиографические ссылки

1. Авраменко Е. И. «Грозовой Перевал» Э. Бронте: художественная функция исторической ретроспективы в контексте йоркширского рабовладения / Е. И. Авраменко // Від барокко до постмодернізму: Вип. XIII [Сб. робіт] / Отв. ред. Т. М. Потніцева. – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2009. – С. 177–181.
2. Авраменко О. І. «Грозвий Перевал» Е. Бронте: образ Хіткліфа в соціокультурному контексті 1840-х рр. / О. І. Авраменко // Від барокко до постмодернізму: Вип. XV [Сб. робіт] / Отв. ред. Т. М. Потніцева. – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2011. – С. 73–79.
3. Allott M. The Brontes: The Critical Heritage / Miriam Allott. – London & Boston : Routledge & Kegan Paul, 1974. Pp. 228, 231, 234, 240.
4. Berg M. “Wuthering Heights”. The Writing in the Margin / Maggie Berg. – NY, Twaine Publishers, 1996.
5. Bronte E. Wuthering Heights / Emily Bronte. – Penguin Popular Classics, 1994. – 279 p.

6. Ghent D. van. On "Wuthering Heights" / Dorothy van Ghent // Dorothy van Ghent. The English Novel. Form and Function. – NY; 1961. – P. 153–170.
7. Heywood Ch. Yorkshire Background for "Wuthering Heights" / Christopher Heywood // The Modern Language Review. – October 1993. – Vol. 88, part 4. – P. 817–830.
8. Heywood Ch. Yorkshire Slavery in "Wuthering Heights" / Christopher Heywood // The Review of English Studies. n. 3. 38, 150 (1987). – P. 184–198.
9. Surridge L. Bleak Houses: Marital Violence in Victorian Fiction / Lisa Surridge. – Athens, Ohio University Press, 2005.
10. <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/> [Електронний ресурс]
11. <http://www.guardian.co.uk/uk/2007/aug/10/books.booksnews> [Електронний ресурс]

Надійшла до реколегії 07.05.12

УДК 821.161.1-31

Н. М. Акопьянц

г. Харьков

**ПОЭТИКА ПОРТРЕТА ВЕГИ В РОМАНЕ
А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»**

Анализируется поэтика портрета главной героини романа А. И. Солженицына «Раковый корпус» Вери Гангарт.

Ключевые слова: цветовая символика, мотив, ассоциативно-образная система, витальность, танатос.

Аналізується поетика портрету головної героїні роману А. І. Солженицина «Раковий корпус» Віри Гангарт.

Ключові слова: кольорова символика, мотив, асоціативно-образна система, вітальність, танатос.

In the article we have analyzed the poetics of the portrait of the main heroine of the novel «Cancer Ward» by O. I. Solzhenitsyn Vera Gangart.

Keywords: color symbolism, motif, associative-image system, vitality, tanatos.

Целью нашего исследования является осуществление многостороннего анализа поэтики портрета Вери в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус» как одной из главных героинь в произведении. Главным фактором, обуславливающим актуальность данного исследования, является отсутствие литературоведческих трудов, предлагающих более или менее комплексную характеристику данной героини с упором на ее символическую образность и функционирование в системе образов романа. Это объясняется, прежде всего, сложностью и многоаспектностью объекта исследования.

К созданию женских образов Солженицын всегда подходил с определенной долей изобразительной дистанцированности. Все произведения писателя ориентированы на мир мужчин, в котором женщине отведено весьма условное место. Герой у Солженицына, как заключает Жорж Нива, представляет собой ницшеанский тип мировосприятия, находящийся в поиске высших истин, что требует от него полного отречения от любви и от «сияния пола», по определению Нивы: «Человек – один против всех и не должен ждать ничего от соседа по «сцене», в особенности от женщины» [2, с. 55]. В этом ракурсе существенно отличается образ

главной героини – Веры Корнильевны Гангарт. Вера, потеряв на войне любимого человека, продолжает хранить ему верность, не изменяет данным единожды обещаниям. Жизнь девушки подчинена благородному делу – лечению онкологических больных, на что уходят все ее силы и время. В образе Веры писатель запечатлел свои представления об идеале женщины, нравственно-духовной составляющей ее внутреннего мира. Известно, что Солженицын выше всех человеческих качеств ценил именно верность, что стало следствием пережитых им самим военных и лагерных злоключений. Так, в 1936 году, заполняя анкету, на вопрос о том, что он больше всего ценит в женщине, Солженицын признавал истинную важность за женственностью. Однако, вернувшись к тому же вопросу через 22 года, зрелый писатель отметил перемену своих жизненных ориентиров: самым важным качеством в женщине он назвал именно преданность [5, с. 69].

Такие нравственные категории, как верность длиною в жизнь и самоотречение, нашедшие свое воплощение в истории жизни Гангарт, получили немало положительных откликов со стороны критиков. М. Голубков отзывается о Вере как об идеальном женском образе, воплощающем высшую, почти идеальную чистоту и верность, а, по мнению П. Лавренова, положительно заданная тональность образа Веры организует особую связь между временем и героиней: «перестрадавшая, как и Костоглотов, в унижениях, но живущая в согласии с собой. Вега органично включена в ток Времени и стремится помочь сделать то же Олегу Костоглотову и всем обитателям “ракового корпуса”» [1, с. 199]. В этой связи имя Вера несет в себе символический заряд: в латинском варианте «versus» имеет значение «настоящий», «истинный», «правдивый», что свидетельствует о желании писателя сообщить героине подлинно важные в нравственно-духовном плане качества. Поэтизация внешних черт девушки созвучна ее духовному миру, в высшей мере созидательному и гармонизированному по своей природе.

Особенная роль в создании положительного образа Гангарт отведена мотиву света. В восприятии окружающих в образе Веры присутствует градация световой игры: героиня предстает от «беленькой» до «ослепительно белой», «светящейся женщины». «Белыми пальцами» она подбирает грязный мешок Костоглотова, у нее «светящееся», «светло-уверенное лицо» со «светло-кофейными глазами», и что замечает Олег, когда расстается с ней, так это ее «белую спину». В образе Веги влюбленный Костоглотов видит воплощение единой мировой души, неразрывно сочетающейся с символами света: «И вдруг в рассеянных веерах света, забившего всю комнату, он увидел её, беленькую, лёгонькую, переуженную в поясе» [4, с. 403], «отражённый яркий свет охватывал её фигурку рассеянными веерами» [4, с. 401], «из светового охвата она смотрела с улыбкой, почему-то мудрой» [4, с. 403]. Нередко и сама девушка метафорически выступает источником света, душевного тепла: «Милость её всякий раз светит в улыбке как солнышко, когда она только попадётся в коридоре навстречу или войдёт в палату. Она не по профессии добра, она просто добра» [4, с. 62]. Подобная акцентуация на свете проявляется и в употреблении характерного антропонима для героини. Школьное прозвище, которым Веру называл возлюбленный, связано с символикой света: имя Вега и фамилия Гангарт складываются в акроним, образующий слово «ВеГа», которое обозначает астрономическое явление, одну из самых ярких звезд во Вселенной.

Поводом для сравнения является сходство на основании цвета и эстетического восприятия окружающими. Через все произведение проходит сравнение Веги с небесным светилом. Описывая историю утраты героиней возлюбленного, Солженицын прибегает к поэтическому образу звезды: «Он умер, а звезда его – горела. Все горела... Но шёл её свет впустую. Не та звезда, от которой свет идёт, когда сама она уже погасла. А та, которая светит, ещё в полную силу светит, но никому её свет уже не виден и не нужен» [4, с. 300]. Мотив света метафорически распространяется и на образ действия героини: «она сидела – и светила» [4, с. 401] «и сияла даже» [4, с. 293].

В своем стихотворении «Возвращение к звездам» (1953) Солженицын уже обращался к образу звезды Веги, отождествляя ее с символом надежды и веры:

Над тьмю тупого жестокого века
Какою надеждой вы блещете мне –
Кипяще, немыслимо белая Вега
И факел Юпитера в Божьем огне! [3, с. 202]

Данный отрывок указывает на имманентный характер употребления образа звезды Веги по отношению к объектам поэтизации в творчестве писателя.

Особенная роль в создании образа героини принадлежит также выбору цветовой символики, в которой выдержаны портретные, интерьерные и пейзажные описания, имеющие отношение к Веге. Если преобладающей в изображении жизнерадостной и веселой Зои является широко представленная палитра желтого цвета, от слегка золотистого до ярко оранжевого, то применительно к образу Веги чаще всего звучит употребление серо-зеленой гаммы тонов. Это цветовое соединение амбивалентно по своей символическо-ассоциативной сути: зеленый вбирает в себя представления о пышущей здоровьем жизни, молодости, растительной природе, в то время как серый – традиционный символ увядания, тяготения к танатологическим мотивам, цвет сухой земли и холодного камня. Думается, что автор остановил свой выбор на дуалистичной, на первый взгляд несовместимой по своей природе цветовой символике при создании образа Веги из художественно-эстетических соображений, важных для психологической прорисовки образа героини, лучшего понимания ее сущности. В сочетании серого и зеленого заложены подступы к раскрытию жизненной направленности Веги: мотивы смерти и жизни тесно переплетаются в ее собственной жизненной истории, глубоко переживаемая смерть любимого человека не отменяет биологических законов продолжения ее жизни, но душевно опустошает, умерщвляет жизненные силы Веги: «Не изменилась Вега, но сокрушилась» [4, с. 301]. Не в силах примириться с трагической гибелью возлюбленного на фронте, Вега превращает свою последующую жизнь в подобие небытия, словно искупая вину за вынужденно продолженное существование. По ощущениям самой Веги, Вторая мировая стала «войной, на которой вместе с женихом, убили и её» [4, с. 299]. Оставшись жить, девушка просит о смерти: «Она так хотела, чтоб её теперь тоже убили! Она сразу же, бросив институт, хотела идти на фронт. Но как немку её не взяли» [4, с. 299]. Не получив легитимных оснований умереть, Вега безрадостно пользуется своим правом на жизнь: «Её не взяли – тоже убить. И приходилось жить» [4, с. 300]. Амбивалентное соединение в описании героини серого как символа танатоса и зеленого как признака витальности

подчеркивает противоречивый характер ее попытки самообоснования во времени и пространстве, ее выброшенность из заданной устремленности бытия на жизнь.

В описаниях внешности Веги поначалу серый цвет значительно преобладает над зеленым. В рамках палитры серого цвета глаза Веры описываются как «светло-кофейные», и на протяжении всего повествования с целью акцентуации данной художественной детали этот эпитет неоднократно повторяется. В дополнение к его употреблению с целью более точного описания серого оттенка глаз Веги предпринимается попытка сделать глаза героини объектом подробных гастрономических обсуждений: «...они были светло-кофейные. Если на стакан кофе налить молока пальца два. Впрочем, давно Олег кофе не пил, цвета не помнил, а вот – дружеские! очень старо-дружеские глаза!» [4, с. 285]. Сравнение серых глаз Веги с цветом кофе с молоком из уст ссыльного героя, который долгое время был лишен многих социальных благ, в том числе и любых продуктовых изысков, несет в себе экспрессивный заряд и свидетельствует о большой увлеченности Олега, внимательно улавливающего малейшие детали внешности Веры. Оттенки серого и коричневого превалируют и в других элементах портретной характеристики Веги: «Волосы её, немодно положенные узлом на затылок, были светлее чёрных, но и темней тёмно-русых – те, при которых нам предлагают невразумительное слово «шатенка», а сказать бы: чернорусые – между чёрными и русыми» [4, с. 36], в других эпизодах цвет волос девушки передан такими стилистически нейтральными выражениями, как «волосы средней темности» [4, с. 199], «чернорусый узелок волос из-под шапочки Веры Корнильевны» [4, с. 321]. В одежде Веры также представлен серый цвет: на работу она ходит в «светло-песочном демисезонном пальто» [4, с. 294]. В этой связи неудивительно, что о возлюбленной Олегу в зоопарке напоминает светло-коричневая по своему окрасу антилопа Нильгау.

Преобладание серого цвета в мире Веги идет на убыль, однако не исчезает, когда она влюбляется в Олега, витальная символика зеленого цвета свидетельствует о постепенном вхождении энергии жизни в эмоциональный фон ее отношения к миру, что показано на примере описания весенней природы, окружающей влюбленную героиню: «Деревья только чуть отзеленивали от серого: был тот момент, когда зелёный цвет уже не отсутствует в дереве, но серого ещё гораздо больше» [4, с. 294]. Несомненно, пейзаж здесь выступает как средство раскрытия начала внутренней работы Веги, совершаемой в глубинах ее сознания. Характер природного фона вполне соответствует намерению автора изобразить появившуюся у Веги готовность открыться и довериться жизни, созвучную весеннему отхождению природы от зимнего замирания. В этой связи правомерно задаться вопросом о том, почему же в цветовой символике описания пейзажа, служащего цели выражения приподнятого настроения Веги, ее осознанный отход от мотивов танатоса к мотивам витальности не сопровождается заменой серого цвета зеленым на уровне семантики описательных средств, цвет увядания по-прежнему остается превалирующим над цветом жизни («деревья только чуть отзеленивали от серого», «серого ещё гораздо больше»). Солженицын незамедлительно сам дает ответ на этот вопрос, предвосхищая несоответствие ожидаемого действительному не только в природе, но и в любовной линии Веры и Олега, словами: «Но – рано было для того» [4, с. 294], и настойчиво повторяет эту мысль в завершение описания пейзажа:

«Было – рано» [4, с. 294]. Думается, что таким образом автор через пейзажную характеристику, дополняющую образ Веги, хотел утвердить мысль о том, что изменения в сторону способности полюбить и довериться произойдут не одномоментно, слишком глубоки страдания, пережитые Верой, от потери близкого ей человека, чтобы процесс избавления от горя и одиночества имел сиюминутный характер.

Противоборство витальности и танатоса в сознании Веги показано в пейзажном описании смены зимы весной, в котором изображение серого камня и земли преобладает над видом небольшого зеленого сада: «И где за дувалом был виден клочок сада, отстоянного от городского камня, – там была лишь сухая рыжеватая земля, вспаханная первым кетменём» [4, с. 294]. Образы поля и сада являются извечными символами человеческой души, «сеять поле» или «вращивать сад» в переносе на поэтический язык метафор означает совершать внутреннюю, глубокую духовную работу. В этой связи виднеющийся «клочок сада» и «земля, вспаханная первым кетменём» в пейзаже, увиденном Верой во время прогулки, имплицитно отсылают нас к обнадеживающему началу сближения Веги с мотивами жизни и отходу от мотивов танатоса.

Как в духовном плане в Веге уживаются антагонистичные по своей сути память о непоправимой потере любимого и мысль о своей продолжающейся жизни, так и на уровне материального мира в описаниях ее внешности и окружающего интерьера сочетаются танатологический и витальный цвета, серый и зеленый соответственно. Подобное цветовое соединение представлено во многих описаниях. Сама Вега после рабочего дня предстает одетой в «*серо-зеленоватое* тафтяное платье» [4, с. 201]. Оказавшись один на один с беспорядочным, обезличенно-бесхозным миром коммунальной квартиры, Олег одними из первых выделяет в нем *светло-коричневую* покраску двери Веги и *зеленый* почтовый ящик как цветовые индикаторы ее присутствия, проживания в доме. В письме к Веге Костоглов обозначает проблему их взаимоотношений, которая даст о себе знать в будущем, в рамках все той же цветовой символики: «Вы, я, и между нами это – какой-то серый, дохлый, но все растущий змей» [4, с. 457]. Здесь происходит наложение понятий: змей, который традиционно воспринимается зеленым, обозначается Олегом как серый, в результате чего поддерживается зелено-серая цветовая тональность. Возникающий таким путем образ Веги в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус» подразумевает набор поэтизированных качеств. Портрет героини сложен, его анализ возможен при учете психологической прорисовки последствий жизненной трагедии на внутренний мир девушки. Органично встраиваются в создаваемую автором на протяжении всего произведения ассоциативно-образную систему мотивы света, витальности и танатоса.

Библиографические ссылки

1. Лавренов П. Образ Времени в творчестве А. И. Солженицына // Между двумя юбилеями (1998-2003): Альманах / Сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. – С. 195–204.
2. Нива Ж. Солженицын / Ж. Нива. – М. : Худож. лит., 1992. – 189, [2] с.
3. Солженицын А. И. «Протеревши глаза» (стихи и проза, 1999) [Предисл. авт.]. – М.: Наш дом – L'Age D'Homme, 1999. – 365 с.

4. Солженицын А. И. Раковый корпус: Повесть: [Текст]/ Александр Исаевич Солженицын. – М. : Худож. лит., 1990. – 462 с.
5. Супруненко П. П. Солженицын и его время / П. П. Супруненко // Лит.-крит. журнал «Троицк литературный». – 2009. – № 13. – С. 69–93.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.161.1.09

Е. С. Базина

г. Одесса

**МОТИВ «ОТЧУЖДЕНИЯ» В РАССКАЗЕ
С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО «ЛЕСНАЯ ТОПЬ»**

Рассматривается проблема модели мира и мотивного анализа в раннем творчестве С. Н. Сергеева-Ценского.

Ключевые слова: экзистенциальные мотивы отчуждения, страха, смерти, модель мира.

Розглядається проблема моделі світу та мотивного аналізу у творчості раннього С. Н. Сергєєва-Ценського.

Ключові слова: екзистенціальні мотиви відчуження, страху, смерті, модель світу.

The article deals with the problems of the model of the world and the motive analysis in stories of S. N. Sergeev-Tsensky.

Keywords: existential motives of melancholy, fear, model of the word.

Творчество С. Н. Сергеева-Ценского находится в центре внимания литературоведов, обращавшихся к экзистенциальной проблематике в русской литературе конца XIX – начала XX вв. Среди них следует назвать работы В. В. Заманской, А. Ю. Мережинской, В. А. Келдыша и т. д. Вместе с тем чаще всего внимание литературоведов акцентируется на поздних повестях и романах Ценского. Раннее творчество писателя, в частности рассказ «Лесная топь», является, как правило, контекстом в изучении творчества Сергеева-Ценского. Актуальность работы заключается в выявлении доминантных аспектов в творчестве раннего С. Н. Сергеева-Ценского, которые позволяют сделать вывод о философско-эстетической парадигме автора, обнажающей сущность его экзистенциальной парадигмы. Целью исследования является мотивный анализ рассказа «Лесная топь», позволяющий рассмотреть особенности сюжета, его динамики, персонажной системы как особого художественного мира писателя.

Экзистенциальная парадигма С. Н. Сергеева-Ценского содержит ряд сюжетных мотивов, определяющих «пограничную ситуацию», в которой развивается внутренний и внешний конфликт. Заметим, что экзистенциальная парадигма – это метасодержательная категория, инвариантами которой являются: «экзистенциальный тип сознания героя», «пограничная ситуация», «страх смерти», «реальное – ирреальное», «хронотоп обреченного героя. «Экзистенциальное сознание» как составляющая экзистенциальной парадигмы связано, прежде всего, с объективацией окружающего мира сквозь призму личностной апперцепции. Актуализация такого типа сознания связано с переживанием «пограничной ситуации», которая обнажает хрупкость, катастрофизм, драматичность

человеческого существования. Как правило, «пограничная ситуация» возникает «вдруг» («вдруг» здесь приобретает статус онтологического события), после чего человек оказывается в ситуации, как правило, драматического выбора, активного/действенного или пассивного/инерционного преодоления её. Выбор человека связан с категорией свободы или ее антиподом – детерминизмом судьбы, случая, обстоятельств. В процессе преодоления «пограничной ситуации» включается механизм личностной самоидентификации человека, его способности к свободному действию, поступку, моральному выбору. Если же человек не может преодолеть «пограничную ситуацию», то он обречен (мотив «отчуждения» усиливает обреченность человека). Как правило, персонажи Сергеева-Ценского с одной стороны, подвержены перипетиям фатальных, безличных сил судьбы, в связи с чем являются несвободными, а с другой стороны, они «обречены» умереть, и это основная пограничная ситуация в их судьбе.

Перейдем к анализу рассказа «Лесная топь». С самого начала произведения автор погружает нас в атмосферу страха, сталкивая читателя с чем-то инфернальным, противоположным реальному миру. Лес, «враждебно настроенный», персонифицирован, представлен как живое существо, которое всем своим видом предвещает ужасное. В этом «живом» зловещем лесу мы видим детей, Фильку и Антонину, которые отправились туда наловить раков. Дети, особенно Антонина, сразу ощущают враждебность этого места, что в свою очередь навеивает огромный страх и тревогу. Персонифицированный лес словно хочет поглотить детей, жаждет их смерти: «Что-то тихо дышало на них сзади из-за толстых мшистых дубов, дышало ядовитой сыростью и густым запахом смерти от гниющих листьев» [6, с. 230]. Страх охватил детское сознание и неудивительно, что они могли вообразить себе все что угодно: «... оба увидели вдруг, вздрогнув и застыв, как недалеко, в трех шагах от них, за камышами поднялась из воды зеленая тинистая человечья голова, старая, яркая, как сноп зеленых молний, фыркнула и поплыла к ним» [6, с. 233]. Дети оказались в «пограничной ситуации». Катализатором, спровоцировавшим «пограничную ситуацию», стали именно безличные, надперсональные силы бытия, воплощенные в столкновении с чем-то инфернальным, потусторонним.

Главное, ключевое событие, первопричина ряда катастроф – встреча с лесным чудищем, объективируется как случайность, которая никак не зависит от человека (эта случайность спровоцирована страхом). Присутствие надперсональных, ирреальных сил, которые детерминируют весь ход событий, трагически разрушая мир героев, объективировано Сергеевым-Ценским как наличие особой модели мира, особого вида реальности, которую способны ощущать люди, но которой они бессильны противиться. И уже неважно, действительно ли дети столкнулись с чем-то потусторонним (инфернальным), зловещим, враждебно настроенным (Шишига лесная), или это напуганное детское воображение. Ясно только, что страх полностью овладел ими. Даже находясь уже дома, они воспринимают свою избу, как часть леса, а лес, в свою очередь, ассоциируется со страхом и смертью: «Изба была большая, рубленая, и бревна в стенах были тоже лес» [6, с. 234]. Детей долго не могли успокоить и тогда взрослые прибегли к (тайному) магическому обряду, к заговору: «Долго прыскали ребят крещенской водой, бормотала что-то заговорное бабка» [6, с. 235]. И если Филька оправился от испуга на следующий день, то

«Антонина осталась порченой». Хоть росла она и быстро, как все здоровые дети, «но тайна шла все время с ней рядом и не давала сомкнуть глаз» [6, с. 236]. Страх не покидал ее и держал в постоянном напряжении, что привело к отчуждению и обусловило определенную модель поведения Антонины. Она стала чужой для всех, дичилась людей, ее называли «дурочкой» и думали, что она уйдет в монастырь. Она и сама так думала, пока однажды, на Троицу, в церкви с ней не случился нервный припадок: «Антонине стало вдруг душно, как тогда в лесу. <...> Антонина упала с размаху, дико вскрикнула и билась на полу в тесном кругу расступившихся ног, клопочущая, обнаженная. <...> Подняли и вынесли кликушу, и с тех пор Антонина боялась церкви» [6, с. 237]. Чувство страха не отпускает ее, даже спустя столько лет. Интересно, что и люди, окружающие ее даже не пытаются ей помочь справиться с этим страхом, а наоборот называют ее «порченой», чем только подпитывают это чувства страха. Здесь явственно ощущается фатальное одиночество в мире, отчуждение человека.

Родители Антонины думают, что ей сможет помочь церковь, а когда эти надежды разрушены, решают выдать ее замуж, опять-таки не спросив ее. После свадьбы она чувствует себя не человеком, а вещью: «Когда пили в избе Дениса, Антонине казалось, что это ее продали и пропивают» [6, с. 239]. Даже если Антонина и хотела освободиться от страха и одиночества, смоделировав новую реальность для себя при помощи создания семьи (для женщины, с точки зрения Ценского, создание семьи – это создание нового мира, приобретение нового смысла жизни), то практически у нее это не получилось. Мужа забрали в армию, а свекор постоянно домогался ее. Да и в материнстве она не смогла найти спокойствия и радости: «Антонина родила девочку с огромным пятном в половину лица. Когда ребенок плакал, он становился страшным, превращаясь в один уродливый красный ком» [6, с. 240]. Снова мир Антонины рушится, что приводит к еще большему отчуждению. Детский страх перерос в нечто большее. Теперь она боится абсолютно всего и всех, а особенно: «... жадного, плакучего уродя» [6, с. 240]. Иногда Антонину «... охватывала жалость, похожая на злость», а иногда «... Антонина ясно начинала ощущать, что он не нужен ни ей и никому теперь и не будет нужен после, что он ей противен, что он даже не ее, потому что она ждала не такого» [6, с. 241]. Зародилась ненависть, злость и, вместе с тем, жалость к ребенку. Ничего другого и не мог породить страх, который проник в нее настолько, что даже «оставил» отметину на ребенке. Антонину ожидает еще одно потрясение. Загорелась деревня и в пожаре погибает ребенок. Люди стали обвинять Антонину. Только на первый взгляд пожар избавил Антонину от всех страданий, переживаний и страха. Не смотря на то, что она смогла уйти из семьи и освободится от всего, что было ей ненавистно, душа ее мучается и горит в огне, ведь она сознательно оставила ребенка умирать. Возникает еще одна «пограничная ситуация», которая подталкивает героиню к драматическому выбору. Антонина уходит в лес, где нанимается стряпухой на лесопильню. Происходит встреча со сторожем Зайцевым. Болезнь обезобразила его так: «...что его пугались дети. <...> Неприкрытые торчали длинные зубы, распухли и гноились веки, и серые глаза среди них глядели, как вырезанные из линуемого коленкора и пришитые наспех красными нитками» [6, с. 248]. Его уродство пугает ее. Но спустя какое-то время, как и сгоревшая дочь, он

вызывает у нее жалость. Совсем неслучайно Антонина сблизается с Зайцевым. Только ему она смогла открыть свою страшную тайну: «Люди говорили – забыла, а я нарочно бросила... Кому она нужна такая? Мучилась бы целый век... только и всего» [6, с. 253]. Антонина надеется, что Зайцев сможет понять ее и оправдать, потому что только такой урод и изгой, как Зайцев, способен на понимание.

Жизнь с Зайцевым – это наказание за грехи. Но долго выдержать такое наказание она не смогла: «Ведь это я на себя без попа питимью наложила, чтоб с тобой жить. С души воротит, посмотрю – тошнить тянет, а я себе говорю: это ничего, это тебе в наказанье, что ребенка своего, уroda, погубила. Вот возьми да уroda и пожалей. А теперь не хочу я больше...» [6, с. 258]. В сознании возникает мысль о том, что избавиться от мучений Зайцев сможет только в одном случае, как и ее дочь, если умрет: «Давно тебе в сырую землю нужно» [6, с. 258]. Свою вину (грех) за смерть дочери героиня переложила на шишигу лесную. На следующий день Зайцева обнаружили повешенным. Каждая смерть в этом произведении сопровождается усилением символики страха. И вновь Антонина решает наказать себя. Она идет работать в дом хозяина лесопилки, к старику Бердоносову. В его доме повсюду были иконы и даже тишина «пахла ладаном». Дом напоминает церковь, которую панически боится Антонина. Автор подробно описывает жизнь семьи Бердоновых. Безвольная и покорная жена Бердоносова – Александра (ее систематически жестоко избивают) и 80-летняя старуха мать Агафья. В этом доме господствует страх: все боятся Бердоносова. Вместе с тем впервые Антонина в этой семье встречает человека, который думает и размышляет. Ему (Фролу, изгнанному отцом за вольнодумие) она решает рассказать все свои тайны. Фрол позволил ей на какое-то время забыть о своих грехах и страхах, даже более того, можно было представить, что этих грехов и страха не было вовсе. Но, так же, как и огонь, который сулил Антонине освобождение от страха и от уродливого ребенка, так же и Фрол не смог оправдать ее надежд. Когда Фрол ушел и Антонина осталась одна и тем самым лишилась последней надежды на спасение своей грешной души, она решает сама себя наказать: «Тошно мне! На позор хочу! – надорванным, чужим голосом кричала Антонина. <...> Все в ней было чужое, и под этим чужим, как под пеплом, все было свое и вспыхнуло... Упала с размаха в сугроб и, забыв все, коченея, билась в нем, воя, как тогда на Троицу в зеленом лесу» [6, с. 290]. Мотив «отчуждения» увеличивает чувство страха, что привело к болезни и физической и психологической. В ее сознание вновь вернулся экзистенциальный страх: «И кто-то все пугал ее, приближаясь, обходил кругом с тихим треском, ломал над нею тонкие прутья, дышал на нее чем-то плотным, как дерюга» [6, с. 290]. Никто и не думал, что Антонина выздоровеет: «Но к весне она встала, тонкая и сквозная, как весенний луч» [6, с. 290].

Интересен тот факт, что все «пограничные ситуации» происходят с Антониной в лесу, либо в непосредственной близости от леса. Лес (и топь, которая находится в лесу) является неким закрытым пространством, замкнутым хронотопом, который, как правило, обусловлен мотивом «отчуждения». Актуализация замкнутого хронотопа, маркированного устойчивыми ориентирами, апеллирующими к запаху смерти («запах гниющих листьев и топкого болота»), пространству смерти (лес, болото), времени умирающего героя. Хронотоп этот замкнут лишь потому, что

героиня обречена, и именно это вносит экзистенциальный смысл в интерпретационные механизмы.

Во всех произведениях Сергеева-Ценского, в которых реализован хронотоп обреченного героя, запах смерти, либо страх, грех является одним из устойчивых символов, которые предвещают судьбу героев. В этой связи еще раз обратимся к топосу леса и топи: «...топь поднялась высоко и властно и залила лес. <...> Совершалось что-то страшное, всегда одинаково бывшее испокон века: подымалось одно и поглощало другое, за стеною жизни стояла смерть, за стеной обрыва – бездна, и стены были тоньше и прозрачнее, чем осенний воздух» [6, с. 291–292]. Точно так же обостряется нездоровая психика Антонины. Она решает уйти обратно в Милуково. Это решение вновь продиктовано чувством страха, стыда и греховности: «Стало стыдно жить и страшно жить» [6, с. 293]. Антонине пришлось идти через лес, где ее окружает топь реально и мистически. Она заполняет все сознание героини. В тексте постоянно встречаются словосочетания «стало страшно», «вспомнилась шишига лесная», «испуганно мелькнула молния», «тянулись отовсюду загребистые паучьи лапы страха и ткали кругом частую паутину», в которую попадает и никак не может выпутаться Антонина. Кругом была только топь и «плотная густая сырость, повиснув в темноте, тащилась рядом» [6, с. 298]. Мотив страха и мотив отчужденности определяют дальнейшее развитие сюжета. Совершенно ясно, что обреченная героиня не сможет найти дорогу домой, дорогу к новой жизни. Антонина заблудилась и вместо своей деревни нашла сарай, где спала артель. Название произведения многозначно. Лесная топь – это такой же экзистенциал, как и страх. Если человек попадает в топь (болото), то без посторонней помощи ему не выбраться. Так и Антонина, попав в «болото» страха, пытается выбраться (избавиться от страха и одиночества), найти помощь, но ей этого не удастся (люди остаются безучастными к ее страданиям). Страх и одиночество постепенно, как болото, засасывает героиню, что и приводит, в итоге, к смерти. Пространство Антонины начинает сужаться (метафорический переход от жизни к смерти): «Мокрый полушубок давил плечи, от платка больно было голове. Хотелось спать. Завидно было, что все кругом спали, а она стоит» [6, с. 299]. Все давит на Антонину, она устала от всего и сон свидетельствует о начале перехода в другой мир, где нет ни страха, ни греха, ни мук совести. Смерть приводит к освобождению. Реальное и ирреальное перемешалось в сознании Антонины. Как топь поглотила лес, так и мужики накнулись на Антонину. Мы можем только догадываться, как она умерла, известно только то, что ее тело скинули в топь.

Проанализировав рассказ С. Н. Сергеева-Ценского «Лесная топь», можно определить, что поиски писателя шли в русле идей не только русской, но и мировой литературы. У философа С. Кьеркегора это «меланхолия» и «страх» [2], которым он предал онтологический характер. У Ж.-П. Сатра это «тошнота», которая поглощает экзистенцию и рождает собственные координаты бытия, обезличивающие окружающий мир. У А. Камю это «тоска-усталость», которая постепенно перерастает в ощущение абсурда бытия, причем именно ощущение абсурда трансформирует окружающую действительность, маркирует ее бессмысленный, поглощающий характер. Чувство страха, одиночества, тоски, тошноты, абсурда бытия – приобрели в XX веке онтологический характер, признаны одним из

неизменно присутствующих условий существования человека, задача которого сводится к тому, чтобы по мере собственных сил, противопоставить им позитивные экзистенциалы – «любовь», «веру», «доверие», «коммуникацию» и др. Эти задачи Сергеев-Ценский решал в своих произведениях. Экзистенциальные мотивы «отчуждения и страха», с одной стороны, способствуют движению сюжета произведения, а с другой – дают возможность понять авторское мировидение, его модель мира. Он изображает мир сдвинутый, находящийся на изломе, где все в серо-черных тонах, печально и однообразно. Жестокие, безжалостные люди делают жизнь невыносимой и тяжелой. Автор создает мир персонажа, находящегося в «пограничной» ситуации. Именно в таких ситуациях жизненного кризиса, когда нарушается привычный ход событий, бездуховность, безразличие, жестокость разрушают, казалось бы, нерушимые основы – у человека возникают экзистенциальные вопросы. Утратив «почву под ногами» человек начинает понимать абсурдность, бессмысленность жизни, страх перед неизбежным, одиночество. Очевидны попытки понять «новый» мир, общество, отдельного человека и, тем самым, избавиться от одиночества, непонимания и страха и в этом суть типа обреченного человека конца XIX – начала XX века.

Библиографические ссылки

1. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: [Учебное пособие] / В. В. Заманская. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
2. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Пб. : «Искусство – СПб», 2004. – 704 с.
4. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи / А. Ю. Мережинская. – К. : Киев ун-т, 2001. – 433 с.
5. Нямцу А. Е. Основные теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
6. Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. в 12-ти т. / С. Н. Сергеев-Ценский. – М. : Худ. лит., 1967. – Т. 1. – С. 229–303.
7. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
8. Слюсарь А. А. О соотношении фабулы, сюжета и композиции художественного произведения / А. А. Слюсарь // Проблемы сучасного літературознавства. – Одесса : Астропринт, 2001. – № 9. – С. 275–284.
9. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 503 с.

Надійшла до редколегії 30.04.12

УДК 821. 111

О. В. Беляева

г. Симферополь

ПРОСТРАНСТВО ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ У. ГИБСОНА «ВСЕ ВЕЧЕРИНКИ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ»

Рассматриваются особенности художественного пространства виртуальной реальности в романе У. Гибсона «Все вечеринки завтрашнего дня».

Ключевые слова: виртуальная реальность, художественное пространство, киберпространство, Уильям Гибсон.

Розглядаються особливості художнього простору віртуальної реальності в романі У. Гібсона «Всі вечірки завтрашнього дня».

Ключові слова: віртуальна реальність, художній простір, кіберпростір, Вільям Гібсон.

In the article some characteristics of fictional space of virtual reality are researched in the novel by W. Gibson "All Tomorrow's parties".

Keywords: virtual reality, fictional space, cyberspace, William Gibson.

В связи с усложнением поэтики литературного текста, использованием новых, нетрадиционных форм художественного времени и пространства, перед теорией художественной литературы встает задача более глубокого изучения сущности этих феноменов, в том числе, на материале произведений научной фантастики. Одним из таких произведений является роман известного канадского писателя-фантаста У. Гибсона «Все вечеринки завтрашнего дня» («All Tomorrow's Parties»). Произведения У. Гибсона в основном являются футуристическими рассказами, которые повествуют о широком проникновении в будущем в жизнь людей кибернетики, о влиянии новой, созданной компьютером, «реальности» на человечество. Виртуальная реальность стала одним из основных элементов художественного мира киберпанка, основателем которого считается У. Гибсон. Поскольку художественная литература отображает в той или иной мере окружающую действительность, которая на сегодняшний день представляет быстрое развитие информационных технологий, это явление художники слова также стремятся описать и представить в своем творчестве. Хронотоп, образы пространства в художественных произведениях исследовались учеными неоднократно, однако киберпространство, то есть пространство виртуальной реальности не рассматривалось, в связи с этим, исследование романа «Все вечеринки завтрашнего дня» кажется нам актуальным.

Среди зарубежных литературоведов творчеству У. Гибсона посвящены работы Олсена, Л. С. Харпер, К. Макгирк, Дж. Николас, Дж. Ханна, Д. Кавалларо. Исследования в отечественной науке практически отсутствуют. «Понятие виртуальной реальности основывается на концептах «присутствия» и «телеприсутствия» [5, с. 3], которое предусматривает погружение (immersion) в мнимую среду или пространство, созданное компьютерными технологиями. Виртуальные миры часто выступают под разными именами, такими как «Киберпространство», «Сеть» или «Матрица», – это сфера информации, полученная с помощью электроники, большая электронная сеть, в которой свернуты виртуальные реальности [2, с. 30]. В литературе идея виртуальной реальности как «киберпространства» (cyberspace) впервые была введена именно У. Гибсоном в новелле «Сожжение Хрома» («Burning Chrome»), а позже развернута в романе «Нейромант» («Neuromancer»).

«Все вечеринки завтрашнего дня» завершающая книга трилогии «Моста» («Bridge Trilogy»). Истории старых и новых персонажей – и мира в целом – сходятся в узловой точке. Символом всей трилогии является Мост – полуразрушенный и незаконно заселенный, он, по Гибсону, олицетворяет парадигму перемен, которые рано или поздно опрокинут существующий порядок. Мост возник из ниоткуда, сам по себе, существовал под носом у правительства, предпочитавшего его не замечать. К каркасу моста присоединялись все новые и неожиданные элементы, в конце концов, некая критическая точка была пройдена, и родилось нечто новое – новый

мир со своими законами, способный расти и защищать себя от внешних воздействий. На протяжении всей трилогии мост является местом, где живут аутсайдеры, и хотя географически мост ограниченное пространство, в широком понимании, это место свободы, все, кто не «подходит», не вписывается в жизнь целого мегаполиса, отправляется на Мост. Тама Ливер отмечает, что люди с Моста считают невозможным жить в ограниченном пространстве, подразумевая мир вне моста. Они создали, с их слов «другую страну», но не в геополитическом смысле, а скорее они создали совершенно «автономную реальность», которая функционально и в пространственном отношении существует отдельно от глобальной системы» [3, с. 124].

Роман представляет три отдельные, но перекликающиеся истории. Первая сюжетная линия рассказывает о бывшем копке Берри Райделле, протагонисте из романа «Виртуальный свет». Райделл бросает временную работу охранника в магазине Счастливый Дракон, чтобы выполнить поручения смертельно больного компьютерного хакера Колина Лейни (протагонист из романа «Идору»). В детстве Лейни был объектом фармацевтических опытов, что нарушило его нервную систему: он стал испытывать синдром дефицита внимания, но приобрел способность различать узловые точки в потоке информации, у него появилась способность предсказывать события. Это сделало его идеальным для роли аналитика данных. Побочным эффектом 5-SB, препарата, который вводили Лейни, явилось привязанность подопытного к сильным личностям. Лейни стал одержим медиа-бароном Коди Харвудом/Левином из влиятельной фирмы по общественным связям. Лейни проводит свою жизнь, путешествуя по сети, в поисках следов Левина. Лейни предвидит серьезный исторический сдвиг, который может предшествовать концу света, это событие должно произойти в Сан-Франциско, на мосту Золотые ворота. Лейни предсказывает, что Харвуд, который тоже принимал препарат 5-SB ранее, но добровольно, осознавая последствия его действия, знает об этом и попытается направить это историческое событие в своем направлении. Чтобы остановить Харвуда, Лейни нанимает Райделла, чтобы он под видом курьера поехал в Сан-Франциско, где, как он полагает, откроется следующая узловая точка. Т. Ливер отмечает в оценке одного из главных персонажей романа, Колина Лейни, «волю к виртуальности», которая выражается в полном отрицании материального тела. Подобная «воля к виртуальности» прослеживается и в ранних работах У. Гибсона, особенно в характеристике персонажей хакеров-ковбоев, например Кейса из романа «Нейромант» [4]. Лейни имеет дар нахождения узловых точек в сети и соединения их в предполагаемое событие, благодаря опытам с препаратом, который на нем экспериментировали, Кейсу нужно наоборот вывести из организма препарат, чтобы снова подключиться к деке и находиться в киберпространстве.

Вторая сюжетная линия романа повествует о бывшей курьерше Шеветте Вашингтон (героиня романа «Виртуальный свет»), которая в бегах от своего бывшего бойфренда. Она вернулась в свой прежний дом на мосту, чтобы найти там пристанище и вспомнить прошлое. Ее сопровождает Тесса, студентка из Австралии, изучающая журналистику, она прибыла на мост, чтобы снять документальный фильм о жизни Моста и проживающем там сообществе людей.

Третья сюжетная линия рассказывает о таинственном человеке, по имени Конрад, искусно владеющем холодным оружием. Несмотря на то, что Конрад наемник Харвуда, он действует по собственному усмотрению, именно исходя из своих соображений, он пощадил Райделла на мосту, хотя Харвуд охотился за его жизнью и содержимым его рюкзака, в котором находилось устройство, проецирующее голограмму Идору. Она владеет важной информацией о том, что случится на мосту и причастна к надвигающимся глобальным переменам.

Пространство виртуальной реальности наиболее ярко показано автором в главе СЕЛВИН ТОНГ. Селвин Ф. К. Тонг – нотариус из Коулуна, куда пришел Райделл за важным пакетом по поручению Лейни. Нотариальная контора оказалась виртуальной. Монолитная входная заставка напоминала египетский орнамент, она была вытянута в перспективу сплошным коридором «и если бы коридор был реальным, в него можно было бы въехать на мощном трейлере», сравнил Райделл. «Горели барочные канделябры, заливая пространство кроваво-алым виртуальным светом, текстура стен была странновато-липкой на вид и смахивала на мрамор с золотыми прожилками» [1]. Играла музыка, подобие классики, двери в контору были высокие, текстура их намекала на чье-то весьма абстрактное представление о ценной древесине. «Виртуально офис нотариуса был размером с олимпийский плавательный бассейн, но насчет деталей здесь явно поскупились. Райделл нажал клавишу на очках и приблизил картинку прямо к столу, размером примерно с бильярдный стол, и с той же, что у дверей, имитацией плохо обструганного дерева. На столе лежала парочка не поддающихся описанию металлических с виду вещей и стопка листов виртуальной бумаги» [1]. Это пространство с предметами реального мира, но в компьютерной проекции, здесь нет геометрических форм, обозначающих базы информации в сети, как в романах трилогии «Киберпространство», в конторе Селвина как будто нарисованные предметы вещного мира оживают от прикосновения к ним. Среди свойств художественного пространства виртуального офиса также стоит отметить протяженность, это довольно большое, богатое здание под старину: мрамор, канделябры, мебель из «ценной» древесины. Сам нотариус Селвин Тонг тоже был виртуальной проекцией. В виртуальном офисе действия происходили магически, как бы сами собой, вдруг, «двери широко распахнулись», «в правой руке Тонга вдруг возникла золотая пишущая ручка, будто монтажный ляп в студенческом фильме», «ручка исчезла так же ненатурально, как и появилась» [1]. Предметы быта виртуальные и по описанию дорогие. «Ручка была огромная, с тщательной текстурой, с завитыми драконами, их чешуя отсканирована с таким высоким разрешением, что затмевала собой все остальное на сайте. <...> Тонг написал семь цифр на листке виртуальной бумаги, после чего повернул листок так, чтобы Райделл мог их прочесть» [1].

Нотариус и окружающие предметы виртуально активны, можно «кликнуть» по ним и это приведет к изменению пространства. Райделл не хотел выходить из виртуальности через коридор офиса. Тонг попросил его кликнуть по его лицу, «Райделл щелкнул, вызвав с помощью клавиши на очках курсор в виде карикатурной неоновой-зеленой руки-указателя» [1]. При выходе из виртуального офиса происходит сжатие пространства. Символически пространство представляется, как распад или разложение некой структуры в аудиовизуальном

восприятии, упадок, ухудшение, смерть. Офис Тонга начал сворачиваться, но он снова стоял в коридоре, спиной к дверям офиса, снова играла музыка. Он кликнул на конце коридора. «Этот клик, похоже, и вызвал волну осыпания битов, все аккуратные текстурные карты будто по новой составила рука какого-то извращенца: красный ковер стал серо-зеленым, на нем появились странные бугры и клочкастый мех, похожий на донышко месяц не мытой кофейной чашки, стены тем временем прошли все градации от бордельного мрамора до влажной бледности брюха протухшей рыбы, огни канделябров померкли, как свечи» [1].

Изменения, коснулись и аудиовосприятия (в офисе была своя аудиосистема, «Тонговская псевдоклассическая мелодия треснула, стала полой, жуткие басовые ноты рокотали где-то над самым порогом инфразвука» [1]). Все это произошло за какую-нибудь секунду, Райделл услышал голос. «Это был голос, который монтируется из найденных случайно аудиофайлов: речь, состряпанная из воя ветра в каньонах между небоскребами, треска льда на Великих Озерах, ора древесных лягушек в южной ночи» [1]. Подобные голоса действовали на нервы и служили удобной маскировкой для голоса говорящего, если у него вообще есть голос. При выходе из нотариальной конторы перед Райделлом появился виртуальный экран в виде ромба с закругленными углами «пропорции явно заимствованы из культурной парадигмы видеоэкранов двадцатого века. На экране, под странным углом – монохромный вид огромной темной долины, тускло подсвеченной сверху. Детали отсутствовали. Ощущение распада, глубокой древности» [1]. Потом экран пропал, коридор вернулся в прежнее состояние, выдернув кабель из своих специальных очков, Райделл был в особом кафе на Юнион-сквер, с цветами в горшках и интернет-деками. Вскоре Райделлу вновь пришлось погружаться в виртуальность. Соединив кабелем очки с декой, он надел их и ввел адрес сайта. «Пролетел сквозь короткую <...> символическую заставку в виде неоновой дождя с преобладанием розовых и зеленых штрихов и вдруг оказался там. <...> Казалось, он стоит на полу огромной, пустой вентиляционной шахты, стены из покрытой причудливой текстурой тьмы вздымаются, как в каньоне» [1]. Это было необычное место, вверху было отверстие, напоминавшее большой плавательный бассейн, в металлических рамах находились останки архаичных стеклянных монолитов. Из пространственных ассоциаций здесь необходимо отметить ощущение низа и закрытого пространства: шахта, останки монолитов, вновь встречается сравнительный образ плавательного бассейна, однако, герой видит его опять же снизу, что только подчеркивает ощущение потусторонности происходящего. Райделла там ждали две странные личности, Клаус и Петух, не то хакеры, не то люди, контролирующие Сеть, и было в них что-то таинственное, магическое, страшное: «Один тощий, бледный, в темном костюме неопределенной эры производства, с высокомерно поджатыми губами. На нем очки в массивной прямоугольной оправе из черного пластика и шляпа с загнутыми полями – такую Райделл видел только в старом кино. Шляпа низко надвинута на глаза, чуть выше очков.... Второй являл собой куда как более абстрактную фигуру: он лишь смутно напоминал человека; место, где, по идее, должна быть голова, украшала корона из пульсирующей крови, как будто жертву снайпера в момент попадания сняли на видео, после чего закольцевали запись. Ореол из крови и мозгов мерцал, не успокаиваясь...» [1]. После того как эти двое

сообщили Райделлу нужную информацию, они исчезли, вместе с ними исчез и черный двор замка, сжатый во фрактальную сферу розового и зеленого неона, съезжаясь и ускользая во тьму.

У. Гибсон подробно описывает пространство по ту сторону компьютера, причем оно представлено не в виде абстракций, а как место с предметами реального мира, с элементами магии и карнавала. Снова преобладает образ коридора при погружении и выходе из виртуальности, коридор является некой границей реального и виртуального пространств, классический образ, который можно найти в других романах двух трилогий Гибсона о виртуальной реальности. Рассматривая пространство нотариальной виртуальной конторы, создается впечатление, как будто главный герой и читатель попали в компьютерную игру, где предметы анимированы, и на каждом шагу героя встречаются ловушки и новые задания, требующие от играющего всегда быть начеку. Элемент карнавальности присутствует в персонажах (таинственные личности Клаус и Петух), а также в самом пространстве, образ замка занесенного песком, странная шахта с движущимися стенами из причудливой текстуры.

Замок предполагает значение закрытости, а также огороженного стенами защищенного города, олицетворяет то, что трудно получить. Говоря о символизме, стоит отметить, что красной линией всей трилогии является именно образ Моста, мост же предполагает переход или переправу в замок, переход из одного состояния в другое, изменение или желание перемен. Именно на мосту Сан-Франциско происходит кульминация сюжета, битва за Идору, пожар, осознание глобальных, необратимых перемен. В конце Мост существенно поврежден, это предсказывает окончательный распад, смерть той социальной системы, которая существовала несколько десятков лет или же олицетворяет возрождение чего-то лучшего, прогрессивного, объединение с целым. Автор оставляет открытым будущее моста, не поясняя суть, характер и последствия этих изменений для общества, однако очевидна идея глобальных перемен, которые повлияют не только на жизнь жителей моста, но и на ход истории, в общем. Виртуальность представлена У. Гибсоном как некое игровое пространство и нечто хаотичное, иногда нелепое, неясное, мистическое, безумное, порой это просто смесь несочетающихся между собой образов и предметов. У. Гибсон, будучи представителем литературы постмодернизма, воплощает в образах киберпространства некоторые черты эпохи постмодернизма, современного общества, культуры, неотъемлемой частью которых стала виртуальная реальность.

Библиографические ссылки

1. Гибсон Уильям. Все вечеринки завтрашнего дня : [Электронный ресурс] / Гибсон Уильям. ; [пер. с англ. Д. Борисов]. — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/19006>
2. Heim M. The Metaphysics of virtual reality // Virtual reality: theory, practice and promise / Ed. Sandra K. Helsel and Judith Paris Roth. Meckler. Westport and London (1991), p. 27–33. [пер. з англ. М. Дзюбенко].
3. Leaver Tama. 'Interstitial Spaces and Multiple Histories in William Gibson's Virtual Light, Idoru and All Tomorrow's Parties', *Limina: A Journal of Historical and Cultural Studies*, 9, 2003, pp. 118–130. С. 124

4. Leaver Tama. «The Infinite Plasticity of the Digital»: Posthuman Possibilities, Embodiment and Technology in William Gibson's Interstitial Trilogy [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://reconstruction.eserver.org/043/leaver.htm>
5. Steur J. Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence // Social responses to communication technologies. October 15, 1993.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 821.16.09'06-005.2

Л. О. Брега

м. Дніпропетровськ

ДІАЛОГ АВТОРКИ З ЧИТАЧЕМ ПОСЕРЕДНИЦТВОМ ТЕКСТУ

Зроблено спробу виявити наративну стратегію польської авторки Ольги Токарчук у новому романі «Бігуни», віднайти засоби діалогу з читачем посередництвом тексту.

Ключові слова: автор, нарація, текст, персонаж, читач.

Предпринята попытка исследовать стратегию нарратива польской авторки Ольги Токарчук в новом романе «Бегуны», найти средства диалога с читателем посредством текста.

Ключевые слова: автор, наррация, текст, персонаж, читатель.

The article attempts to explore the narrative strategy of the Polish author Olga Tokarchuk in the new novel «Runners» and to find ways and means of dialogue with a reader through the text.

Keywords: author, narration, text, character, reader.

У своїй статті ми проаналізуємо сучасні твори жіночої прози, ґрунтуючись на дослідженнях теоретиків літератури В. Халізева та М. Бахтіна, в яких образ персонажа постає як втілення письменницької концепції, і водночас персонажі живуть незалежним від їх створювача життям. Автор-творець, знаходячись на дотичній хронотопів, зображає світ та події з точки зору героя чи оповідача, або від свого імені, як чистого автора (в прямій авторській мові), зображуючи часопростір з його подіями, постаючи перед нами всюдишним свідком. Послуговуватимемось постулатами і таких теоретиків-постмодерністів, як Ліотар, Дерріда, Павличко, Гундорова. Зацікавлення для нас складають постмодерністські тексти, архітектоніка яких є особливим світом завдяки грі та безкінечному цитуванню. Особливого стилю їм додає діалог автора з майбутнім читачем за допомогою головного героя / героїні, інших образів, перверзій. Твори польської письменниці Ольги Токарчук вирізняються особливою постмодерною невпорядкованістю. В Україні творчість цієї відомої у світі польки практично не досліджувалася, зокрема її новий для українського читача роман «Бігуни». Втім, схожа проблематика зацікавлює науковців, наприклад, дослідження тернополянки Т. С. Чонки «Діалог “автор – герой – читач” у творчості Володимира Набокова», А. В. Худенко «Идентичность: магия слова», Л. М. Газнюк «Філософія наративу в персональному бутті людини», О. Палій «Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії», Г. І. Матвієнко «Онтологічний зміст концепту авторської маски у романах Ю. Андруховича». Метою нашого наукового пошуку є визначити, за допомогою яких літературних інструментів О. Токарчук веде діалог з читачем, чи може авторка

потім, після взаємодії тексту з читачем впливати на цей діалог, віднайти, що складає стратегію наративу письменниці.

Майже у всіх творах О. Токарчук веде розповідь від першої особи, не боячись цим привернути увагу до можливих елементів автобіографічності. Її не надто хвилює, що через розповідь від першої особи читач часто може не бачити різниці між особистим автора і літературним вимислом (розповіддю головним героєм). Для нього то буде одна людина. Крім того, авторка час від часу змінює наративну техніку: якась оповідь роману ведеться від першої особи, а якась – від третьої. За С. Аверінцевим, «центральною “персонажем” літературного процесу став не твір, а його творець, центральною категорією поетики не стиль чи жанр, а автор» [8, с. 35]. Особливістю є те, що тексти іноді виходять з-під контролю автора і починають жити своїм життям. Таким прикладом є раннє оповідання О. Токарчук «Бардо. Шопка». Сама авторка була дуже здивована вірою читача у справжність подій та образів, зображених в оповіданні.

Есей О. Токарчук «Форель у мигдалі» подає нам ставлення самої авторки до реальності, простору й часу. Відому авторку вразило, як може від початку і до кінця вигаданий текст після виходу в світ стати окремим організмом, на котрого вже немає впливу, його не можна заперечити чи змінити в очах читачів, оскільки вони свято вірять в написане. Вона зрозуміла це, коли одного разу її запросили на фестиваль різдвяних шопок містечка Бардо. В тексті буклету був текст її оповідання «Бардо. Шопка». Навіть після того, як на відкритті письменниця спробувала заперечити і сказати, що все це вигадка, вона потерпіла фіаско. «Факти були мені не потрібні, вони впливали з натхнення. Я перетасовувала їх, як хотіла, для потреб тексту. Мені навіть здалося, що на якусь мить запала тиша. А потім підвівся молодик і сказав, щось із гордістю про місто і про шопку, так, що власне його бабуса справді пам'ятає ту шопку. Іще хтось додав, що мала шопка, яка зберігається в місцевому музеї, залишилася від тієї шопки» [7, с. 218]. Парадокс у тому, що коли вже текст є художнім твором, він є чимось окремим і самостійним від автора. Реципієнт вірить у те, що читає, і вже авторські запевнення, що то вигадка, не сприймаються серйозно. Абсолютно особливий аргумент авторки «*ale autor czasami sam nie wie, co pisze*», втім, вона дещо лукавить, бо прекрасно знає свою мету створення текстів, оскільки «... не пишеться у порожній простір, для якихось “усіх”, власні книги не кидаються на вітер. Пишеться для духовних земляків» [7, с. 219]. Тут хочеться зосередитися на витвореній автором дійсності і зв'язку автора з читачем. Аналізуючи «світотворення» Токарчук, А. Камінська приводить цитату письменниці, що стосувалася її роману «Правік та інші часи»: «Відколи себе пам'ятаю, я хотіла написати таку книгу, як ця – створити й описати світ» [4, с. 204]. Але ці слова пророчим чином стосуються й інших творів польської письменниці. Наприклад, нового роману «Бігуни» (втім, новий він для українського читача, бо лише зараз потрапив до книгарень, а в Польщі вже встиг отримати найвищу літературну премію «Ніка»). Центральним хронотопом є мандрівка. Головна героїня з часів дитинства описує подорожі батьків, інших героїв, а потім своє блукання країнами, подіями у різному віці. Цікавим є міркування самої авторки про роман під час інтерв'ю в Україні: «Що нас штовхає у подорож? Як на мене, бажання побачити

піраміди та інші туристичні об'єкти – не головне. Я подумала, і ця книжка є тому підтвердженням, що подорожі, рух мають у собі щось релігійне.

Мені дуже бракувало образу тих бігунів. Мій приятель розповідав чимало про християн, про православну релігію, яка мене дуже захоплює. Також він сказав: якщо нам пощастить, зустрінемо в метро бігунів – представників давньої релігійної секти старовірців, яка існувала ще у XVIII столітті в Росії. Вони вірять, що світ перебуває під владою шайтана, якому підпорядковане здебільшого те, що записано, пронумеровано, хто має власні посвідчення, паспорти. Бігуни вважають, що справжні добрі християни, щоб уникнути влади диявола, мають постійно перебувати в русі, тому вони постійно рухаються. У сучасних умовах бігуни придумали, що можна використати метро, і щоб перебувати в русі під час сну, можна спати в метро. Я проїздила в метро дуже багато часу в пошуках бігунів... Дуже зраділа, що натрапила на цю метафору, бо вона мала виявляти незгоду зі світом, який пробує нас обмежити посадами, працею, грошима, рамками, документами, візами, паспортами» [3, с. 204].

Авторська свідомість обов'язково передбачає звернення до самого розповідача як до найважливішого представника автора в тексті. О. Токарчук полюбить вести оповідь у творах від першої особи, «чистого автора». Розділ «Бігунів» «Рецепції великих розкішних готелів» і є демонстративним зразком авторської свідомості. «Я вхожу туди квапливим кроком, назустріч гречній усмішці порт'є. Роззираюся заклопотано, наче я прийшла на зустріч. Граю роль. Нетерпляче зиркаю на годинник, а потім падаю на один із фотелів. Рецепції краще, ніж кав'ярні. Не обов'язково щось замовляти, дискутувати з кельнерами. Готель огортає мене своїми ритмами, ніби вир, центр якого – обертові двері. Ніхто не прийде, хто б то не мав бути, але чи це руйнує етос мого чекання?» [7, с. 314]. О. Токарчук як авторка завше дуже зрима крізь текст, вона часто веде розмову з уявним читачем, згадує його у своїх текстах. «Писати роман – одна з найпекельніших справ. Це контрольований психоз, параноя з манією, запряжені до роботи, а тому позбавлені пер, турнюр і венеціанських масок, а вбрані радше в різницькі фартухи й кирзаци з ножом для білування в руці. Проте розум переймається своєю грою, що діється тут-таки, у нашвидкоруч накресленому паноптикумі, він розставляє фігурки на провізоричній сцені: автор і герой, оповідачка і читачка, той хто описує, і та, яку описують; стопи, черевики, підбори й обличчя раніше чи пізніше стануть частиною цієї гри» [6, с. 13–14].

«Діалогічність», в якій автор взаємодіє з текстом, а вже текст з читачем, виконує тут свою функцію. Роман побудовано на протиставленні багатьох топосів (Москва, якась країна Сходу, Польща, Нью-Йорк), кількох епох (занурення в історію і сучасність), наративної перспективи (бачення світу подається і від самої авторки-наратора, і від деяких героїв). Також у якості певного інформативного засобу виступає візуальне мистецтво: протягом твору ми неодноразово можемо зустріти відвідини різних музеїв та виставок. Роман «Бігуни» розпочинаються найпершими трьома розділами – «Я є», «Світ у голові» і «Голова у світі», заголовки яких позначають alter ego авторки. Мало того, через головну героїню, психолога за фахом, вона ділиться знанням створення тексту. Зміст теми розділів розкривають назви, і тут зміст має соціальний, етичний, психологічний характер. Ремінісценція

розшифровується філософським твердженням Р. Декарта, який пояснює, що сенс вислову «Я є» полягає в очевидності, самодостовірності існування, як суб'єкта, котрий мислить, сумнівається [1]. Оповідній стратегії постмодернізму притаманна принципова відкритість будь-якої нарації. Ми дійшли висновку, що наративна стратегія Ольги Токарчук реалізується зверненням до поширених у постмодерні мотивів (сни), топосів (Москва), мандрівка і все, що з нею пов'язане: «подорож до власного коріння», «летовища», «подорожня косметика», «путівники». Так і на рівні метатекстуального коментаря. Наратор Токарчук постійно нагадує читачеві, що його записи – то не якась там собі фікція, і робить це, застосовуючи стиль лектора: «... чи добре я роблю, що оповідаю? Чи не краще було б скріпити думки скріпкою, напнути віжки, і замість снувати історії, просто викладати все, речення за реченням розгортати одну думку, а в наступних абзацах перетикати її з іншими? Я була б господинею власного тексту і могла б чесно взяти за нього гонорар. А так погоджуюсь на роль акушерки, садівника, котрий лише сіє зерно, а потім нудно викоплює бур'ян» [6, с. 219]. Тут ми бачимо, що наратор додає емоції за допомогою розділових знаків, наче закликає до обговорення, але і читач, і автор знають, що це риторичні запитання виступу оповідачки. І тут же впевнено, навіть зухвало О. Токарчук міркує про оповідь: «Оповідь домагається таких, як я – невпевнених у собі, нерішучих, таких, кого легко обвести круг пальця» [1]. Письменниця обрала традиційну модель оповідачки – літературної героїні, яка розповідає свою життєву історію, проте цей оповідач, як і автор, є носієм постмодерного досвіду. У тому соціальному розумінні, приблизно як у Ліотара «по радіо слухають реггей, у кіно дивляться вестерн, на ланч йдуть у закусочну Мак-Дональда, на обід – у ресторан з місцевою кухнею, уживають паризькі парфуми в Токіо і носять одяг у стилі ретро в Гонконгу» [5]. Стилем мислення і стилем життя стає в постмодерні колаж як умова можливості плюрального позначення буття.

Отже, проаналізувавши роман, ми приходимо до висновку, що навіть на прикладі окремого оповідання (з них і складається роман «Бігуни») «Оповідки до мандрівки», ми побачили, що нараторка розмірковує про можливі варіанти оповіді і робить це у постмодерний спосіб, а саме лектора, котрий оповідає для аудиторії, як висловлюється сама авторка, для «духовних земляків». Наративну стратегію О. Токарчук складають постмодерністські наративні техніки – сни, «мандрівка», алюзії, цитування та опора на попередній досвід культури (література, соціальний устрій, історія, музеї). Використання «метаоповідання», що в постмодерній традиції значить подвійне кодування. Оповідання не об'єднуються між собою за змістом, виключаючи випадок, якщо вони є продовженням однієї й тієї ж історії. Таким чином, втрата зв'язку між оповіданнями теж є складовою наративної стратегії авторки. При засвоєнні персонажної сфери твору читач неминує проникає і в духовний світ автора: читач в образах героїв бачить творчу волю письменника [8, с. 169]; «співвіднесеність цінносних орієнтацій автора і героя» отого «уявного стержня до розуміння літературного твору» і є нашим, читацьким баченням, нашим прочитанням певного твору. «Я стала зрілішою. Давніше, коли я прокидалася в чужих місцях, мені здавалося, ніби я вдома. Потім я ввійшла в фазу, яку психологи подорожі називають “не знаю, де я”. Я прокидалася цілком дезорієнтована. Наступним і завершальним є третій етап. Байдуже, де я. Не має значення, де я

перебуваю. Я є» [6, с. 399]. Ми бачимо, що авторка використовує всі можливі засоби, щоб діалог з читачем відбувся. І її зусилля немарні.

Бібліографічні посилання

1. Айер Альфред Ж. Я мыслю, следовательно, я существую: [Электронный ресурс] / Альфред Ж. Айер – Режим доступа:
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе (pdf): [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/207339>
3. Дудко Н. Ольга Токарчук: «Дедалі менше людей вірить у безсмертя душі...»: [Електронний ресурс] / Н. Дудко // Львівська газета «Ратуша». – 24.09.2009. – Режим доступу: http://ratusha.lviv.ua/olga_tokarchuk.htm
4. Камінська А. Створити й описати світ : [Текст] / А. Камінська / Перекл. з польської Андрія Поритка // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 188. – С. 204–216.
5. Наратив. Походження терміну. Вікіпедія – вільна енциклопедія. [Електронний ресурс] / Режим доступу:
6. Токарчук О. Бігуни : [Текст] / О. Токарчук / Переклад з польської Остапа Сливинського. – Харків : Фоліо. – 2011р. – 414 с.
7. Токарчук О. Форель у мигдалі : [Текст] / О. Токарчук // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 188. – С. 217–221.
8. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник : [Текст] / В. Е. Хализев. – М. : Высш.шк., 2000. – 398 с.

Надійшла до редколегії 09.05.12

УДК 821.161.1.09

Д. С. Бураго

г. Киев

ТЕМА КИЕВА КАК ИДЕЙНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЦЕНТР РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА ГОГОЛЯ

Рассмотрена роль мифологического и фольклорного начала в восприятии Гоголем Киева. «Мать городов русских» не только символизирует сакрально-христианский топос, но становится одним из идейно-семантических центров раннего творчества писателя.

Ключевые слова: киевская тема, миф Киева, фольклорный образ, христианский мотив.

Розглянуто роль міфологічного та фольклорного начала у сприйманні Гоголем Києва. «Мати міст руських» не лише символізує сакрально-християнський топос, але стає одним з ідейно-семантичних центрів ранньої творчості письменника.

Ключові слова: київська тема, міф Києва, фольклорний образ, християнський мотив.

A role of mythology and folklore in Gogol's perception of Kyiv is analyzed in the article. «Mother of all Russian cities» symbolizes its sacral and Christian nature as well as it becomes one of ideological and semantic centers of early writer's works.

Keywords: Kyiv theme, myth of Kyiv, folklore character, Christian motive.

Киев, как известно, играл значительную роль в жизни родителей Гоголя, сам писатель не раз посещал город, рассчитывал на сотрудничество в Киевском университете, гостил у Н. Максимовича. Но – притом, что образ великого города становится одним из идейно-семантических центров творчества Гоголя, – знание киевских реалий как-то не понадобилось писателю: киевская тема в его творчестве решена отнюдь не на уровне «житейского впечатления», очеркового

бытописательства. Видимо, какую-то роль сыграло то обстоятельство, что к моменту вхождения Гоголя в литературу в российской культуре уже прочно сложился и обрел устойчивые очертания миф Киева. В сознании современников ему отводилась, во-первых, роль культового христианского центра, во-вторых, – «матери городов русских». Все, связанное с историей Киевской Руси, равно как и гетманской Украины, стало своего рода духовной Беловежской пущей, заповедником «русской старины», «домазепинским» и, следовательно, «легитимным» прошлым, как бы навсегда укрощенным¹.

Мифологическое измерение сыграло в восприятии Гоголем Киева свою роль, однако природный украинец, внук последнего писаря Войска Запорожского, ощущал киевскую старину не «снаружи», а «изнутри». Она продолжала жить в современном писателю фольклоре, в романтической интерпретации русских поэтов, которые искали здесь шекспировского масштаба истории и характера; в самой Украине не за горами было пробуждение таких личностей, как Шевченко. Именно на этой грани национальной самоидентификации и национального самоотречения формировался талант писателя, обмолвившегося как-то в ответ на упреки Толстого-американца, что и сам не знает, какая у него душа: русская или хохлацкая. Конечно, двух мнений быть не может: Гоголь – русский классик. Но вместе с тем художественная разработка темы Киева у Гоголя свидетельствует о том, что «московско-петербургский» миф Киева у писателя значительно обогащается, утрачивает присущий ему изначально, в интерпретации русских классицистов, характер книжно-интеллектуальной конструкции, насыщается плотью и кровью украинского бытового и исторического материала.

Тема Киева у Гоголя пунктирно сквозит в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и обретает некоторую конкретность в повестях, посвященных украинской старине – «Страшная месть» и «Тарас Бульба», а также в предшествующей «Тарасу Бульбе» повести «Вий». Но Киев Гоголя совершенно естественно может существовать как в гоголевской современности, так и в любом периоде гетманской эпохи. Да, он здесь – город «исторический», и в этом качестве представляет собой как бы самодостаточное явление. Он никак не сравним с остросовременным Петербургом, столицей империи, центром той жизни, которая плодит в провинциях миллионы реальных до содрогания, очень «узнаваемых» городничих, хлестаковых и чичиковых. Но зато Петербург Гоголя, населенный башмачкиными, ковалевыми и пироговыми, мятущимися под управлением какого-нибудь фантастически отъединившегося от своего носителя Носа, столь же нелепо-самодовлеющего, сколь и социально доминирующего, изначально, по определению, – лжив и пошл.

Исторический Киев, изображаемый Гоголем, был в реальности местом, в котором остро конкурировали элементы «русский» и польско-католический. И, если учесть, что, в общем, Гоголь переходит в сфере идей от поэтизации стариной украинской духовной вольницы к эксплицитному, открытому прославлению идеи «русского царя» в «Тарасе Бульбе», можно было бы ожидать, что «киевская тема» могла бы стать отчетливым индикатором эволюции политической концепции

¹ Отчасти этот миф Киева как города, у которого все главное – «в прошлом», продолжает развиваться и сегодняшней российской мыслью (см., напр.: 7).

писателя. Если бы художественный метод Гоголя развивался в том же русле, что и метод многочисленных авторов исторических романов XIX века, то следовало бы ожидать от писателя развития вальтер-скоттовской традиции углубления в социально-психологические пласты отшумевшей жизни. Но основное внимание автора остается неуклонно устремлено к старинному украинскому быту, сквозь который просвечивают мифопоэтические глубины традиционной украинской ментальности, и ментальность эта интерпретируется отнюдь не в социальном или психологическом аспекте.

На первый взгляд, в Украине Гоголя живут вроде бы не менее непритязательные обыватели, чем петербуржцы Хлестаков или майор Пирогов. Более того, они напрочь лишены светскости, нелепо одеваются и смешно выражаются. Они слиты с кормящей их землей и как бы иллюстрируют водевильный стереотип «ленивого хохла», который будто бы ждет, чтобы вареники сами прыгали ему в рот. Духовно-христианское начало их жизни почти что поглощено заботами о пропитании, и телесный человек как будто начисто заслонил здесь собою не только человека духовного, но и человека душевного. Отмеченный некогда Ю. Манном «автоматизм» проявления витальных радостей в народных персонажах Гоголя наиболее активно проявляется в описании физиологической активности персонажа. Чего стоит хотя бы развернутое юмористическое описание слушателей духовной семинарии в гоголевском «Вие»: «Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы, с тетрадами под мышкой, брели в класс. Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собою самым тоненьким дискантом; они были все почти в изодранных или запачканных платьях, и карманы их вечно были наполнены всякою дрянью; как-то: бабками, свистелками, сделанными из перышек, недоеденным пирогом, а иногда даже и маленькими воробьянками, из которых один, вдруг чиликнув среди необыкновенной тишины в классе, доставлял своему патрону порядочные пали в обе руки, а иногда и вишневые розги. Риторы шли солиднее: платья у них были часто совершенно целы, но зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета; эти говорили и божились между собою тенором. Философы целою октавою брали ниже: в карманах их, кроме крепких табачных корешков, ничего не было. Запасов они не делали никаких и все, что попадалось, съедали тогда же; от них слышалась трубка и горелка иногда так далеко, что проходивший мимо ремесленник долго еще, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух» [3, т. 2, с. 147]. Но при этом героям названных повестей Гоголя, причем – не только повести «Тарас Бульба», присуща какая-то необыкновенная значительность и даже известная монументальность. И – вовсе не за счет эксплуатации официально-политического мифа Киева как «духовного центра Православия» или «матери городов русских». Семинаристы, сходящиеся под своды Братского монастыря, менее всего похожи на тех полубесплотных, спиритуализированных героев, которыми русская словесность издавна привыкла населять склоны Днепра. С другой стороны, дремотный и барочно-плотский Киев

выступает у Гоголя все же неким центром очеловеченного бытия, тогда как окружающий город языческий топос предстает скоплением языческих ужасов, притаившихся под тонкой корой исторической, христианской цивилизации. И соприкосновение обычного, пускай даже пошлого человека с тайной запредельного, с миром всесильной магии и воскресающих навиов, делает его трагическим и даже величественным.

В повести «Страшная месть» все начинается с сугубо «фламандской» сцены народного празднования, насыщенной мажорностью и выдержанной в сугубо «человеческом» масштабе. Околица Киева; плавное перетекание христианско-городского бытия в бытие языческо-дионисийское, сельское. Все готовятся к свадьбе, щеголяют нарядами, ожидают, как бы «хорошенько поесть». И вдруг действительность словно разрывается, как написанная на полотне декорация, и в разрыв изливается иное бытие, пугающе-нечеловеческое: «Шумит, гремит конец Киева: есаул Горобець празднует свадьбу своего сына. Наехало много людей к есаулу в гости. В старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться. Приехал на гнедом коне своем и запорожец Микитка прямо с разгульной попойки с Перешляя поля, где поил он семь дней и семь ночей королевских шляхтичей красным вином. Приехал и названный брат есаула, Данило Бурульбаш, с другого берега Днепра, где, промеж двумя горами, был его хутор, с молодою женою Катериною и с годовым сыном. Дивились гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкой бархат, бровям, нарядной сукне и исподнице из голубого полутабенку, сапогам с серебряными подковами; но еще больше дивились тому, что не приехал вместе с нею старый отец <...> Приподняв иконы вверх, есаул готовился сказать короткую молитву... как вдруг закричали, перепугавшись, игравшие на земле дети, а вслед за ними попятился народ, и все показывали со страхом пальцами на стоявшего посреди их козака. Кто он таков — никто не знал. Но уже он протанцовал на славу козачка и уже успел насмешить обступившую его толпу. Когда же есаул поднял иконы, вдруг всё лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на-сторону, вместо карых, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копье, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак — старик. «Это он! это он!» кричали в толпе, тесно прижимаясь друг к другу. «Колдун показался снова!» кричали матери, хватая на руки детей своих» [3, т. 1, с. 198]. Подобно тому, как Днепр у Гоголя, до середины которого будто бы не всякая птица долетит, — не реальный Днепр, а фольклорно-мифологическое представление о Днепре крестьянина-степняка, великой реки никогда собственными глазами не видевшего, гоголевский Киев — тоже магическая точка, вокруг которой происходят чудесные и ужасные вещи. Не случайно именно вокруг Киева активно орудуют колдуны и ведьмы, именно здесь показывается ужаснувшее колдуна-братоубийцу видение с далеких Карпат: рыцарь на коне, с закрытыми глазами — предательски убитый им в незапамятные времена брат.

Хома Брут из «Вия», удалившийся от Киева, в дебри «природного», почти автоматически попадает в поле магического притяжения ведьмы и переживает момент «прободения реальности» — сегодняшние исследователи шаманизма именуют такое состояние «измененным сознанием». Ему открываются чудные и

ужасающие пласты потаенного бытия таинственных сил, которыми, как оказывается, переполнено все сущее вокруг, такое, казалось бы, простое, милое, привычное и непритязательное: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухой. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая и упругая, вся созданная из блеска и трепета» [3, т. 2, с. 156]. Очарование природы здесь лишено оттенка любования, эстетические критерии античности тут не действуют, так как сама натура, подобно тому, как это происходит в картинах Босха, становится частью иных, вывороченных наизнанку и обесчеловеченных пространств. Божий мир превращается в такой оптике во что-то пугающее, наполненное притаившимися демоническими энергиями и существами, и если что-то из наследия антично-ренессансной эстетики здесь и вспоминается, то разве что выражение «панический ужас». Такие моменты заставляли иных исследователей подозревать Гоголя в некой духовной богооставленности, скрытом сатанизме. Вторя авторитетному Д. Мережковскому, автору книги «Гоголь и черт», В. Розанов готов был свести все «гоголевское направление» к такому «чертоискательству»: «Розанов предполагал, что в самом Гоголе жил черт: «Дьявол вдруг помешал палочкой дно. И со дна пошли потоки мути, болотных пузырьков. Это пришел Гоголь. За Гоголем все. Тоска. Недоумение. Злоба. Много злобы» (впрочем, цитирующий эти строки М. Эпштейн с Розановым вовсе не согласен [11, с. 83]). Не согласимся и мы, но – в несколько другом ракурсе. Дело в том, что самому жалкому и пошлому человеку у Гоголя дано право бороться с этим темным миром и одолевая его. И тут, при внешне вроде бы холодном отношении писателя к церковно-религиозному (анагогическому) смыслу Киева как сакрального топоса², обнаруживается некая «защитительная» функция образа города. Даже сугубо механическое повторение церковных экзорцизмов (сложенных киевскими духовниками-монахами заклинаний против нечистой силы) перепуганным Хомяком Брутом, человеком вовсе не святого поведения, ослабляет сатанинские чары: «Он перебирал все заветы против духов – и вдруг почувствовал какое-то освежение; чувствовал, что шаг его начинал становиться ленивее, ведьма как-то слабее держалась на спине его. Густая трава касалась его, и уже он не видел в ней ничего необыкновенного. Светлый серп светил на небе.

«Хорошо же!» – подумал про себя философ Хома и начал почти вслух произносить заветы. Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину. Старуха мелким, дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под

² Как ни странно, тема «святого Киева» уже у раннего Гоголя звучит достаточно отстраненно: «Что ж, господа, когда мы съездим в Киев? Грешу я, право, перед Богом: нужно ...» [(«Страшная месть», черновой автограф, 1831).] (ср. с разочарованием, испытанным писателем после паломничества в Иерусалим).

ним. Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете. Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах. Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чаще, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? «Ох, не могу больше!» – произнесла она в изнеможении и упала на землю» [3, т. 2, с. 157].

В пору становления исторического христианства церковный взгляд на бытие не случайно совпал в основных своих чертах с аристотелевской картиной мира. Целью церкви было очищение мира от языческих волхвований, восстановлении Божьего плана бытия. Заклинания Хома, рассеивающие нечистые чары, как солнечный свет рассеивает ночные наваждения, возвращают было несчастного Хому к реальности, отнюдь не случайно осененной золотыми куполами киевских святынь: «Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез.

Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух. Дорогой билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело. Он уже не хотел более идти на хутора и спешил в Киев, раздумывая всю дорогу о таком непонятном происшествии» [3, т. 2, с. 157].

Именно на грани Киева, этого центра гоголевского художественного мира в украинских повестях, обнаруживается иллюзорность реального и скрытое от глаз пошлого обывателя пугающее двоемирие. Красавица, увиденная грешным семинаристом, оказывается гнусной ведьмой, и горе ему, заглянувшему в глубину сатанинских мистерий: «Между тем распространились везде слухи, что дочь одного из богатейших сотников, которого хутор находился в пятидесяти верстах от Киева, возвратилась в один день с прогулки вся избитая, едва имевшая силы добресть до отцовского дома, находится при смерти и перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней и молитвы в продолжение трех дней после смерти читал один из киевских семинаристов: Хома Брут» [3, т. 2, с. 158]. Беда Хома в том, что он прячется от простертых к нему дьявольских рук не в ауру молитвы, а в объятия на скорую руку найденной красотки, в обильное застолье, т. е., не в сакральный простор Киева, а в складки, так сказать, плоти города. Иными словами, в недра того материального мира, в котором дано властвовать до поры князю тьмы (по богословскому взгляду, материя, как и все творение, может подпасть под чары и господство зла, так как творение свободно выбирать – оставаться ли с Богом, или от Бога уходить). Стихийный материализм бурсака-«философа» сыграл с ним злую шутку. Взбунтовавшаяся против своего Творца материальная природа, как бы обложившая златоглавый Киев незримым плотным кольцом, то и дело стремящаяся

проникнуть в него и разрушить изнутри³, выбрасывает полчища нечисти, а в конце – зловещего Вия, чтобы поглотить богооставленного человека. Любопытно в этой связи заметить, что Вий, по-видимому, – не столько фольклорный образ, сколько свободное порождение авторской фантазии. В научной литературе об этом образе говорилось весьма много, но общим итогом было все же мнение, будто Гоголь запечатлел в Вие некое создание народного творчества, чему немало способствовало заявление самого Гоголя, будто данный персонаж – «предводитель гномов» у малороссов [1, 2, 5, 8, 9, 10] – хотя неизменно отмечалось, что в украинском фольклоре ни гномов как таковых, ни Вия, вовсе нет.

Нам представляется, что Вий являет собой стилизованное под украинский фольклор субъективное писательское обобщение «недр материи». Если угодно, можно подтвердить это с позиций психоанализа, методика которого неизменно соотносит образ глаза с символикой женского начала (столь пугавшего, как известно, Гоголя в жизни). Вий – это рождающая чудовищные химеры обезбоженная материя, взгляд которой смертоносен. И если Нос или привидение Башмачкина в «Шинели» не столько страшны, сколько смешны, потому что здесь гротеск есть средство реалистической типизации и легко прочитывается как прием социальной сатиры, то гротеск, вписанный в образ старинного киевского бытия – пугающ, непостижим. Ибо он есть сигнификация Смерти, обнаруживающей себя так зловеще-близко, рядом с мирным, уютным и пошловатым бытом, надежнее которого, казалось бы, ничего нет.

Библиографические ссылки

1. Абаев В. И. Образ Вия в повести Н. В. Гоголя / В. И. Абаев // Русский фольклор. Материалы и исследования. – Т. 3. – М. – Л., Изд-во АН СССР, 1958. – С. 303–307.
2. Грамзина Т. А. Фантастическая повесть Н. В. Гоголя «Вий» и ее место в сборнике «Миргород» / Т. А. Грамзина. – Уч. зап. Волгоградского пединститута им. А. Серафимовича. – 1964. – Вып. 17. – С. 107–134.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Правда, 1984.
4. Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 1969. – № 9. – С. 106–125.
5. Милорадович В. В. К вопросу об источниках «Вия» / В. В. Милорадович // Киевская старина. – 1896. – Кн. 9. – Т. 54. – С. 45–48.
6. Мильдон А. В. От чего умер Гоголь? / А. В. Мильдон // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С. 119–130.
7. Окара А. Миф Киева как «Града Небесного»: история и футурология : [Электронный ресурс] А. Окара // www.forumspaskiev.org.ua/databox/2005/10/09001.php.
8. Поддубная Р. Н. Фантастика «Вия» и мотив «видения-распознавания» в творчестве Гоголя / Р. Н. Поддубная // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Сборник научных трудов. – Кемерово, 1986. – 164 с.
9. Сумцов Н. Ф. Параллели к повести Гоголя «Вий» / Н. Ф. Сумцов // Киевская старина. – 1892. – Кн. 3. – Т. 36. – С. 472–479.
10. Шенрок В. И. Происхождение повести «Вий» и ее отношение к народным малороссийским сказкам / В. И. Шенрок // Материалы для биографии Гоголя. – Т. 2. – М., 1893. – С. 69–77.

³ Характерно, что В. Мильдон отмечает у Гоголя «окаменение» персонажа как выражение панического ужаса, доходящее до «торжества неодушевленной материальности над всеми попытками привести ее в порядок, организовать, подчинить» [6, с. 123].

11. Эпштейн М. О значении детали в структуре образа. «Переписчики» у Гоголя и Достоевского / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1984. – № 2. – С. 134–144.

Надійшла до редколегії 11.05.2012

УДК 821.161.2-3.09

М. О. Бурдастик

м. Дніпропетровськ

ГОТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ

В ОПОВІДАННЯХ ВАЛ. ШЕВЧУКА 60-Х РР. ХХ СТ.

Проаналізовано готичні елементи в оповіданнях Вал. Шевчука 60-х рр. ХХ ст.: концепти страху, пастки, переслідування привидами, руйнування кордонів між різними сферами буття – які є засобами зображення внутрішнього зламу й розгубленості людини в абсурдному і ворожому світі.

Ключові слова: оповідання, готика, постмодернізм, страх, темрява, сон.

Проанализированы готические элементы в рассказах Вал. Шевчука 60-х гг. ХХ в.: концепты страха, ловушки, преследования привидениями, разрушения границ между разными сферами бытия – которые являются средствами изображения внутреннего слома и смятения человека в абсурдном и враждебном мире.

Ключевые слова: рассказ, готика, постмодернизм, страх, тьма, сон.

The article analyzes Gothic elements in short stories by V. Shevchuk of 1960s: the concepts of fear, decoy, haunting, breach of borders between different realms. These are the means of representation of individual inner break and embarrassment in absurd and hostile world.

Keywords: short story, Gothic, postmodernism, fear, darkness, dream.

Двадцяте століття виявилось найкровожерливішим та найжорстокішим в історії. Його можна по праву вважати «століттям людських катастроф» (С. Куртуа): дві світові війни, геноцид і тоталітарні режими, що панували над третиною світу та залишили слід на чотирьох континентах. Досвід жаху від пережитих трагедій заповнив душі й серця багатьох людей і трансформувався у своєрідну «культуру смерті» (Жан Бодрійяр). Тому сучасний всесвіт «став непридатним для життя – мертвим, відколи не спромігся визнати власну смерть» [6, р. 31]. «Дух страху» (Жан Бодрійяр) поширився і на мистецтво. Зі зростанням зацікавленості темним боком людського життя – смертю, злочинами, божевільям, збоченістю, нав'язливими бажаннями – пов'язують розквіт готичних тем у літературі другої половини ХХ ст.

Загалом вивчення готичної прози у західноєвропейському й американському літературознавстві почалося ще на початку 20-х років ХХ ст. (Е. Біркгед, Е. Райло, Дж. Томкінз, М. Прац), посівши чи не центральне місце у філологічних студіях, починаючи з 1970-х років (Е. Моерс, Р. Майлз, М. Кілгур, Д. Пантер тощо). В українському літературознавстві дослідженню готичної традиції присвячені праці Т. Денисової, О. Білоус, І. Лімборського, О. Матвієнко, Х. Денисюк. Українська «література жахів», як зазначає І. Лімборський, бере початок від бароко XVII-XVIII ст., де «особливої гостроти набули теми смерті, страхів перед потойбічним світом, де людина опиняється під владою темних диявольських сил» [2, с. 159]. Хоча готичний жанр не став панівним в українській літературі XIX–XX ст., його елементи наявні у творах багатьох письменників (А. Метлинського, М. Костомарова,

Т. Шевченка, І. Франка, К. Поліщука, О. Стороженка). Одним із найяскравіших представників сучасної української готичної прози є Валерій Шевчук.

Про творчість Вал. Шевчука написано багато. Особливості індивідуального стилю автора досліджували С. Андрусів, А. Горнятко-Шумилович, Н. Городнюк, М. Жулинський, І. Приліпко, Р. Корогодський, В. Панченко, Л. Тарнашинська та інші. Науковці не раз відзначали, що готичні елементи органічно вплітаються в поетику творів письменника (Г. Грабович, Л. Тарнашинська, Н. Фенько). Однак особливостям готики в оповіданнях Вал. Шевчука присвячено недостатньо уваги, що й зумовлює наукову новизну нашого дослідження. Тож метою статті є аналіз готичних елементів в оповіданнях Вал. Шевчука 1960-х рр. («Вони завжди були разом», «Хмари», «Хованець»).

Літературна готика є явищем надзвичайно багатограним. Тому, незважаючи на велику кількість досліджень, у літературознавстві досі не вироблено єдиного погляду на цю проблему. Готичний роман виник у Великій Британії у 1760-х рр. як заперечення просвітительського світогляду із верховенством розуму та порядку в західноєвропейській цивілізації. Термін «готика» увійшов до загального вжитку в XVIII ст. на позначення всього «не»: «не сучасного, не освіченого, не вільного, не протестантського, не англійського» [9, р. x]. Коли його почали використовувати як назву літературного жанру, пов'язаного зі страшним і надприродним, конотації негативу і заперечення збереглися. Готичною вважалася вся література, яка ображала неокласичний смак. Перша хвиля готики, започаткована у 1760-х рр. творами Г. Волпола, А. Радкліф, К. Рів, М. Льюїса, закінчилась у 20-х роках XIX ст. із виходом романів «Франкенштейн» (1818) М. Шеллі та «Мельмот-Блукач» (1820) Ч. Метьюріна. Визначальними рисами класичної готики були «середньовічні декорації», «загрозлива атмосфера мороку і жаху», а також зображення події, які є «непізнані, чи моторошні, чи мелодраматично насильницькі, часто пов'язані зі станами психологічних відхилень» [5, р. 111]. Наприкінці XIX ст. готика відроджується, але не як окремий жанр, а як емоційне забарвлення, яке можна назвати настроєм чи, точніше, способом створення певної атмосфери у творі. Готична проза стає більш психологічною, зосереджуючи увагу на темах фізичної та розумової деградації людства, на «порушеннях меж між внутрішнім і зовнішнім, реальністю й ілюзією, пристойністю й розбещеністю, практицизмом і духовністю» [7, р. 74]. У XX ст. готика розчиняється у модернізмі, щоб із новою силою виринути у потоці постмодерністської літератури. І якщо у модернізмі, зауважив Б. Макгейл, підлягає сумніву не саме існування реальності, а її справжня природа, то у постмодернізмі «ми вагаємося між конкуруючими структурами реальності, альтернативними світами – це онтологічний сумнів» [10, р. 18]. Готичний контрнарратив («counter-narrative» [7, р. 1]) з його концептами страху, темряви, потворності, непізнаності та Іншого чи не найкраще відповідав онтологічним та епістеміологічним сумнівам II пол. XX ст., ставши «голосом невисловлених страхів постмодерності» [6, р. 56].

Оповідання Вал. Шевчука 1960-х рр. не можна вважати традиційно готичними: у них читач не знайде ні середньовічних замків, ні аристократичних лиходіїв, ні забороненого кохання. Однак, у них поєдналися «страшне відчуття спадковості в часі з клаустрофобним відчуттям замкненості у просторі – ці два виміри,

підсилюючи один одного, створюють враження відразливого наближення до розпаду» [9, р. XV]. У готичних творах зображується руйнування кордонів між різними сферами буття: між життям та смертю, між людьми й потойбічними істотами, між дійсністю й маренням, між реальністю й сном – з метою їх переосмислення, а отже, і відновлення. Так, в оповіданні «Вони завжди були разом» автор зображує психологічно травмоване війною суспільство, яке не може повернутися до нормального життя. Григорій і Степан – «два діди, два товариші, на яких поглядають трохи скося, бо вони надто поміж себе близькі й надто відторгнуті від інших» [3, с. 15] – живуть ніби у часовій петлі, щоденно переживають ті ж самі події (точніше, їхню майже цілковиту відсутність): ввечері простують вулицею до пивниці, «де пахне кислим пивом, цвілими сирками, тютюновим димом, людським потом та зіпсованим повітрям» [3, с. 15], потім розходяться, вранці знов зустрічаються, ідуть вулицею до кам'янистої гори, а ввечері знов до пивниці, «де все повторюється, може, з малими одмінами» [3, с. 21]. У цьому коловороті втрачаються смисл і мета, хронологія і причинно-наслідкові зв'язки, зникає відчуття реальності й навіть потреба говорити (ці способи вираження ідеї абсурдності світу споріднюють оповідання з «антидрамами» С. Бекета й «новим романом» А. Роб-Гріє 1950-х років). Григорій і Степан живуть на межі дійсності та марення: вони то беруть участь у веселощах у пивниці разом з «персонажами Брейгеля», які мали «тотожні, гротесково-потворні, але принаймні виразні» обличчя [3, с. 16], то «купались у меланхолійному тускові» [3, с. 17], усіма забуті. Вони – ніби привиди, їхні обличчя – «наче машкари із трагедії масок» [3, с. 22]. Навколишній світ неназваного міста існує окремо, відчужено, тому його безіменні мешканці сприймаються дідами як «стовпці» чи «якесь інше одоробло» [3, с. 15]. Герої потрапляють у пастку своїх спогадів, нічних марень, які не дають їм змоги рухатися далі. Єдиною розрадою для них стає гра у шахи – гра, ставкою у якій є їхнє життя, «бо в них є таємна домовка: той, котрий виграє – в цьому світі залишиться, а другий – піде» [3, с. 21]. І хоча «кожен бажає виграти», вони не уявляють свого життя один без одного (тому у снах, коли на поверхню виривається підсвідомість, Степана всюди супроводжує його вірний друг, а Григорій, усвідомлюючи-таки конечність буття, благає про «ще одну партію», бо хоче «своєму приятелю програти» [3, с. 23]).

Як бачимо, в готиці сновидіння виступають незмінним вмістилищем внутрішніх страхів. У стані сну руйнуються межі між свідомим і підсвідомим, минулий досвід проривається назовні, проявляючи психологічні травми, що втілюються в образах привидів і страховищ, які настирливо повертаються, переслідують («haunts») та лякають. Так, після смерті доньки героїня оповідання «Хованець» не може позбутися марень про свою померлу дитину, «яка не хоче її відпустити, а тримає біля себе, ніби хоче до себе забрати» [3, с. 61]. Жінка не знаходить собі місця та спокою, адже, з одного боку, прагне відновити душевну гармонію, а з іншого – продовжити бачити свою донечку: «Видіння, котре завжди кликала до себе, і яке приходило не так уже й часто, а коли приходило, отоді й починалася її хвороба» [3, с. 57]. Однак довго балансувати на межі між дійсністю та маренням неможливо. Тому героїня має зробити вибір: залишитися у світі мертвих разом з донькою чи, зустрівшись зі своїми страхами, подолати їх та повернутися до світу живих. У сні роздвоєність бажань жінки втілюється в образі гри в піжмурки з

хованцем – «малим страховиськом з великою головою, з гострими вухами», що мав «великі очі й плаского носа, широчезного, розсунутого від усміху» [3, с. 61]. Через психологічну невизначеність героїня опиняється у владі цієї істоти й переживає своєрідний досвід смерті: його руки «дотяглися аж до горла і зчавили, аж не могла вона дихати», його рот присмоктався «до перса з лівого боку, де було серце, і серце почало кидатися, як зловлена пташка» [3, с. 68]. Загроза кінця викликає у героїні відчуття жаху, який, однак, не знищує її, а «розкриває душу й пробуджує здібності до високого рівня життя» [9, р. xii]. Як бачимо, сюжет оповідання побудовано за традиційною циклічною схемою: паралельне існування двох світів (світу живих і мертвих), порушення кордонів між ними та їх відновлення: «... [дитячий] плач почав даленіти й тихшати, ніби дівчинку відносила якась темна хвиля. <...> Жінка відчула, як розтислися в неї на шиї липкі руки-кліщі, як холодний рот відпустив персо. <...> Знала, що так народжується ранок, тож сльози її попливли в той ранок, бо приносили їй звільнення» [3, с. 68].

На межі між світами (дійсністю і сном) живе і Дмитро – головний герой оповідання «Хмари». Чоловік недаремно вважає, що «сни – це також частина якогось буття, тільки іншого; <...> ми в цьому світі живемо на дві половини: сьогодні в хаті білого світу, а завтра – Чорного» [3, с. 31], і коли сновидіння приходять погані й тривожні, «наступний день буде сутінний, тоді й на душі ставатиме сутінно, ніби він не добув свого у хаті чорного світу і трохи того світу переніс у день» [3, с. 31]. Однак, на відміну від «Хованця», де чітко розмежовані сфери темряви (ніч, жахіття, смерть) та світла (ранок, звільнення, життя), в оповіданні «Хмари» художній простір забарвлений переважно у сірий – колір зневіри, байдужості та особистісної нереалізованості. Кожен із персонажів твору відчувається незатишно в житті: вдова Тоська, яка взяла Дмитра у прийми, була лише «тінню, послужливою й покірною» [3, с. 33], «годила йому як болячці», хоч він «милостивіший до неї не ставав» [3, с. 32]; її безногий сусід, якого жінка любила, коли ще «мав пишного кучерявого чуба, веселі очі й білі зуби», повернувся з війни інвалідом і «уже не дивився на неї отаким веселим, гарним поглядом, бо й сам погас, став сірий і ніякий» [3, с. 34]; невдоволені порядками налякана стара Йванівна і хворий Малишевич. Та й Дмитро, який мандрував від удови до удови, виявився неспроможним стати носієм доброго начала через внутрішню спустошеність, меланхолію, а отже, і втрату здатності любити: «... міг би бути добрий, а бував лихий, міг би любити тих чортиць, але ненавидів їх, міг би стати хазяїном у котромусь із домів, де його приймали, але ставав тільки приبلудою й п'яницею» [3, с. 35]. Герой потрапляє в пастку до своїх внутрішніх страхів, тривог і розпачу, які являються йому в образах хмар, котів та чортів, що лізуть у душу й колотять. Порушення межі між свідомістю та підсвідомістю породжує постійну психологічну напругу, яка призводить до душевного зламу, божевілля, коли чоловік уже «й не бореться, а тихо починає опускатися у твань власного безсилля» [3, с. 41–42]. Психічно спустошений, Дмитро потрапляє в залежність до сильнішого «зовнішнього переслідувача – імперської інстанції Над-Я» [1, с. 285], що втілюється в образі Чорта, «у військовій одежі і з міліцейським кашкетом», що «мав холодні, майже неживі очі, і не так говорив..., як наказував» [3, с. 40]. Як показує Вал. Шевчук, страх є основним засобом здобуття контролю над людиною в

тоталітарному суспільстві, перетворення її на безвольну істоту – своєрідного живого мерця. Під дією «невідомого жаху» герой «піддається тому нагальному потягові звіра а чи чорта, а чи бозна-чого, але такого, що існує реально в цьому світі, і що ним повеліває» [3, с. 43], і сам стає носієм неспокою для інших, слабших та залежних від нього (Тоська, Йванівна, Малишевич). Тому світ, у якому панує страх, є побляклим, власне сірим, спустошеним та спотвореним.

Поряд із сучасністю минуле також виступає сферою жаху, таємничості та несправедливості, які мають бути подолані. Якщо у традиційній готичній прозі письменники описували боротьбу між темним середньовіччям та прогресивною новою епохою, то для Вал. Шевчука джерелом зла виступає Друга світова війна – одна із найстрашніших сторінок новітньої історії. Її привид через десятиліття не полишає тих, хто вижив. Так, в оповіданні «Вони завжди були разом», коли сон стирає межі між дійсністю і маренням, Степан «бачить залізну почвару, таку високу, що сягає неба, складену із поруйнованих стін, воріт, жерел гармат, танків, бруку, погнутої бляхи, але без голови та обличчя. Добре знає назву тієї почвари – ВІЙНА. <...> вона стоїть перед ним і стоїть, навіть росте, як тісто, вона переповнює своєю плоттю його очі...» [3, с. 19]. Сон переносить Степана у потойбічне зруйноване місто – місто мертвих, «де гойдаються сірі постаті із сірого дня» [3, с. 19]. Однак примарний світ не лякає героя, бо, навіть перебуваючи тут, він до нього не належить. Його провідником є привид жінки з дитиною – «дві постаті ніби чорні силуети, вирізані із чорного паперу» – це образи тих, хто вижив у війні, хто таки вийшов «із тіла потвори через залізні, вкриті численними заклепами, двері» [3, с. 19]. Як відомо, привиди – це нав'язливі образи минулого, які вимагають історичного розуміння, осмислення у теперішньому, щоб спочити у мирі. «Збери наш дім!» – просить Степана жінка, дивлячись на нього з темряви своїми чорними, налитими темінню очима. В аналітичній психології із темрявою асоціюється поняттям Тіні – несвідомих потягів та бажань, складної моральної проблеми, яку людина намагається вирішити. Через пізнання Тіні, що «виявляється рідкісним і потрясаючим за своєю дією досвідом» [4, с. 170], відкриваються приховані рівні реальності, що призводить до вирішення внутрішнього конфлікту: послухавши жінку з чорними очима, Степан «починає вірити в те НЕМАЄ» [3, с. 20] – вірити, що у місті мертвих не відбудуєш життя. Тому в цьому творі темрява постає не джерелом страху чи зла, а втіленням ідеї про «споконвічний хаос і його сили», передумовою зародження нового всесвіту, а отже, і «світла, що виростає з нього» [8, р. 23]. Із темрявою як першопочатком пов'язане трактування світла як кінця, як передвісника смерті. Такими постають образи Смертельної Тіні («Це щось із туману, замішаному на світлі, щось порожньооке, щось скалозубе» [3, с. 22]) та жінки в білому («Якусь неземну, осяяну сонцем чи, може, була вдягнена у надто білу, надто накрохмалену і виварену одягу» [3, с. 22]), яких у сні бачить товариш Степана Григорій. Отже, у готиці світло не завжди постає втіленням добра. За блідістю та прозорістю зазвичай ховаються примарні сутності з потойбіччя. Недаремно, як зазначає М. Ворнер, «найжахливішим кольором з усіх... є відсутність кольору: білизна ніщо...» [8, р. 23]. Як бачимо, в оповіданнях Вал. Шевчука 60-х рр. XX ст. готика не стільки визначає характер текстів, скільки

стає одним з багатьох прийомів відтворення підсвідомих страхів, почуття внутрішнього зламу й розгубленості людини в абсурдному і ворожому світі.

Бібліографічні посилання

1. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: [Монографія] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Монограф).
2. Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література / І. Лімборський // Всесвіт. – 1998. – № 5–6. – С. 157–162.
3. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза: [Текст] / В. Шевчук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 416 с.
4. Юнг К. Г. Избранное: [Текст] / К. Г. Юнг. – Минск : ООО «Попурри», 1998. – 448 с.
5. A Glossary of Literary Terms / [M. H. Abrams]. – [7th Edition]. – Boston : Heinle & Heinle, 1999. – 366+xiii p.
6. Beville M. Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity / M. Beville. – Amsterdam-New York : Rodopi, 2009. – 218 p.
7. Botting F. Gothic / F. Botting. – London and New York : Routledge, 1996. – 128+vii p. – (The New Critical Idiom).
8. Cavallaro D. The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear / D. Cavallaro. – London-New York : Continuum, 2005. – 232+ ix p.
9. Luckhurst R. Introduction // Late Victorian Gothic tales / [ed. by R. Luckhurst]. – New York : Oxford University Press Inc., 2005. – P. ix-xxxi.
10. Strengell H. Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism / H. Strengell. – Madison : The University of Wisconsin Press, 2005. – 309+x p.

Надійшла до редколегії 30.04.12

УДК 821.161.1–32 «18»

И. В. Быкова

г. Харьков

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ СВЕТСКИХ ПОВЕСТЕЙ Н. А. ДУРОВОЙ

Рассматриваются композиционные особенности светских повестей Надежды Дуровой.

Ключевые слова: композиция, композиционные приемы, «рассказ в рассказе», эпилог, ретроспекция.

Розглядаються композиційні особливості світських повістей Надії Дурової.

Ключові слова: композиція, композиційні прийоми, «розповідь у розповіді», епілог, ретроспекція.

In this article we pay attention to the compositional peculiarities of society tales by N. Durova.

Keywords: composition, compositional methods, «a story within a story», epilogue, retrospection.

Известно, что композиция является основой единства и целостности художественного произведения. Согласно утверждению П. В. Палевского, композиция – это «дисциплинирующая сила и организатор произведения», благодаря которой части произведения располагаются таким образом, чтобы они «замыкались в полное выражение идеи» [1, с. 425]. По мнению Л. И. Тимофеева, композиция представляет собой сложное целое, организацию входящих в художественное произведение элементов, расположенных в определённой системе и последовательности [2, с. 156], причём композиция в художественном произведении отражает не только «сложности той реальной жизненной обстановки, которая в нём

отражена», но и то «понимание жизненных связей, которые присущи данному писателю и определяют использование тех или иных композиционных приёмов и принципов» [2, с. 157]. Несмотря на то, что проблемам композиции в художественном произведении уделялось внимание таких литературоведов, как Б. А. Успенский, В. Ю. Троицкий, Б. В. Томашевский и др., композиционные особенности светских повестей русской писательницы первой трети XIX века Н. Дуровой до сих пор не исследовались, что и свидетельствует об **актуальности** данной темы. **Цель** данной статьи – проанализировать своеобразные композиции, повестей Н. А. Дуровой.

Светские повести Н. Дуровой («Угол», «Игра судьбы, или Противозаконная любовь», «Павильон», «Оборотень», «Граф Мавриций»), написанные в короткий срок (1837–1839 гг.) были восторженно приняты современной читательской аудиторией и высоко оценены критикой как значительные и высокохудожественные произведения, обладающие увлекательным содержанием и оригинальной формой. В светских повестях Н. Дуровой удалось не только отразить действительность, закономерности её развития, но и создать ряд ярких запоминающихся характеров, с помощью которых писательница вскрывает сложность и многосторонность жизни русского общества первой трети XIX века. Особую роль в произведениях играет композиция. Остановимся на рассмотрении композиции светских повестей Н. Дуровой подробнее.

Анализ светских повестей писательницы показал, что в них нет деления на главы и части, однако для регламентации таких внесюжетных элементов, как экспозиция, эпилог, вставные эпизоды, формы речи и повествования и т. д. используется отступ. Так, например, в повести «Павильон» первый отступ встречается перед началом «рассказа в рассказе» героя-повествователя Рудзиковского: «Мы пришли в мою комнату, и старик-гвардеец, оттерев слёзы на щеках и усах и тяжело вздохнув, начал свою повесть, которую постараюсь передать здесь со всеми подробностями и, где можно будет, сохраняя выражения Рудзиковского» [3, с. 10]. Рассказ Рудзиковского и его диалог с автором отделены друг от друга отступом. Такой же отступ используется и перед эпилогом. В рассказе же Рудзиковского элементы внешней композиции, отделённые отступом, различаются тематически. Условно эти темы можно озаглавить следующим образом: 1. Отец и сын. 2. Конфликт с евреем Шлёмкой. 3. Светское общество о новом викарии. 4. Лютгарда. 5. Граф Эдуард. 6. Страсть Валериана. 7. Исповедь. 8. Побег. 9. Отчаяние Валериана. 10. Гусарский полк. 11. Роды. 12. Убийство. 13. Гибель Эдуарда.

Начиная с темы «Исповедь», повести «Павильон» свойственна прерывистость изображения, называемая приёмом потенциальной кинематографичности, который отличается наличием места действия, насыщенностью диалогами, характеристиками действующих лиц. Такой же композиционный приём потенциальной кинематографичности Н. Дурова использует и в повести «Угол». Что касается внутренней композиции светских повестей, то она включает в себя внесюжетные элементы, всевозможные отступления, мотивировки описания и повествования, формы речи героев, разные типы описания. Проанализируем некоторые элементы внутренней композиции светских повестей Н. Дуровой.

В соответствии с исторической типологией романа М. М. Бахтин (а светская повесть имеет много общих черт с романом, поэтому типология Бахтина применима и к повести) строит свою классификацию «по принципу построения образа главного героя, выделяя: роман странствований, роман испытания героя, роман биографический (автобиографический), роман воспитания», причём «ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде» [4, с. 188], но имеет преобладание тех или иных принципов оформления героя. По классификации М. М. Бахтина, светские повести Н. Дуровой можно отнести к повестям испытания, в которых главный герой проверяется на верность, доблесть, смелость, стремление противостоять общественному мнению. Известно, что мир повести – это «арена борьбы и испытания героя, а события и приключения – пробный камень для героя» [4, с. 190]. Сюжет в повести испытания, как правило, всегда строится на отступлениях от нормального хода жизни героев. Именно в это время с главными героями повести происходят события, организованные как авантурные, неожиданные, захватывающие. Согласно требованиям жанра повести, «испытание начинается там, где начинается отступление от обычного хода жизни, и кончается там, где жизнь входит в нормальную колею» [4, с. 192, 193].

В основе светских повестей Н. Дуровой лежит конфликт между главным героем и сложившимися в обществе устоями, тенденциями, возникающий на любовно-психологической основе. Так, в повести «Игра судьбы, или Противозаконная любовь» трагедия Елены заключается не только в том, что родители выдали её замуж за развратного и никчемного Лидина, но и в том, что жизнь женщины в русском обществе начала XIX века ограничивается только рамками семьи, что она не может (да и не умеет) реализовать себя в какой-либо другой деятельности.

В повести «Павильон» конфликт также обусловлен существующим в обществе правом родителей определять судьбу детей. По мнению В. Г. Белинского, «нравственная свобода человека священна, отец Валериана ещё в детстве обрёк его служению алтаря¹, но бог не принял обетов, произнесённых бессознательным и недостовольным повиновением чужой воле, а не собственным стремлением выполнить потребности своего духа и в этом выполнении обрести своё блаженство!» [5, с. 154]. Кроме того, социальной предпосылкой трагедии, описанной в повести, является обязательное безбрачие католического духовенства, что открывало Н. Дуровой возможности для исследования человеческой психики, возможности проникновения в загадки и тайны души представителей религиозной конфессии, поведение, нравы, обычаи, привычки и образ мысли которых не понятны ни окружающим, ни обществу. В повести «Угол» в основе конфликта – выгодные браки, заключаемые в свете в угоду сословным предрассудкам, и борьба героев с этими сложившимися веками устоями.

Анализ светских повестей Н. Дуровой показал, что, с одной стороны, каждая из них имеет свою определённую структуру, а с другой – во всех повестях существуют общие закономерности построения и расположения компонентов художественной формы, что является ярким свидетельством своеобразия творческой манеры писательницы. Конфликт, лежащий в основе сюжета светских повестей Н. Дуровой,

¹ Здесь и далее сохраняются авторская орфография и пунктуация.

имеет начало, развитие и конец. Для лучшего понимания причины возникновения конфликта писательница изображает среду, в которой он возник, что является экспозицией.

В повести «Угол» в экспозиции представлена картина весеннего народного гуляния, на котором присутствуют все главные действующие лица повести: графиня Тревильская и её сын Жорж, купец Федулов с женой Матрёной и дочерью Фетиньей, княгиня Орделинская. Необходимо отметить, что экспозиция вместе с развязкой в повести «Угол» образуют рамочную (кольцевую) композицию. В сценах, являющихся развязкой, автор возвращает читателя на четыре года спустя, на ту же площадь, но только теперь уже здесь происходят похороны главных действующих лиц – графини Тревильской и купца Федулова. Связь развязки с экспозицией осуществляется ретроспективными указателями: *так же, как четыре года назад* – и лексическими повторами: *день первого мая, тьма карет, катится к месту гуляния, пешеходы*. Так, в отрывке, представляющем экспозицию, читаем: «В ясный солнечный день первого мая тьма карет, колясок, ландо и кабриолетов быстро катилась к месту гуляния... Пешеходы идут густою толпою (курсив наш. – И. Б.) по тротуарам, толпятся и теснятся близ качелей, балаганов, подходят к экипажам, рассматривают красоту их, красоту упряжи, лошадей, есть из них и такие, которые мыслят возвышеннее и смотрят только на красоту сидящих в экипажах» [6, с. 62]. В развязке события представлены следующим образом: «День первого мая так же был ясен и теперь, как четыре года тому назад; так же тьма карет катится к месту гуляния; толпы пешеходов (курсив наш. – И. Б.) теснятся на тротуарах, площади, идут густою массою, шумят, смеются, толкают, хвалят или осмеивают экипажи и сидящих в них» [6, с. 145]. Кольцевую композицию составляют также экспозиция и развязка повести «Павильон». В экспозиции описывается остановка эскадрона Скор** в селении Роз* и случайное посещение повествователем, Александровым, кладбища. А развязка вновь возвращает читателя на сельское кладбище, где лежат все погибшие персонажи и готовится могила для находящегося при смерти ксёндза Венедикта: «К полуночи пробощ отошёл в вечность; его похоронили близ Лютгарды. Маргарита была бледна как полотно, но не плакала, и, когда всё кончилось и все разошлись, я видела издали, что она села близ могилы и, облокотясь на камень одною рукою, другою обняла его и преклонила к нему лицо своё. Жаль бедной Маргариты! В мире всё кончилось для неё! Ей некого любить, кроме двух могил на кладбище селенья Роз**» [3, с. 54].

Кольцевую композицию имеет и светская повесть «Игра судьбы, или Противозаконная любовь», причём в экспозиции и развязке, так же, как и в повести «Павильон», автор-повествователь (Александров) описывает пятилетнюю Елену: «прекраснейшее дитя, какое можно себе представить... Никакое перо не могло бы в точности описать белизны, полноты, пленительности форм, нежности, восхищающих черт лица этого маленького ангела» [7, с. 308]. В развязке же представлена последняя встреча Александрова с Еленой. Приём контраста лежит в основе создания образа двадцатитрёхлетней женщины, спившейся, безобразной, высохшей, грязной, которая когда-то была прелестным ребёнком. Кроме того, звучавшие в завязке пророческие авторские рассуждения о поспешности Елениного замужества, отличающиеся глубоким подтекстом, носят морализаторский характер.

В развязке повести автор-повествователь ведёт диалог с Еленой и другими героями – представителями светского общества: «Кто виноват?.. кто помог ей взойти на эту высочайшую степень человеческого злополучия... Муж?.. Что за беда, если он выпил лишнее? Для мужчины это не порок!.. картёжная игра?..»; «Она на то и жена: должна уступать» [7, с. 364]. Необходимо отметить, что в развязке повести «Павильон» также используется диалог автора-повествователя с домоуправительницей ксёндза Венедикта Маргаритой, которая верно служила его жене, воспитавшей несчастного Валериана и оправдывавшей душу своего питомца. И так же, как в развязке повести «Игра судьбы, или Противозаконная любовь», Александров в развязке повести «Павильон» ищет виновных в произошедшей трагедии.

Ещё одной композиционной особенностью повестей «Павильон», «Игра судьбы», «Оборотень» является такой излюбленный приём Н. Дуровой, как «рассказ в рассказе». Писательница использует его для максимального правдоподобия и объективированности повествования. Яркий пример тому наблюдается в повести «Игра судьбы», в повествование которой включены записки «молодой дамы», жившей в родном городке автора (Александров посетил его перед Бородинским сражением). П***Н*** была очень образованная и приятная в общении женщина, у нее автор-повествователь «провела все мои вечера до двенадцати». [7, с. 315] Она «принесла мне небольшую тетрадь, мелко написанную, в заглавии было крупными словами: «от нечего делать» [7, с. 316]. В записках, представленных в тетради, был рассказ о шести годах замужней и безмужней жизни Елены, в котором большое внимание уделяется психологическому состоянию Елены, отношению светского общества к её деградации.

Примером использования композиционного приема «рассказ в рассказе» в повести «Павильон» является включение рассказа свидетеля трагедии и хозяина павильона унтер-офицера Рудзиковского, который так же, как и рассказчица в «Игре судьбы», дословно воспроизводит ход событий, диалоги действующих лиц и детально характеризует психологические нюансы их поведения. Однако в отличие от беспристрастной рассказчицы в повести «Игра судьбы», Рудзиковский, достаточно смелый и отважный человек, часть вины за случившееся берёт на себя, ведь, как хозяин павильона, он проявил уступчивость и слабохарактерность, разрешив Валериану занять не только свой дом, но и павильон. Из преамбулы рассказа Рудзиковского становится ясно, что даже шесть лет спустя после трагедии он глубоко и искренне переживает происшедшее; с трудом решается поведать о трагедии и удовлетворить любопытство автора-повествователя, который, видя муку и отчаяние унтер-офицера, жалеет о неуместной настойчивости. Каждая мелочь учтена в подробном и эмоциональном рассказе Рудзиковского, который излагает и внешнюю сторону событий, и роль психологического эксперимента, организованного с целью мщения евреем Шлёмкой и приведшего к гибели четырёх героев повести. Сюжет произведения осложняется включенными в канву повествования размышлениями писательницы, которые способствует углубленному пониманию внутренних процессов, происходящих в сознании и в подсознании действующих лиц повести, главным образом викария Валериана и его отца Венедикта. Однако главная сюжетная тайна повести – причина убийства

Валерианом Лютгарды и её детей – до конца не раскрыта. Излюбленный приём «рассказ в рассказе» Н. Дурова использует и в повести «Оборотень». Красавица Эмилия рассказывает молодому гусару историю портрета уродливой дамы, изображающего Эмилию до счастливого перевоплощения и её сестру-двойняшку Розетту. Необходимо отметить, что в светских повестях Н. Дуровой используется и такой элемент внутренней композиции, как эпилог, или последующая история жизни героя.

В эпилоге повести «Игра судьбы» очень кратко сообщается о главной героине Елене, у которой, несмотря на мучения тела и духа, после смерти «лицо приняло выражение кроткое и как будто весёлое; смотря на него, можно было отгадать, что она была необыкновенная красавица» [7, с. 364]. В эпилоге повести «Угол» отражается последующая жизнь всех главных героев. О Фетинье и Жорже сказано очень кратко. Вторая сюжетная линия в повести связана с судьбой отпущенницы Степаниды. Её жизнь в эпилоге освещается более подробно. И, как прежде, Н. Дурова иронично рассказывает о том, как решила устроить свою судьбу Матрёна Федулова: «Сумасбродная старуха, не раздумывая, поехала в чужую землю, а родине своей посвятила – вздох и гримасу: первым простилась с могилой своего мужа, а второю почтила *угол*, мимо которого необходимо надобно было проехать» [6, с. 146]. Эпилог повести «Павильон» посвящён описанию того, как светское общество селения Роз** относится к происшедшей трагедии и как переживает последствия срежиссированной им мести Валериану еврей Шлёмка. С ним произошла непонятная перемена: страшная смерть шести человек «тяжёлым камнем лежала на совести еврея: он сделался грустен, задумчив; здоровье его упадает с каждым днём» [3, с. 51].

Во всех анализируемых светских повестях писательница неоднократно использует приём ретроспекции, останавливая течение художественного времени и возвращая читателя в прошлое. Например: «Разговор этот был за три года до того гуляния, о котором теперь идёт речь. Целестине тогда было лет девятнадцать» [6, с. 70]. Особенно умело писательница использует приём ретроспекции, когда в кульминационный момент развития действия она прерывает рассказ о неожиданной встрече графини с годовалой внучкой на ковре в гостиной сына, чтобы раскрыть все сюжетные и семейные тайны повествования и изложить тщательно скрываемые в течение трёх лет перипетии в жизни главных героев. Ретардация (задержка) кульминации позволяет Н. Дуровой осветить те события, которые скрыты от читателей, но происходили на самом деле.

Приём ретроспекции используется и в повести «Павильон», когда граф Эдуард, подстрекаемый евреем Шлёмкой, поселился у Валериана, чтобы выведать тайну павильона. Именно в этот напряжённый для повествования момент писательница переносится на год назад, чтобы рассказать, где Валериан познакомился с Лютгардой и почему он решил увезти девочку из семьи воеводы Хмар***. В повести «Игра судьбы...» записи молодой приятельницы автора П** Н** о годах замужества Елены тоже возвращают писателя на шесть лет назад.

Светские повести Н. Дуровой насыщены драматическими коллизиями, однако в разных частях произведений их текстовая организация неоднородна. Так, в повести «Угол» Дурова даёт очень подробно хронологию каждодневных спокойных,

казалось бы, ничего не предвещающих дней, смысл и интрига которых будут понятны позже. И хотя это мерное течение недель, месяцев, лет наполнено обычными делами, у читателя возникает тревожное ожидание: что же на самом деле происходит с главными героями? Почему после таинственного исчезновения Фетины и постепенного забвения её в свете граф Тревильский по-прежнему весел и беззаботен?

Таким образом, средствами выражения внешней композиции во всех светских повестях Н. Дуровой являются отступы и приём потенциальной кинематографичности, используемые в повестях «Угол» и во второй части повести «Павильон». Что касается же внутренней композиции, то в повестях Н. Дуровой существуют общие закономерности расположения всех элементов внутренней формы: кольцевую композицию образуют экспозиция и развязка в повестях «Угол», «Игра судьбы», «Оборотень», «Павильон». Излюбленный композиционный приём «рассказ в рассказе», а также такой композиционный элемент, как эпилог, используются писательницей во всех светских повестях. Изучение особенностей построения светских повестей Н. Дуровой позволит более глубоко проникнуть в творческую лабораторию писательницы.

Библиографические ссылки

1. Палевский П. В. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении / П. В. Палевский – М. : Просвещение, 1965. – 425 с.
2. Тимофеев Л. И. Композиция и сюжет // Основы теории литературы. – Изд. 5 / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1976. – С. 155–174.
3. Дурова Н. А. Павильон: [Текст] / Н. А. Дурова // Избранные сочинения кавалерист-девицы / Сост. и примеч. Вл. Б. Муравьев / – М. : Моск. рабочий, 1988. – С. 1–52.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
5. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / В. Г. Белинский. – Т. 2. Статьи и рецензии. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – 678 с.
6. Дурова Н. А. Угол [Текст] / Н. А. Дурова // Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц первой половины XIX века. – М. : Современник, 1986. – С. 61–147.
7. Дурова Н. А. Игра судьбы, или Противозаконная любовь // Избранное / Н. А. Дурова. – М. : Современник, 1988. – С. 307–364.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.161.1 – 994.09

Т. П. Ворова

м. Дніпропетровськ

СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖУ У «КАЗЦІ ПРО ЦАРЯ САЛТАНА» О. С. ПУШКІНА

Аналізуються особливості втілення літературного героя як представника стародавньої людської цивілізації у казковому віршовому творі О. С. Пушкіна.

Ключові слова: цивілізація, психотип особистості, інтуїт, взаємовідносини чоловіка та жінки.

Анализируются особенности воплощения литературного героя как представителя древней человеческой цивилизации в сказочном стихотворном произведении А. С. Пушкина.

Ключевые слова: цивилизация, психотип личности, интуит, взаимоотношения мужчины и женщины.

Peculiarities of the embodiment of the literary character as the representative of the ancient human civilization in the fairy tale by A. S. Pushkin are analyzed.

Keywords: civilization, psychological type of personality, intuitive man, man and woman relationships.

Казкові сюжети, задіяні великим російським поетом О. С. Пушкіним, загальновідомі та, як вважалося раніше, досить добре вивчені в якості спрощених моделей добра та зла, представлених, в основному, для дитячого сприйняття. Традиційні аспекти «Сказки о царе Салтане, о сыне его славном Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» вивчалися раніше багатьма літературознавцями (Зуєва Т. В. [3], Азадовський М. К. [5], Дереза Л. В. [2] та ін.). Однак від уваги дослідників вислизнула езотерична основа цієї казки, що призвело до деякої недоробленості в розробці проблематики казкового твору. Ця стаття, можливо, допоможе заповнити цю прогалину. Метою нашої роботи є проведення аналізу казки про царя Салтана О. С. Пушкіна як твору, в якому на фоні традиційного казкового сюжету проявляється особливий спосіб життя представників однієї з давніх цивілізацій із характерним психотипом людських взаємовідносин.

У казці про Салтана наведена третя, одна з найзагадковіших цивілізацій на планеті – Атлантида [1, с. 253]. Найбільший (з п'яти казкових творів, створених О. С. Пушкіним) обсяг казки непрямым чином вказує на те, що й сама Атлантида, яку було описано в казці, існувала довше за інші цивілізації. Надзавданням Атлантиди було напрацювання інтуїції як рівня свідомості (від лат. *intuitio* – споглядання, безпосереднє сприйняття, пильне придивляння), яке дозволяло зрозуміти значущість явищ дійсності в узгодженості почуттів, розуму та досвіду. Інтуїт подібний до антени, він відчуває найменші імпульси з навколишнього світу та вказує на наступні невиявлені події. Зворотнім боком наявності в людини інтуїтивності може бути прояв нервового напруження, та як наслідок цього – вираз смутку або страху.

Психотип атланта в першу чергу базується на інтуїції. Численні прояви інтуїції у героїв казки про Салтана: надзвичайно вчасно три сестриці розпочали розмову про можливість заміжжя в присутності потенційного нареченого – царя, який, зі свого боку, почув усю розмову в потрібний для нього час і в потрібному місці; при цьому самим чуйним інтуїтом виявилася третя сестриця, яка спромоглася передбачати те, що ж саме «батюшке-царю» насправді було потрібне (син-богатир). Перерахуємо інші приклади прояву інтуїції у персонажів казки. Царевич, вийшовши з бочки, дуже доречно прогулявся пізно ввечері в незнайомому місці, щоб «у моря искать дичины» й врятувати царівну Лебідь. Ймовірно передчуваючи події, Лебідь влаштовує з'ясування відносин із коршаком біля острова, даючи тим самим царевичу можливість урятувати себе в якості майбутньої дружини. Та й у подальшому наведений персонаж завжди дивовижно вчасно з'являється перед царевичем у той момент, коли йому було щось життєво необхідно. Тому так багатозначно звучить її обіцянка царевичу: «Ты найдешь меня повсюду»; це «повсюду» повторюється в казці сім разів – стільки ж разів у казці описано ситуації,

коли царівна Лебідь опиняється поряд із князем Гвідонам, коли його пригнічує «грусть-тоска».

Чудово працює інтуїція у ткалі, кухарки, свахи баби Бабарихи, які вчасно опиняються біля Салтана щоразу, коли в нього після зустрічі з корабельниками з'являється намір «чудный остров навестить», і три героїні рішуче перешкоджають неминучій зустрічі царя з сином. При цьому вони в подробицях описують дива, які ніхто в очі не бачив, і про які ніхто не чув, крім самих трьох героїнь (диво про білочку, 33 богатирів, прекрасну царівну). На жаль, у Салтана після одруження інтуїція притупляється: він зібрався нарешті до Гвідона «погостить» не тому, що передбачав свою зустріч із сином, а просто після неодноразового нагадування про свою обіцянку приїхати до чемного князя та внаслідок своєї цікавості – побачити наживо диковини князя, яких немає в самого Салтана. В цілому, для атлантів було характерним «дивиться диву», бажати мати «чудо» у себе вдома, щоб показувати його згодом своїм гостям (князь неодноразово говорить: «Диво б дивное хотел / Перенестъ я в мой удел» [4, с. 58]. або «Чудо чудное завестъ / Мне б хотелось» [4, с. 53]), розповідати взагалі про будь-які дива та обговорювати їх (усі розмови корабельників із Салтаном починаються зі стандартних запитань: «Долго ль ездили? Куда? / Ладно ль за морем иль худо? / И какое в свете чудо?» [виділено нами – Т. В.]). А втручання ткалі, кухарки, Бабарихи в розмови чоловіків викликані також і бажанням «перещеголять» одна одну в знанні чуда / дива.

Зворотний бік характеру людини, що володіє інтуїцією, – наявність хвилювання, напруженості, страху й полохливості. Це ілюструється на прикладі князя Гвидона у сценах, в яких він після проведів гостей-корабельників поспішає до берега моря й чекає там в неспокійному душевному стані чогось невідомого йому: «Гвидон / С берега душой печальной / Провожает бег их дальний»; перед Лебіддю він завжди постає тихим, «как день ненастный» і відповідає «печально», тому що «Грусть-тоска <...> съедает, / Одолела молодца». Кожного разу, опиняючись біля моря, душа в князя «просит», «так и тянет и уносит», поки він не отримує матеріальну реалізацію своїх інтуїцій.

Відносини чоловіків у казці (батько / син) – теплі та сердечні: у сина в розлуці з батьком – «грусть-тоска», батько без сина – «с грустной думой на лице». Відносини жінок між собою далекі від ідеальних навіть між близькими родичами. В казці ткаля / кухарка «злятятся», «плачут» від злості та «завидуют» добрій вдачі молодшої сестриці, яка змогла вигідно вийти заміж і народити розумного, красивого й талановитого сина. Це є достатнім приводом, щоб «извести» щасливицю; для цього використовуються підробки, анонімки, інтриги, плітки як улюблені способи інтриганів Атлантиди (в казці жіноча заздрість виливається в формі наклепу на молоду царицю та її нещодавно народженого сина). Влаштовується змова проти дружини царя для її дискредитації у відсутності государя. З цією метою здійснюється фальсифікація в кореспонденції, наказують «перенять гонца» з радісною звісткою про народження сина, почерк цариці підробляти не стали, вчинили простіше – «шлют гонца другого» з усним безглуздим повідомленням: «Родила царица в ночь / Не то сына, не то дочь; / Не мышонка, не лягушку, / А неведому зверюшку» [4, с. 47]. Цар чомусь вірить плітці й не замислюється про елементарну перевірку. На зворотньому шляху гінця знову перехоплюють ті ж

інтригантці й міняють грамоту з царським наказом на підроблений, звичайно ж більш суворий і жорстокий, ніж його оригінальний варіант: вислати, вбити, «бросить в бездну вод», і все це необхідно зробити «тайно». І знову ніхто не намагається перевірити правдивість наказу: присутнє сліпе підкорення й повна довіра до будь-якої «грамоте». Вражає беззаперечне й навіть бездумне підкорення бояр свідомо несправедливому наказу: «Делать нечего: бояре, / Потужив о государе / И царице молодой, / В спальню к ней пришли толпой. / Объявили царску волю – / Ей и сыну злую долю, / Прочитали вслух указ / И царицу в тот же час / В бочку с сыном посадили, / <...> / И пустили в Окиян» [4, с. 47]. Це, безумовно, опис страти, але з іншого боку, це також можна інтерпретувати як далеке заслання (за море-Окиян, від царського двору якнайдалі), що також є характерною рисою Атлантиди (наприкінці казки відхідливий цар також відішле у заслання з царських очей геть ткалю, кухарку й Бабариху).

Відповідно до аналізованої казки відносини чоловіка / жінки в атлантидському шлюбі будуються відповідно до наступної моделі: жінка старшує в родині, чоловік їй повністю підпорядковується (чоловік-підкаблучник). У казці наведено два опису родини, які повністю підпадають під цю схему: 1) цар Салтан і ткаля / кухарка / Бабариха, 2) князь Гвідон і царівна Лебідь. У першому прикладі підпорядкованість Салтана матері / родичкам очевидна й не вимагає доказів: воля героя пригнічена, і він знаходиться під повним впливом жінок у родині; для пояснення другого випадку необхідний невеликий коментар. Лебідь підпорядковує волю Гвидона поступово: це починається з того моменту, коли вона обіцяє героєві, що той знайде її «повсюду». З цього моменту князю не треба обтяжувати себе й напружувати свої сили для досягнення конкретних цілей – це за нього робить Лебідь, котра реалізує бажання героя: відправляє його тричі в подорож і виконує 3 різних бажання, при цьому в останньому випадку вона фактично одружує його на собі. А воля князя в бездіяльності згасала, поки остаточно не атрофувалася після звернення з проханнями до тієї, яка легко й без видимих зусиль змогла дати герою все: багатство, владу, охорону, сімейне життя. Тому в шлюбі князь остаточно підкоряється Лебеді й стає домосідом («с женою не расстался»).

Слід визнати, що в побуті атлантам було притаманне пияцтво, це явище неодноразово зафіксовано в тексті: «Допьяна гонца поят», «И привез гонец хмельной», «царя Салтана / Уложили спать вполпьяна», князь Гвідон гостей-корабельників регулярно «кормит и поит», цар Салтан також запрошує гостей «за свой стол», щоб напоїти. Ще одним пороком Атлантиди були крадіжки. «Обобрали» гінця, тобто поцупили в нього грамоту з торби, ткаля / кухарка / Бабариха. З метою припинення крадіжок княжого майна, пов'язаного з першим дивом (білочка з її дорогоцінними горішками), Гвідон до кришталевого будинку варту «приставил / И притом дьяка заставил / Строгий счет орехам весть». Пізніше в своєму звіті цареві Салтана моряки одностайно підтверджують, що «слуги белку стерегут». Атлантам належить честь бути першими в установі міжнародної валюти: «Из скорлупок льют монету / Да пускают в ход по свету» [4, с. 57]. Безперечно, населення Атлантиди було досить заможним: «Все в том острове богаты, / Изоб нет, везде палаты» [4, с. 57]. Місто-столиця добре охороняється, тому навколо нього «Стены с частыми зубцами». Є своя усталена релігія: «И за белыми стенами / Блещут маковки церквей

/ И святых монастырей» [4, с. 50], у яких «Хор церковный бога хвалит». Товариство князя з його матінкою становить шляхетний «пышный двор», також досить заможний, тому що пересувається «в колымагах золотых».

У побуті атлантами охоче використовуються вишукані предмети побуту («кровать слоновой кости»). Існує також налагоджена система розваг (білка-вітівниця «песенки поет» «при честном при всем народе»). В цілому, в Атлантиді була вирішена одвічна триєдина проблема життєзабезпечення людства, що існувала до та після даної цивілізації: забезпечення якісним житлом («езде палаты»), харчуванням (кухарка готова приготувати бенкет «на весь крещеный мир») і одягом (ткаля може на «весь мир одна» зробити полотно). Отже, існує добре налагоджена економіка й торгівля: за допомогою купців-корабельників продається продукція полювання та звірівництва (хутро, соболя, чорнобурки), конярства (донські жеребці), металургії й військового виробництва (булат), а також протизаконна торгівля нелегальними товарами («неуказанный товар» – чисте срібло та золото). Звичаї прості у чоловіків (государ при необхідності справляє природну потребу «позады забора»), але вишукані у жінок (царівна Лебідь «величава, / Выступает, будто пава; / А как речь-то говорит, / Словно реченька журчит») [4, с. 62]. Як вже зазначалося вище, лідером у родині була дружина / мати / сестра й т. ін., але до одруження чоловік був свавільним і самостійним (Салтан без поради та згоди своєї матері Бабарихи одружується на тій, чия розмова йому «полюбилася»). Однак після весілля жінки поволі («исподтиха») беруть владу над чоловіками, підпорядковуючи собі їхню волю (приклади Салтана та Гвидона), допомагаючи чоловікам у виконанні їх бажань і примх. Воля чоловіка в родині пригнічується сильною жінкою, яка проводить і встановлює політику власної значущості («жена не рукавица: / С белой ручки не стряхнешь / Да за пояс не заткнешь» [4, с. 63]). Саме дружина має незвичайні здібності: наприклад, народити богатиря під замовлення або ж мати таку красиву зовнішність, «Что не можно глаз отвести».

У цілому, населення ініціативне, виникаючі проблеми вирішуються швидко, прийняті рішення реалізуються невідкладно й негайно. Згадаймо, що цар Салтан «поздно вечером» почув розмову трьох дівчат, «в тот же вечер обвенчался», потім був «пир честной» із численними «гостями», після чого молода цариця «с первой ночи понесла» – і все це за один вечір! Так само швидко одружується Гвидон, процес його одруження описується крок за кроком: герой запевняє царівну Лебідь у своєму намірі одружитися, Лебідь обертається дівчиною, князь «скорей» прохає благословення в своєї матінки, після чого «на царевне обвенчался», підсумок його негайних дій – став «приплода поджидать». Та й царівна Лебідь зуміла за ніч спорудити багате місто на пустельному острові й просунути кандидатуру Гвидона в якості його вмілого керуючого («всяк его усердно славит»), ще за один день забезпечила місто якісною охороною з професійним військовим керівником (33 богатиря й Чорномор), забезпечила місту стабільне матеріальне становище та фінансову стабільність (білочка з золотими горішками), не кажучи вже про її здатність моментально реалізовувати бажання князя відправитися в подорож з метою побачити родича. Таким чином, у казці про Салтана представлено особливий психотип особистості – інтуїта й прекрасного воїна. Атлантидський сімейний союз складається з матері / дружини-лідера та чоловіка, що беззаперечно підкоряється

жінці в домашніх справах. Відносини між чоловіками-родичами – м'які, серцеві, добрі; відносини між жінками-родичками – заздрісні, недовірливі, недобррозичливі.

Бібліографічні посилання

1. Беленицкий Л. М. (Свами Матхара). Технология Пути / Л. М. Беленицкий. – Киев : «Ника-Центр», 1998. – 512 с.
2. Дереза Л. В. Русская литературная сказка первой половины XIX века / Л. В. Дереза. – Днепропетровськ : Видавництво Дніпропетровського університету, 2001. – 140 с.
3. Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. Книга для учителя / Т. В. Зуева. – М. : Просвещение, 1989. – 156 с.
4. Пушкин А. С. Сказки / А. С. Пушкин. – М. : Художественная литература, 1991. – 108 с. – С. 43–70.
5. www. Яндекс. ru. Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина. – 1936. – 14. 05. 2011 г.

Надійшла до редколегії 02.05.12

УДК 821.111 – 31 «19»

Н. Г. Велигина

г. Днепропетровск

РОМАН «АРТУР И ДЖОРДЖ» ДЖ. БАРНСА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА «НОВОГО ИСТОРИЗМА»

Выделена и изучена группа основных тем, мотивов и приемов «нового историзма» на примере критического анализа романа «Артур и Джордж» (2005) Дж. Барнса как образца исторического и биографического романа нового типа.

Ключевые слова: «новый историзм», постмодернизм, исторический роман, роман-биография, экспериментальная жанровая форма, жанровый подвид, текстуализация.

Виділено та розглянуто ряд провідних тем, мотивів та прийомів, притаманних «новому історизму» на прикладі критичного аналізу роману «Артур та Джордж» (2005) Дж. Барнса як зразка нового типу історичного та біографічного роману.

Ключові слова: «новий історизм», постмодернізм, історичний роман, роман-біографія, експериментальна жанрова форма, жанровий підвид, текстуалізація.

A group of the main themes, motifs and devices common to the New Historicism is assembled and explored through a critical analysis of J. Barnes's «Arthur and George» (2005), an example of the historical and biographical novel of a new type.

Keywords: New Historicism, postmodernism, historical novel, new biographical writig, experimental genre form, sub-genre, textualism.

Концепция «нового историзма» начинает формироваться в начале 1980-х, десять лет спустя М. Стивенс по-прежнему называет ее «самой «горячей» из всех «горячих» литературных теорий» [8], и сегодня ее принципы и методология продолжают уточняться и оттачиваться. При этом, одни ученые называют метод революционным, другие утверждают, что в новом историзме на самом деле нет ничего нового [3], но все вместе это свидетельствует о верно найденном видении, об оправданности такого нетрадиционного подхода к изучению литературы и истории и к соотношению в историческом повествовании правды и вымысла, а не просто о краткосрочной литературоведческой моде. Идеи «нового историзма» находят широчайший отклик и в литературном постмодернизме. Дело не только в

том, что литература в целом, а экспериментальная и по определению, чутко реагирует на современную ей философскую и культурологическую мысль, но и в поэтологических особенностях именно постмодернистской прозы: сближаясь, особенно на рубеже веков, и с литературной критикой, и с историографией, она не может не заимствовать приемы и принципы последних. Ряд романов Джулиана Барнса, а также его эссеистика – яркий тому пример.

«Артур и Джордж» (2005) – одно из немногих произведений автора, чей жанр вроде бы не вызывает сомнения: исторический роман, роман-биография. Но, безусловно, постмодернистский исторический роман требует от исследователя более детального изучения его жанровой природы, и здесь оказывается необходимым целый ряд уточнений. Парадокс заключается в том, что, с одной стороны, общее количество этих уточнений поглощает любое точное жанровое определение, но, с другой, роман и выглядит, и воспринимается, именно как традиционный роман-биография. Здесь уже не просто двойной код функционирует на многочисленных уровнях, но кажется, и само это хрестоматийное качество постмодернистской прозы иронически обыгрывается. Итак, перед нами исторический роман об Англии конца XIX – начала XX вв. – но никакие «значительные» исторические события не охвачены; романизированная биография двух исторических личностей, чьи судьбы ненадолго переплелись, знаменитого писателя Артура Конан-Дойла и провинциального юриста Джорджа Эдалджи, – но сам выбор подобного тандема не привычен для традиционной биографии; детективный роман, основанный на реальных событиях – но развязка отсутствует (настоящий преступник был пойман через много лет после описываемых Барнсом событий). Кроме того, это в значительной мере и психологический роман, в котором изображение внутреннего мира персонажей приводит к доскональному изучению истоков и мотивов их поступков; более того, и биографическое, и детективное начало вырастают именно и прежде всего из психологизма!

События, описанные в романе, реальны и подтверждены многочисленными историческими документами, многие из которых общедоступны; те из документов, что приводятся в тексте, не искажены, и это с легкостью установит заинтересованный читатель. В данной статье мы попытаемся продемонстрировать, как принцип текстуализации¹ оживляет и обогащает произведение, не останавливаясь подробно на правомерности такого подхода. Изучение литературного произведения, являющегося художественной, а не документальной прозой и представляющего собой результат творческой переработки архивных материалов, в первую очередь предполагает разгадку роли исторических документов в авторском замысле, их ценности в его фантазировании. Новым и

¹ Концепт «текстуализация» употребляется здесь и в широком значении, как, например, в интерпретации И. Ильиным мыслей Ф. Джеймисона об истории, которая «недоступна нам, кроме как в текстуальной форме, и поэтому наш подход к ней и к самому реальному неизбежно проходит через стадию ее предварительной текстуализации» [2, с. 113], и в более специфическом, отражающем ориентацию «нового историзма» на изучение в одном ряду разноплановых документов, литературных и нелитературных («историчность текста и текстуальность истории»), заимствованном практиками направления у своих предшественников, антропологов К. Гиртца и Дж. Клиффорда, считающих текстуализацию одним из важнейших условий интерпретации, поскольку она сначала выделяет факт, а затем снова помещает его в соответствующий контекст [6].

необычным представляется, конечно, не сам факт использования в романе исторических документов в «чистом» виде, а именно способ превращения разнородного и явно неравноценного с точки зрения «традиционного» историка материала в живую жизнь поздне-викторианской и эдвардианской эпохи. Барнсу удалось достигнуть эффекта, при котором наше осознание того, что мы имеем дело с реальными событиями и настоящими документами, не разрушает очарование романного мира, а, наоборот, только подчеркивает его предметность и реалистичность. Конечно, само обращение к биографии в литературе и в исторической или культурологической науке носит принципиально разный характер, но именно свойство постмодернистской ситуации, в которой художник превращается в критика, а критик подходит к объекту своего изучения, как художник, позволяет рассматривать методы писателей и литературных критиков в одном ряду.

Х. Эрэм Визер внимательно вчитывается в слова С. Гринблатта: «Для меня все началось с желания поговорить с мертвым» (с Шекспиром – Н. В.). Ученый отмечает, что в этом коротком предложении, «личном и даже автобиографическом», Гринблатту удалось отразить суть «нового историзма» как метода, поставившего под сомнение ту степень «чистой объективности», к которой «в большинстве своем стремятся гуманитарии» [4, с. ix]. Другими словами, писатель должен найти и воплотить в воссоздаваемом им прошлом, в портрете исторического лица, именно те элементы (события, не обязательно значительные, их трактовки, не обязательно правдоподобные и т. п.), которые позволят состояться этому «разговору с мертвым», объективному в той самой степени, как может быть объективным «разговор с живым». Неотъемлемым свойством живого, жизни как таковой является изменчивость, постоянное становление, несводимость к однозначным толкованиям, присутствие сомнений. Кажется, аналогичными чертами «новые историцисты» хотят наделить и прошлое. С. Гринблатт подчеркивает, что, в любом случае, речь идет «о практике, а не о теории» [7, с. 1], и что ценность этой практики состоит в создании «способа интерпретации, способного дать более адекватное истолкование беспорядочной циркуляции материалов и дискурсов» [7, с. 13].

Роман Барнса наглядно демонстрирует, как работает эта практика. Он представляет собой некий новый вид биографической прозы, гибридный вариант художественного вымысла и предельной фактографии, в котором роман (a novel) сближается с биографией (biographical writing) в не свойственном традиционному роману-биографии объеме: количественно вымысла не много, но именно стиль подачи материала и его отбор превращают исторические документы в роман. Жизненные факты героя не искажены, хронология не нарушена, но биография знаменитого Дойла переплетена с биографией почти не известного Джорджа Эдалджи. Это единственный известный нам случай такого «литературного равноправия». Эдалджи – провинциальный юрист, несправедливо осужденный по совершенно нелепому обвинению и приговоренный к тюремному заключению, отбывший почти половину своего срока и условно освобожденный, обращается к сэру Конан Дойлу с просьбой помочь ему восстановить его доброе имя. Участие Дойла в судьбе молодого человека и успешный исход его независимого расследования – известный факт биографии писателя, но и только. Сама

организованная Дойлом кампания, нашумевшая в начале XX в., позже была почти забыта (в отличие от похожего, в смысле вмешательства известного писателя и общественного резонанса, но гораздо более масштабного дела Дрейфуса), хотя и привела к появлению в Англии апелляционного суда.

Повествование педантично разделено между двумя персонажами поровну: то есть, с позиции «нового историзма», и личность Дойла, и личность Эдалджи оказываются одинаково интересными: прежде всего, они современники, свидетели одних и тех же исторических событий, а уже потом – знаменитый писатель и провинциальный служащий. Пристальный интерес Барнса к внутреннему миру каждого из персонажей, их взрослению на фоне ярких картин викторианского быта, к их обоюдным высочайшим нравственным качествам (сформированным в результате абсолютно различных условий жизни и воспитания), к их постоянной напряженной внутренней борьбе, обусловленной попытками сохранить свое «я» перед лицом испытаний (преследования и арест Джорджа, платоническая любовь Дойла – примерного семьянина к Джин Лекки на протяжении десяти лет) и тому факту, что оба они – «неофициальные англичане» (шотландец и наполовину индус, наполовину англичанин) – уравнивает героев. Одинаково внимательным и творческим оказывается и обращение Барнса с совершенно разными историческими документами, что также отсылает к одному из основополагающих принципов «новых историцистов»: литературный текст помещается в раму из нелитературных текстов своего времени.

Благодаря расследованию Дойла, доказавшему, что очень слабое зрение Джорджа не позволило бы ему даже дойти глухой и дождливой ночью до места преступления, он получил «полное оправдание» с оговоркой, что «сам случай не принадлежит к числу требующих какой-либо компенсации» [5, с. 381]. Это цитата непосредственно из правительственного отчета, приводимого писателем. В этом кульминационном эпизоде автор использует вариант своего любимого приема «двойного видения»: Джордж и Дойл одновременно читают строки долгожданного отчета, читатель попеременно слышит то один голос и соответствующие комментарии, то другой, а к финальной фразе оба они приходят одновременно. Причем у Джорджа недоумение сменяется чувством опустошения, а Артура захлестывает настоящий гнев. Показательно, что здесь Барнс снова выявляет абсурд ситуации, чудовищный снобизм и лицемерие властей, опираясь исключительно на «двусторонний» стилистический анализ строк исторического документа: «признавая Эдалджи невиновным, считаем, что во многом он сам навлек на себя свои беды» [5, с. 381]. Далее автор вкладывает в уста Артура собственную оценку происходящего, интерпретацию, одновременно и типично постмодернистскую, и не противоречащую простому здравому смыслу, к которому взывает герой самого начала XX века: «Это означает, означает, моя дорогая Джин, что это министерство, это правительство, эта страна, эта наша Англия открыли новое юридическое понятие! В старые времена ты был либо виновен, либо невиновен. Если виноват, значит, виновен, если не виноват, значит, не виновен. Достаточно простая система, проверенная веками, понятная всем – судьям, присяжным, простым людям. Но сегодня мы столкнулись с новой концепцией в английском законодательстве – виновен *и* невиновен. (курсив автора) В этом отношении Джордж Эдалджи –

первопроходец. Единственный человек, полностью оправданный в преступлении, которого он не совершал, и в то же время уведомленный, что он заслуженно отбыл в тюрьме три года» [5, с. 382]. Необычное и яркое сочетание фактографичности и психологизма!

Далее Барнс раскрывает замысел Эдалджи создать полезный справочник, описывающий всевозможные неприятности, которые могут случиться с человеком в поезде и, главное для Джорджа-юриста, комментирующий его правовую защиту или ответственность при этом. Писатель увлекательно рассказывает о том, откуда возникла идея книги и как проходила работа по сбору материала (вымышленные случаи разбирались Джорджем и его младшими братом и сестрой в качестве потерпевших на домашних постановочных «судах»). И вот, наконец, книга принята издательством, а еще через некоторое время в дом Джорджа приносят посылку: «По ее виду и весу, а также лондонскому штемпелю он сразу догадывается, что находится внутри. Он хочет продлить этот момент как можно дольше. Он развязывает шпагат и бережно наматывает его на пальцы. Он разворачивает пергамент и разглаживает его: пригодится. Мод взволнована не на шутку, и даже Мама начинает терять терпение. Он открывает книгу на титульном листе:» [5, с. 83]. Далее из совершенно «романной», как показывает приведенный отрывок, действительности читатель попадает прямо в «архив» – на следующей странице книги помещена фотокопия упомянутого титульного листа настоящей книги Джорджа Э. Т. Идалджи «Железнодорожное право для Человека в поезде» (1901). Эффект очень сильный, тот самый, который описывает С. Зонтаг в своей работе «On Photography» (1973), называя фотографию «сертификатом подлинности» или «миниатюрой» реальности [1].

Второй любопытный пример связан с остроумным и неожиданно эффективным использованием фактографического материала, вообще не имеющего никакого отношения ни к героям книги, ни к событиям. Это как нельзя лучше соответствует принципу «нового историзма» использовать «любые», самые незначительные документы эпохи. Во время следствия Джорджа очень огорчают газетные заметки, искажающие, по его мнению, и суть дела, и его личность. Его адвокат советует обратить внимание на содержание соседнего столбца и подумать, много ли истины можно обнаружить в газетной статье. Джордж с удивлением отмечает, читая в выбранной наугад заметке об исчезновении дамы-хирурга, что это правда: для него, не знакомого с женщиной лично, ее имя звучит, как пустой звук, а воображение никак не откликается на описание ее примет: «Пока нет никаких гипотез относительно исчезновения Мисс Софии Френсис Хикман, дамы-хирурга Королевской бесплатной больницы...» [5, с. 138]. В дальнейшем Барнс еще несколько раз информирует читателя о том, что «дама-хирург все еще не нашлась», и, наконец, указывая точную дату начала процесса, двадцатое октября, добавляет: «Девятнадцатого четверо мальчиков <...> наткнулись на почти разложившийся труп. Было установлено, что тело принадлежит Мисс Софии Френсис Хикман, даме-хирургу Королевской бесплатной больницы. Ей, как и Джорджу, не было и тридцати. И надо же, думал он, она была в соседней колонке» [5, с. 148]. Можно с уверенностью сказать, что, изучая периодику, в которой упоминается судебное разбирательство, Барнс действительно «в соседней колонке» обнаружил историю

дамы-хирурга и решил дать ход этому совершенно точно забытому и «незначительному» историческому материалу, оживив тем самым повествование о Джордже и придав ему реалистичности. Более того, благодаря этому незначительному, но очень реалистичному (снова благодаря психологизму!) эпизоду, читателя в очередной раз посещает мысль о том, что, возможно, так все и было на самом деле: реконструкция прошлого только выигрывает.

В заключительной части романа показаны события уже 1930 г.: Барнс цитирует некрологи, посвященные Конан Дойлу, приводит слова родных писателя и выдержки из его автобиографии, точно описывает имевший место в действительности посмертный спиритический сеанс, который якобы должен был посетить дух Артура, но преподносит всю информацию в восприятии Джорджа. Вместе с ним читатель понимает, что ни в газетных статьях, ни в литературной отточенной автобиографии нет, и не может быть настоящего Артура, подлинного прошлого. Мнения родных и знакомых ненадежны, сама память ненадежна – как и в «Попугае Флобера», Барнс дает понять, что поймать и удержать прошлое невозможно. Но не только. Для Джорджа пустое кресло на сцене с табличкой «Сэр Артур Конан Дойл» остается пустым, но, по контрасту с этой последней главой, у читателя возникает устойчивое ощущение, что встреча с писателем все-таки состоялась: в самом романе! Барнс предлагает свой собственный спиритический сеанс, «разговор с мертвым», о котором мечтает Гринблатт, еще раз подчеркивая правомерность «возвращения» прошлого средствами литературы.

Все это и сближает постмодернистскую историографию Барнса с принципами «нового историзма»; свежесть и новизна метода состоит не в романтических и заведомо обреченных попытках реанимировать прошлое, а в той вполне ощутимой магии интуитивного постижения взаимосвязей между разнообразными историческими и литературными документами, которая приводит к созданию яркой художественной версии прошлого. Причем воспринимается она не как претендующая на реалистичность, но именно как живая реальность. Настоящей развязкой детектива оказывается близкое знакомство, проникновение читателя и в эпоху, и в тайну личности героя; «разгадать» человека в истории – именно здесь смыкаются и обосновываются все дополнительные жанровые определения романа «Артур и Джордж», вписывающие его в художественную практику «нового историзма».

Библиографические ссылки

1. Зонтаг С. О фотографии / С. Зонтаг // Мир фотографии. Сост. В. Стигнеев, А. Липков. – М. : Планета, 1998. – 239 с.
2. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада. 1998 – 255 с.
3. Шайтанов И. О. Рассуждение о методе [Электронный ресурс] / И. О. Шайтанов. – Режим доступа: <http://www.russiandickens.com/science/England/metod.htm>
4. Aram Veesser H. Introduction / H. Aram Veesser // The New Historicism. Ed.by H. Aram Veesser. – New York : Routledge, 1989. – 317 p.
5. Barnes J. Arthur and George / J. Barnes. – New York : Vintage, 2006. – 445 p.
6. Clifford J. The predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art / J. Clifford. – Cambridge, Massachusetts and London : Harvard University Press, 2002. – 381 p.
7. Greenblatt S. Towards a Poetics of Culture / S. Greenblatt // The New Historicism. Ed.by H. Aram Veesser. - New York : Routledge, 1989. – 317 p.

8. Stephens M. The Professor of Disenchantment (Stephen Greenblatt and the New Historicism) [Електронний ресурс] / Mitchel Stephens // West – 1992. – Режим доступа: <http://www.nyu.edu/classes/stephens/Greenblatt%20page.htm>

Надійшла до редколегії 29.04.12

УДК 821. 111-31.09

О. А. Воеводина

г. Днепропетровск

ПОЭТИКА АБСУРДА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАГЛАВИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Рассмотрена проблема соотношения заглавия и основного текста произведения как парадоксальное.

Ключевые слова: поэтика абсурда, парадокс, заглавие, жанровая форма.

Розглянуто питання співвідношення назви з основним текстом твору як парадоксальне.

Ключові слова: поетика абсурду, парадокс, назва твору, жанрова форма.

The problem of correlation of the title and the main text of the work of literature as paradoxal is observed in the article.

Keywords: poetics of absurd, paradox, title, genre form.

В теории рамочного текста и в практике изучения заглавия произведения (как и заголовочного комплекса в целом) подчеркивается, что рамочный текст с важнейшим его элементом – заглавием – является одним из смыслообразующих свойств текста. Задачей исследователей в этой области поэтики является выявление путей образования новых смыслов и определение специфики взаимодействия основного текста произведения с его заглавием. Изучение взаимодействия семантических планов рамочного и основного текста открывает, безусловно, новые возможности интерпретации поэтического текста.

По словам Ю. Лотмана, «кодирующая» функция заголовка, как правило, отнесена к началу, а сюжетно-мифологизирующая – к концу текста [2, с. 137]. Взаимодействие заглавия и основного текста мы можем обозначить как соответствие, как парадоксальное соотношение и как метафорическое соотношение. Кодированная функция заглавия проявляется в любом из этих вариантов, но, без сомнения, особый интерес представляет соотношение этих значимых частей в условиях парадоксального соотношения. В этом случае мы имеем дело с ярко выраженным эффектом неожиданности, когда в тексте отсутствуют те смысловые элементы, которые читатель прогнозирует, основываясь и на «предпонимании», порожденном заглавием, и на основании собственного речевого опыта. Нарушается ожидаемое соотношение между означающим (заглавием) и означаемым (содержанием текста). Происходит нарушение ассоциативного ореола, что приводит к нарушению логического развития темы произведения, разрушается запрограммированная сознанием читателя реакция на заглавие текста, что порождает эмоциональную реакцию читателя, на что и рассчитывает автор. Понимание значения слова отделяет его от текста и делает общим для любых текстов на данном языке, но понимание же смысла слова, наоборот, заставляет

связывать его с другими словами и только в данном тексте, поэтому наше сознание связывает заглавие с общепринятыми смыслами, ожидаемыми нами в тексте. Когда же эти ожидания не подкрепляются, когда в тексте разрушаются логические или ассоциативные связи, это с обыденной точки зрения ведет к бессмыслице, но в художественном тексте происходит порождение новых смыслов на основе столкновения уже имеющихся. Такой художественный подход называют абсурдом, и это понятие в литературоведении наполняется как философским, так и художественным содержанием. Еще средневековые схоласты пользовались приемом приведения к нелепости («*reduction ad absurdum*») для доказательства верности своих и опровержения на их взгляд ложных суждений. Абсурд присутствует в различных культурных феноменах и адекватное его восприятие – уже психологически вызревшая реакция человека. Воспринимая абсурдную ситуацию как момент кризиса (об этом в «Рождении трагедии из духа музыки» размышлял Ф. Ницше), читатель в своей рефлексии познает истинную сущность вещей, а поэт творчески использует потенциал этого приема.

Абсурд как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира, непосредственно влияет на восприятие текста, в котором заглавие и основной текст кажутся парадоксально несовместимыми. Логический абсурд как отрицание логики, то есть ведущий, с точки зрения рационального мышления, к исчезновению смысла, в этом случае обязательно обращает на себя внимание, выделяя, подчеркивая это несоответствие, что заставляет задуматься о скрытых, неявных смыслах в произведении. Философское наполнение понятия абсурда характеризует его и как категорию поэтики. Абсурд как художественная форма проявляется в напряженном противостоянии противоположных, не соединимых в нашем сознании фактов (алогизм, парадокс, гротеск, антиномии, и др.). Абсурд воспринимают и как комическое, но и как трагическое, поэтому в нем заложен огромный потенциал к созданию трагикомического, что способствует особой суггестивности этого дискурса. Художественный абсурд творит параллельную реальность. Среди вариантов художественного абсурда выделяют дискурсивный, жанровый, сюжетный, композиционный. Каждый из этих видов разрушает привычное восприятие: ломаются границы традиционных дискурсов, разрушаются система канонических жанров и сюжетные схемы, разъединяются элементы формы, что отдаляет их от смысла, хаотизируется расстановка событий, поступков, персонажей, изменяется хронотоп. Абсурд стимулирует возникновение новых смыслов. И главные из них связаны с осознанием иллюзорности всех жизненных ценностей перед лицом иррациональной жестокости смерти (или как вариант – жизни).

Лирический текст и прежде всего стихотворение, не нуждающееся в обязательном заглавии, в случае, когда таковое есть, демонстрирует нам особую возможность интерпретации, неся в заглавии идею «смысловой завершенности как важнейшей структурной особенности любого жизненного высказывания» [1, с. 165]. Моделирующие функции начала текста проявляются в заглавии текста с особенной силой (своеобразная кодирующая функция). Заглавие в тексте расширяет своё значение и приобретает обобщающий и универсальный характер. Игра с именем текста – это и особый смысл, который вкладывается автором на уровне взаимодействия заглавия и основного текста. На этом уровне реализуется идейная

функция заглавия. Парадоксальное, приводящее к абсурду соотношение заглавия и основного текста приводит к созданию мира-перевертыша, как это случилось в известном стихотворении М. И. Цветаевой «Тоска по родине» (1934). «Кодирующее» восприятие заглавия данного стихотворения должно настроить читателя на определенное ностальгическое и трагическое мироощущение, но почти все стихотворение, почти до самого конца – это утверждение, что тоска по родине – «разоблаченная морока». И каждая новая строфа – все новое и новое утверждение об иллюзорности всего бывшего когда-то важным и значимым. Две сильные позиции текста – его начало (заглавие) и его финал – в данном стихотворении соотносимы друг с другом в отличие от всего остального текста, сопротивляющегося всеми своими смыслами заглавию и финалу. Финал цветаевски эмоционален: оборванный горловой спазм, невозможность закончить фразу из-за чувств, переполнивших лирического героя. Все точки над «і» расставлены многоточием в конце текста, трагедийное звучание проявляется в полной мере. Парадокс заключается в том, что все стихотворение является как бы антитезисом к заглавию. Контраст между заглавием и основным текстом – важный композиционный прием, который может привести не только к абсурду. Проступающие новые смыслы в лирическом стихотворении – это одна из важных творческих задач поэта, тем очевиднее эта задача выявляется в случае абсурдного несоответствия заглавия и текста, когда с особой силой выявляется трагическое понимание абсурдного в жизни. У М. Цветаевой есть цикл, который она озаглавила «Жизни», но все содержание которого заставляет нас думать о «перевернутом» мире, где жизнь – охотник за «румянцем» героини, за ее живой душой, охотник, стремящийся догнать и уничтожить. Корреляция в сознании читателя очевидна: не жизнь, а смерть. Тем трагичнее звучит цветаевское послание, где адресат, вынесенный в заглавие, явно враждебен живому человеку. Абсурдность ситуации с перепутанными понятиями о жизни и смерти и создает искомое трагическое звучание.

Стихотворение В. Маяковского «России» (1916) – во многом футуристический эпатаж. «Родина» рифмуется с обращением «снеговая уродина». Невозможность для поэта осуществления желаемого – один из мотивов стихотворения. В данном стихотворении трагически звучит тема родины и тема поэта. Лирический герой навязчиво представляется экзотическим, «южным». Он – страус с перьями «строф, размеров, рифм» [3, с. 87]. «Иностранность» поэта становится очевидной: его воспринимают как диковинку, непохожую на привычное и вызывающую опасение. Страус-поэт стоит между смехом, неприкрытым любопытством, холодом окружающих. Его самоощущение – трагическое: «весь истыканный в дымы и в пальцы» [3, с. 88]. Заглавное обращение имплицитно появляется в тексте в последней строфе стихотворения. Для поэта неуютность «южной» жизни так же очевидна, как и холод жизни на родине. Его ждет не радостное возвращение, а подчинение необходимости, тяжкий груз. «Мёрзкая» хватка (морозная, холодная), декабрьская стужа объятий родины – вот итог пройденных дорог. Неуютно поэту и на севере и на юге, на родине и за ее пределами, его сопровождают иностранность – на чужбине и неудовлетворенность, ощущение опасности («бритвой ветра перья обрей» [3, с. 88]) – на родине. Заголовок наполняет стихотворение особой болью:

насколько дисгармонично ощущение жизни и отношений в ней, если готовность родины принять своего «блудного» сына воспринимается как непреодолимая тяжесть. Парадокс этой ситуации в нарушении традиционных отношений (родина враждебна поэту так же, как и чужбина), а трагизм ее – в неизбежности для поэта этого всеобщего неприятия, что и утверждает Маяковский. Поэтика абсурда проявляется в болезненном надломе лирического героя, утратившего нравственные ориентиры. Аксиологические конфронтации – примета модернистского дискурса, и в этом смысле футуристы, безусловно, лидируют, но и у представителей иных эстетических направлений мы встречаемся с таким же подходом. И иногда это выявлено уже в заглавии текста, парадоксально соотносящегося с текстом стихотворения.

Интерпретация произведения – это возможность проявить его некий внутренний смысл, при этом в распоряжении исследователя имеются лишь внешние знаки, одним из которых является заглавие произведения. Смысл, обратный ожидаемому, рождающийся как столкновение привычного и парадоксального, раскрывается перед читателем как смысловая модернизация, которая возникает в этом случае. Личностное начало влияет на духовно-практическое определение человека в системе онтологических ценностей. Актуализация оценки себя и мира вокруг, позитивная значимость для художника бытия как такового – вот то важное, что проявляется в картине мира, создаваемой поэтом (даже в эстетике абсурда), что проявляет и его самого и как человека, и как творца.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. : В 7 томах. Т.5: Работы 40-60гг. – М. : Русские словари, 1996. – С. 159–206.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб, 1998. – С. 14–281.
3. Маяковский В. В. Сочинения в двух томах, т. 1 / Сост. А. Михайлова. – М. : Правда, 1987. – 768 с.

Надійшла до редколегії 29.04.12

УДК 821.161.1.09

Л. В. Гармаш

г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ ТАНАТОЛОГИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

В статье исследуется эволюция танатологического нарратива в прозе Андрея Белого.

Ключевые слова: танатологический мотив, нарративная стратегия, недиегетический нарратор.

У статті досліджується еволюція танатологічного наративу в прозі Андрія Белого.

Ключові слова: танатологічний мотив, наративна стратегія, недієгетичний оповідач.

The evolution of thanatological narrative prose of Andrei Bely is investigated.

Keywords: thanatological motif, narrative strategy, unodiegetical narrator.

Тема смерти занимает весомое место в творчестве Андрея Белого. Прежде всего отметим, что в прозе писателя, которая, как известно, отличается высокой степенью автобиографизма, отразились личные обстоятельства жизни Белого, носившие танатологический характер: воспоминания детства, попытка суицида после трагического объяснения с Л.Д. Блок, вызовы на дуэль, отношения с В. Брюсовым и т. п. Интерес писателя к танатологической проблематике во многом был обусловлен его идейно-философскими взглядами. Будучи одним из ведущих представителей младосимволизма, Белый в течение многих лет воспринимал весь ход человеческой истории сквозь призму христианского эсхатологизма. Не удивительно поэтому, что сюжет всех четырех литературных симфоний, а также повести «Серебряный голубь» завершается смертью главных героев или сценой на кладбище, как это имеет место в «Драматической симфонии», а непосредственной сюжетной основой романа «Петербург» является танатологическая ситуация – покушение террористов на сенатора Аблеухова.

В последние десятилетия появился широкий круг работ, посвященных анализу литературных мотивов, в том числе и танатологических. Большая часть этих исследований обращена к семантической составляющей мотивов [5; 6; 8; 10]. Анализу подвергаются сочетания мотивов с образами-актантами, специфика хронотопа, сюжетообразующие функции мотивов. Значительно меньше внимания уделено характеру нарратива, который, с одной стороны, подчинен общей стилистической манере писателя, а с другой – обладает чертами, проистекающими из самого характера феномена смерти, познание которой недоступно для человека, поэтому «танатологическое повествование может касаться умирания и танатологической рефлексии, но сам факт смерти и посмертного состояния человека оказывается всегда сферой переносных значений домыслов и гипотез» [9, с. 132]. В сферу интересов современных беловедов входят вопросы, связанные с особенностями повествовательной манеры писателя, хотя нельзя не отметить, что данная проблематика еще не получила всестороннего освещения. Исследования нарратива прозы Белого касаются лишь отдельных произведений и требуют проведения дальнейших исследований в этом направлении. Характеризуя особенности нарратива «Северной симфонии», И. Широнин приходит к выводу, что ему свойственна деформация «того акционального кода, который был присущ классическим типам повествования» [12, с. 61], причисляя эту черту к особенностям символистского нарративного дискурса как такового. Метафикциональная наррация присуща, по мнению М. Амусина, роману «Петербург», автор которого тем самым нарушает «конвенции и иллюзии традиционного мимезиса» [1, с. 154]. Цель данной статьи – исследование особенностей танатологических мотивов и ситуаций в прозе Андрея Белого с точки зрения специфики их повествовательной структуры, анализ мотива смерти как одного из ключевых, по определению Р. Красильникова, элементов художественного нарратива [7, с. 102].

Рассмотрим, как строится танатологический нарратив в ранних произведениях Белого – литературных симфониях. В «Северной симфонии» повествование ведется недиегетическим нарратором, который объективно фиксирует все, что происходит с главной героиней в тот момент, когда она расстается с земной жизнью и навсегда покидает свое королевство. Он не способен проникнуть в сознание персонажей и

описывает только то, что он видит как сторонний наблюдатель, направляя внимание читателя на действия персонажей, довольно скупое описывая их внешность, окружающие предметы, место действия и отмечая, какие чувства они переживают в этот момент. Отсюда проистекает невысокая степень информированности нарратора и ограниченность точки зрения, с которой повествователь наблюдает за героями. В данном случае она находится на одном уровне с персонажами, и в то же время нарратор видит описываемые события как бы со стороны.

В «Северной симфонии» отсутствует рефлексия по поводу смерти королевны, так как героиня, по сути, не умирает, а перемещается с помощью сказочной белой птицы из земного мира в Эдем. О смысле происходящего читатель может догадываться также по репликам, которыми обмениваются персонажи. «Я оставляю вас для Вечности», сообщает королевна всем присутствующим в момент своего ухода, а затем каждый король, выпивая поминальную чашу, говорит: «Слава почившей королевне!...» [4, с. 75–76]. Комментарии нарратора, часто начинающиеся с частицы «это», демонстрируют бóльшую осведомленность о повествуемом, чем любого из персонажей симфонии. Так, после ухода королевны рыцари с наступлением утра расплываются туманом, после чего следует пояснение: «Это были почившие короли, угасавшие с ночью» [4, с. 77]. Подобные комментарии нарратора использует писатель и в последнем произведении, написанном в экспериментальном жанре симфонии и опубликованном спустя несколько лет после литературного дебюта – «Кубке метелей». Однако здесь их функции становятся более широкими, включаясь в ряд художественных приемов, используемых Белым для установления контрапунктического сопоставления «музыкальных» тем симфонии и проведения параллелей между горним и дольным мирами.

Недигетический нарратор «Кубка метелей» обладает бóльшими полномочиями, чем повествователь «Северной симфонии»: он получает способность проникать во внутренний мир героев, описывая, например, их сновидения. При этом точка зрения остается внешней по отношению к персонажам симфонии и повествование постоянно ведется от третьего лица. Так, в начале главки «Вечный покой» рассказывается о сне главного героя – Адама Петровича, – который как бы посещает могилу главной героини, но читатель догадывается, что это сон, только после фразы «Проснулся» [4, с. 330]. Точка зрения нарратора «Кубка метелей» способна свободно перемещаться в пространстве, то приближаясь к персонажам вплотную и практически совпадая с их видением происходящего в художественном мире произведения, то давая широкий панорамный обзор, дополняя позицию героев или корректируя ее. Так, продолжением главки становится письмо Адама Петровича героине, в котором он сообщает о своем разочаровании в ней: «Пусть вы влюблены – влюблены в старую смерть, но ваш долг – сиять для жизни» [4, с. 332]. Нарратор, цитируя строки письма героя, противопоставляет точку зрения Адама Петровича, переживающего трагический период утраты идеалов («Вечность потухла для него»), и нарратора, взгляду которого открывается то, что недоступно для героя: «Ничего не умерло. Все вернется» [4, с. 332]. Таким образом, в четвертой симфонии нарратор уточняет, корректирует, дополняет точку зрения персонажей, хотя его нельзя назвать всеведущим и вездесущим. Информационному полю нарратора присущи определенные ограничения, которые в первую очередь продиктованы позицией

Белого как писателя-символиста, полагавшего, что суть символа в его недосказанности, иератичности и смысловой глубине, и в своих четырех симфониях разрабатывавшего поэтику аллюзии и намека.

Постоянное перемещение точки зрения нарратора выполняет специфическую композиционную функцию, аналогичную одновременному звучанию нескольких голосов в музыкальном полифоническом произведении. Этот прием используется для создания впечатления симультанности событий, происходящих с разными персонажами и описываемых нарратором последовательно. В повествовательный ряд произведения как бы вмонтированы перифразы из различных богослужебных текстов, выполняющие роль «структурирующей решетки» (термин О. Тилкес [11]), через которые раскрывается символическая суть происходящего. Благодаря такому композиционному строению в симфонии сопоставляются два сюжетных уровня – событийный и мифопоэтический. Концентрация танатологических мотивов повышается в «Кубке метелей» по мере продвижения к финалу повествования и в четверной части они занимают довольно большую часть текста, название которой, как и названия некоторых ее главков – «Гробная лазурь», «Мертвец», «Змей повержен» – прямо указывают на их непосредственную связь с темой смерти. В заключительной главке оба сюжетных уровня произведения объединяются. Ключевую фразу, раскрывающую смысл чудесного преображения главных героев, произносит с амвона старец, перифразируя слова ангела, обращенные к Марии Магдалине и другим женам-мироносицам: «Что вы ищите живого среди мертвых? Христос Воскрес!», когда они пришли к Гробу Христа. В симфонии Белого старец сообщает, что главные герои – Адам Петрович и Светлова – не умерли, а вознеслись, подобно Христу: «Не ищите вы мертвых: не найдете воскресших и вознесенных. Как ныне вознеслись они, будем и мы возноситься...» [4, с. 417]. Из храма точка зрения нарратора перемещается на кладбище, покрытое ризами белой игуменьи метели и в молитвенном экстазе обращенное к Нему (видимо, к Иисусу Христу). Так, надеждой на будущее воскресение после смерти, завершается последняя симфония Белого «Кубок метелей».

В повести «Серебряный голубь» Андрей Белый сочетает и в то же время противопоставляет, по мнению М. Козьменко, три нарративных слоя, которые не всегда поддаются отчетливому разграничению: «неясно, кто ведет повествование: рассказчик из народной среды, литературный повествователь – поклонник старого доброго стиля или новоявленный декадент, мешающий прозу с поэзией» [3, с. 9]. Рассмотрим, как строится нарратив в последней главке повести, носящей красноречивое название «Домой», в которой описывается жестокое убийство сектантами главного героя Петра Дарьяльского. Повествование здесь ведется прежде всего с точки зрения недиегетического нарратора, но его позиция и восприятие происходящего в некоторых случаях сближаются или полностью совпадают с точкой зрения Дарьяльского. Достигается такое слияние с помощью использования несобственно-прямой речи, передающей мысли и чувства главного героя: «не видел он ничего, кроме тьмы, да лепета листьев, да ему в лицо оттуда бившего ветру; родненькая сестрица, за собой его она туда уводила...» [3, с. 405]. Переход от внешней точки зрения нарратора к передаче внутреннего состояния и мыслей героя подчеркнут точкой с запятой, изменением стиля с литературного на

сказочно-фольклорный (родненькая сестрица). Трагическую ноту вносит в повествование отмеченный нарратором диссонанс между внутренним диалогом Петра и Аннушки, ведущей его на место убийства (в отдаленный флигель, расположенный в глубине плодового сада), и словами, которые они произносят вслух. Повествователь, рассказывая о герое в третьем лице, тем не менее постоянно употребляет глаголы и наречия, указывающие на то, что информацию о происходящем читатель получает такой, какой она отражается именно в сознании Дарьяльского: видел, подумал, заметил, Петру казалось, странно, просто, властно и т. п. В сцене написания письма повествователь намеренно подчеркивает отсутствие тождества между собой и героем, наблюдая его действия со стороны и приобщая к своей позиции читателя. «И мы поверим Петру», сообщает нарратор, якобы не зная точного содержания письма, но имея совершенно определенное представление о намерении героя объяснить все, что до сих пор было ему непонятно, а теперь стало очевидным. Передавая содержание сновидения Дарьяльского, нарратор обращается к характерному для героя книжно-поэтическому стилю: «на его груди были перстов незримых касанья, на устах – целованья нежно-трепетных уст» [3, с. 408]. И дальше вплоть до самой смерти Петра события описываются с его точки зрения, сопровождаясь сначала краткими, а затем более детальными ремарками нарратора, акцентирующими моменты прозрения Дарьяльского: от фразы «тут он все понял», до прямого называния слова «смерть», которое написано в кавычках, как будто нарратор цитирует героя, самого подписавшего себе приговор [3, с. 410]. Так как убийство происходит ночью, в темноте, то убийцы представляются как «большое темное пятно, топтавшее восьмью ногами». Нарратор сообщает читателю то, что уже не способно ясно зафиксировать сознание умирающего героя – состояние его души на грани между жизнью и смертью: «В эфире Петр прожил миллиарды лет, он видел все великолепие, закрытое глазам смертного; и только после того уже он блаженно вернулся, блаженно глаза полуоткрыл и блаженно он видел» [3, с. 411]. В этих строках отразился растущий интерес писателя к проникновению в глубины человеческой души, созвучный как с мистическими настроениями Белого-символиста начала века, переживаемыми им в так называемую «эпоху зорь», так и с его многолетним увлечением идеями Р. Штайнера, предполагавшими погружение в медитации и переживание измененного состояния сознания.

В нарративной технике «Петербурга» Андрей Белый виртуозно сочетает традиционные повествовательные приемы с новыми, наполняя текст романа «интертекстуальной игрой, разветвленными культурно-философскими реминисценциями, резкими переключениями изобразительных ракурсов и риторических режимов» [1, с. 161]. Как и в более ранних произведениях писателя, повествование ведет недиегетический нарратор, вступающий в активный диалог с читателем. Обратимся к одной из главок романа – «Безмерности», – в которой Николай Аполлонович, расставшись с революционером Дудкиным после нелегкого объяснения и отказа совершить террористический акт и получив от него неожиданное сочувствие и совет бросить бомбу в реку, остается один на петербургской улице. Встреча с Дудкиным описана в середине шестой главы, а возвращается к этой сцене повествователь только в начале седьмой главы, напоминая читателю: «Мы оставили Николая Аполлоновича...» [2, с. 384].

Местоимение «мы» в трижды повторенной на протяжении одной страницы фразе как бы объединяет повествователя и читателя, наблюдающих за жизнью, действиями и даже мыслями персонажей. Не вмешиваясь в происходящие с персонажами события, возникшие как результат авторской мозговой игры, но развивающиеся вполне самостоятельно, нарратор фиксирует и подвергает тщательному анализу поступки героев, процессы, происходящие в их сознании и в сфере бессознательного, о чем сами герои даже могут и не знать (или не подвергать их рефлексии, как это делает повествователь). Так, объясняя, как Николай Аполлонович додумался до плана убийства родителя, нарратор раскрывает механизм функционирования сознания героя, маркируя свои пояснения первой, вводной фразой: «Дело вот в чем:

– все последние эти часы сами собою перед глазами маячили иглистые кусочки из мыслей, переливавшиеся все какими-то пламенно-цветными вспышками и звездистыми искрами, как веселые канители рождественской елки: безостановочно падали в одно сознанием освещенное место – из темноты в темноту; то кривилась фигурка шута, а то проносился галопом лимонно-желтый Петрушка – из темноты в темноту – по сознанием освещенному месту; сознание же светило бесстрастно всем роящимся образам; а когда они впаялись друг в друга, то сознание начертало на них потрясающий, нечеловеческий смысл; тогда Николай Аполлонович чуть не плюнул от отвращения:

– “Идейное дело?”

– “Никакого идейного дела и не было...”

– “Есть подлый страх и подлое животное чувство: спасти свою шкуру...”

– “Да, да, да...”

– “Я – отъявленный негодяй...”» [2, с. 385]. В завершение отрывка читателю дан результат этого мыслительного процесса в виде диалога Николая Аполлоновича с самим собой. Осмелимся предположить, что сам герой осознает только результат своей мыслительной деятельности, в то время как нарратор может проследить, как в мозгу героя формируется решение убить сенатора ради некоей революционной идеи и в то же время оно сопровождается пониманием, что поступая так, Николай Аполлонович подтверждает мнение о себе Аблеухова-старшего – он негодяй.

Постоянно перемещая точку зрения из предметного мира в сферу сознания героев, нарратор соединяет отдельные фрагменты текста ассоциативными связями, однако сам выбор ассоциаций оказывается не случайным. Он подчинен строгой логике, которая определяется конечными целями повествования. В данном случае, говоря о столкновении между отцом и сыном, автор стремится выяснить внутреннюю мотивировку поведения Николая Аполлоновича. В конце концов, в результате почти психоаналитических штудий, в главке «План» выясняется, что «Дело, стало быть, в холоде. Холод запал еще с детства, когда его, Коленьку, называли не Коленькой, а – отцовским отродьем! <...> Так из самого раннего детства он в себе вынашивал личинки чудовищ: а когда созрели они, то повылезли в двадцать четыре часа и обстали – фактами ужасного содержания. Николай Аполлонович был заживо съеден; перелился в чудовищ» [2, с. 408]. Неоднократно герой внутренне переживает взрыв бомбы, и этот мысленный террористический акт оказывается гораздо действенней реального. Он освободил сознание Николая

Аполлоновича от «демонов детства», от двойственности и привел его к цельности и принятию особого, неевропейского пути России.

Таким образом, широкий круг танатологических мотивов и ситуаций в прозе Белого дает нам возможность приблизиться к пониманию писателем смерти, которая относится к одной из ключевых категорий в истории человечества и постоянно подвергается переосмыслению на каждом этапе культурно-исторического развития. Мы полагаем, что повествовательные стратегии Белого в ранней прозе были направлены не на описание смерти как таковой, а на ее регистрацию в качестве события, символизирующего преобразование героев, обозначающего их освобождение от плена земного иллюзорного бытия и соединение с вечностью. В последующих произведениях – повести «Серебряный голубь» и романе «Петербург» – Андрей Белый продолжает вести повествование от лица недиегетического нарратора, сфера полномочий которого становится гораздо шире, но не достигает полного всеведения даже в романе «Петербург». Нарратору в этих произведениях свойственна высокая мобильность в смене точек зрения, и хотя повествование ведется от третьего лица, но благодаря косвенной и несобственной-прямой речи, риторическим вопросам, восклицаниям, знакам пунктуации (точка с запятой, скобки, тире) и графическим приемам нарратор легко перемещает фокус зрения с внешнего, предметного мира во внутренний мир персонажей, интересующий его в первую очередь. Он исследует сознание и подсознание героев, вскрывает мотивы их поступков и подвергает пристальному анализу их душевный мир, особенно в те моменты, когда герой оказывается в пограничной ситуации.

Библиографические ссылки

1. Амусин М. Текст города и саморефлексия текста / М. Амусин // Вопросы литературы: Журнал критики и литературоведения. – 2009. – № 1. – С. 152-175.
2. Белый А. Петербург: Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / А. Белый / Вступ. слово Д. Дихачева; Примеч. С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова. – К. : Дніпро, 1990. – 599 с.
3. Белый А. Серебряный голубь: Повесть в семи главах / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. М. Козьменко. – М. : Худож. лит., 1989. – 463 с.
4. Белый А. Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова / А. Белый. – Л. : Худож. литература, 1991. – 526 с.
5. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М. : Наука. Восточная литература, 1994. – 304 с.
6. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
7. Красильников Р. Л. Нарративно-композиционные функции танатологических мотивов: на материале прозы Л. Н. Андреева / Р. Л. Красильников // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 9. – С. 92 – 102.
8. Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа / Р. Л. Красильников. – Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
9. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Р. Л. Красильников. – М., 2011. – 544 с.
10. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Яз. славян. культуры, 2004. – 294 с.
11. Тилкес О. Православные реминисценции в Четвертой симфонии А. Белого / О. Тилкес // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5. – С.135–143.

12. Широнин И. М. Язык и повествование (из наблюдений над акциональным кодом «Северной симфонии» А. Белого) / И. М. Широнин // Лингвистический ежегодник Сибири. – Красноярск : Краснояр. гос. ун-т, 2003. – Вып. 4–5. – С. 56–62.

Надійшла до редколегії 26.04.12

УДК 821.161.1 – 2.09

Ю. С. Гетман

г. Харьков

**ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ДРАМЫ Д. В. АВЕРКИЕВА
«МАМАЕВО ПОБОИЩЕ. (ЛЕТОПИСНОЕ СКАЗАНИЕ КАРТИНЫ
РУССКОЙ ЖИЗНИ XIV ВЕКА)»**

Рассматривается образная система исторической драмы Д. В. Аверкиева «Мамаево побоище. Летописное сказание».

Ключевые слова: нравственный облик правителя, идеал храброго воина, хранительница домашнего очага, женщина-героиня.

Розглядається образна система історичної драми Д. В. Аверкієва «Мамаєве побоїще. Літописне сказання».

Ключові слова: моральне обличчя правителя, ідеал хороброго воїна, хранителька дімівки, жінка-героїня.

The article is devoted to consideration of the images in the historical play «Mamaevo carnage. Chronicle story».

Keywords: ethical cast of mind of the regent, the ideal of a brave warrior, the keeper of a family hearth, a woman-heroine.

Творчество публициста, драматурга и теоретика драмы Д. В. Аверкиева остается практически вне поля зрения современных литературоведов. Можно назвать лишь несколько работ, посвященных некоторым его произведениям. Данная статья направлена на пересмотр исследовательского отношения к творчеству драматурга. Целью статьи является рассмотрение образной системы драмы «Мамаево побоище» и выявление авторского отношения к изображаемому.

Писатели XIX в. обращались к образу Дмитрия Донского в произведениях разнообразных жанров: дума К. Ф. Рылеева «Дмитрий Донской» (1822), героическая поэма А. Орлова «Дмитрий Донской, или Начало российского величия» (1827), произведение С. Воскресенского «Сокольники, или Поколебание владычества татар над Россией: исторический роман XIV века: эпизод княжения Димитрия Донского» (1832). Драма Д. В. Аверкиева «Мамаево побоище. Летописное сказание» была опубликована в журнале «Эпоха» (1864, № 10). По словам А. Аникста «такая тема накладывает ограничение на драматурга. Причина этих ограничений в том, что память об этом событии – народная святыня» [2, с. 339]. «Мамаево побоище» – наиболее традиционная из драм Аверкиева, написанная на злобу дня и вызвавшая неоднозначные оценки современников. Пьеса была задумана как прямой отклик на критическую статью Н. И. Костомарова «Куликовская битва». Камнем преткновения в полемике стал образ Дмитрия Донского. Образная система драмы распадается на две категории: исторические и вымышленные лица. Образ главного героя обладает эпической цельностью. Это связано с тем, что в основу произведения были

положены летописные источники, не дающие материала для психологического анализа действующих лиц. Объединенные общим устремлением, они образуют своего рода ансамбль.

В драме «Мамаево побоище» подчеркиваются высокие нравственные качества Дмитрия Донского, предстающего в ореоле славы. Главный герой – достойный воин и патриот, для него неприемлема мысль о захвате русских земель противником. На призыв Дмитрия Донского откликнулись князья соседних земель, многочисленные полки один за другим вступали в кремлевские ворота. Аверкиев, описывая сбор княжеского войска, передает момент единения простого народа и князей перед лицом грозящей опасности. Московский князь олицетворяет собой могущество страны и силы духа. Ему удалось объединить русские войска против монголо-татар и их союзников. Главный герой – идеал храброго воина (четверо татар не смогли одолеть его), самоотверженного защитника своей земли. Великий князь встал в строй одного из полков. На уговоры воевод остаться и наблюдать за боем, он ответил, что, призывая воинов умереть за Русь, не может оставаться в стороне. Этот поступок свидетельствует о невероятном мужестве и отваге Дмитрия Донского. Идеальный образ создается перечислением достоинств и добродетелей князя: храбр, искусен в ратном деле, мужествен, хранитель христианской веры и защитник Отечества, постоянных эпитетов – «солнце красное» и т. д. По окончании битвы Боброк собирает совет бояр и князей, но среди них нет Дмитрия Донского. Кто-то видел раненого князя. Его нашли под срубленным деревом. На его латах были видны следы многочисленных ударов, но он избежал смерти. Дмитрий Донской является силой, соединяющей и укрепляющей народный дух.

Опираясь на свое понимание исторического развития государства, драматург приходит к заключению, что в его основе должен лежать нравственный принцип. В драме отчетливо показана зависимость исхода битвы от нравственного облика Дмитрия Донского. Характеризуя героев с позиции нравственности, Аверкиев осуждает изворотливость и трусость рязанского князя Олега. Над княжеством нависла угроза разорения ордынцами. Встал вопрос об объединении русских земель под единым началом, но Олег отказывается подчиняться Московскому князю и ставит под угрозу независимость государства, он твердо убежден в том, что: «Ну, этому во веки не бывать, // Чтоб Рязань пошла к Москве с поклоном! // Скорей Москва поклонится Рязани» [1, с. 74]. Олег не только обманул московского князя, но и объединился с Мамаем против него: «князь Олег Иванович сольстил; Не то, чтобы помочь против поганных, // А сам на нас с погаными идет, // Как новый Святополк восстал на братьев!» [1, с. 54]. Великий князь решает идти к Дону. Путь пролегает через Рязань, оставшуюся без защиты. Но он решает не трогать земли предателя. Аверкиев поднимает вопрос о нравственном облике правителя и его решающей роли в жизни государства. Дмитрий Донской служит Руси, готов сложить голову за нее. В образе главного героя соединились пример самоотверженности и служения идее. В произведении образ Московского князя неотделим от совершенного исторического подвига. Таким образом, личность Дмитрия Донского является гарантом национального единства.

Воплощением хозяйки и хранительницы домашнего очага являются образы княгини Ефросиньи и Евдокии. Княгиня Евдокия, как полагает В. Н. Кардапольцева,

– это тип женщины, «который веками складывался на основе “Домостроя”, призывающего строить дом изнутри: терпением, добротой, радушием, хлебосольством, “болезной” заботой о ближних своих» [3, с. 58]. В образе княгини Евдокии воплощены участливость, душевное тепло, забота. Скромная, заботливая, кроткая Евдокия помогает мужу советом. По ее просьбе Дмитрий пошел к игумену Сергию Радонежскому. Святой старец дает ему двух иноков в соратники и благословляет князя на подвиг. Дмитрий Донской выехал и обители Сергия Радонежского с большей уверенностью в своих силах. Княгине Ефросинье отведена небольшая роль, в пьесе она появляется лишь в IX сцене. Ее образ вплотную примыкает к образу Олега Рязанского. В спорах с мужем Ефросинья выявляет его истинные стремления, честолюбивые планы о независимости Рязани от Москвы. Ей отведена роль хозяйки княжеского дома.

Для воплощения своего понимания патриотизма Аверкиев останавливает свой выбор на женщине-героине, являющейся достойным примером мужества, самоотверженности, преданности. «Тип женщины-героини, способной ни в чем не уступать мужчине, и, если понадобится, даже во многом противопоставить себя духовной слабости мужчины» [3, с. 91]. Анна Ивановна, героиня драмы «Мамаево побоище», обладает твердым характером, решительная и смелая: «да будь я мужиком, так веришь, братец, – я б никого на свете не боялась!» [1, с. 18], упорная, умеет добиться желаемого: «Ну, тут я пристала, как с ножом; // А знаешь, братец, от меня трудненько // Отделаться. Я как пристану – тут // Что хочешь, делай: не уйду и полно» [1, с. 17]. // Анна поддерживает брата в момент отчаяния. Она уверена в том, что народ будет терпеть обиду и готов постоять за себя: // «Ну, что ты ходишь, да вздыхаешь, Дмитрий? // Чего боишься? Ну, пускай идут! // Ты думаешь, народ обиду стерпит? <...> // Пойдет вся Русь от мала до велика!» [1, с. 18]. Героиня пьесы в особо напряженные моменты находит нужные слова, чтобы поддержать близких, вселяет Дмитрию Донскому уверенность в победе.

Произведение сосредоточено на немногих ярко выраженных стремлениях персонажей: сохранение единства и независимости русских земель. Поэтому Аверкиев подробно анализирует окружение Дмитрия Донского. В пьесе упоминается ряд бояр и воевод, служивших при дворе Дмитрия Донского и принимавших участие в битве с татарами: Владимир Андреевич Серпуховский, воевода Дмитрий Боброк. Боброк предлагает князю разослать грамоты всем князьям, чтобы те собирали дружины и шли к Москве. Как отмечает А. В. Экземплярский «в Куликовской битве воевода оказал великому князю самую существенную услугу. Совместно с Серпуховским князем он командовал засадным полком, своевременный удар которого решил исход битвы в пользу русского войска» [4, с. 113]. В ночь перед битвой Дмитрий Донской и Дмитрий Боброк выезжают в поле. Оказавшись меж двух войск, они услышали со стороны татарского войска громкий крик, а со стороны русского войска – тишину, Боброк сошел с коня, приник к земле ухом. Он долго не хотел говорить князю об услышанном. Дмитрий Боброк предсказывает многочисленные потери, но и великую победу русского войска над захватчиками.

Во второй сцене одним из действующих лиц является воевода Михаил Бренок. По некоторым данным он был любимцем московского князя. Перед Куликовской

битвой он поменялся оружием, одеждой и конем с Дмитрием Донским. Бренок погиб в сражении, его нашли среди множества павших воинов, бояр и князей. В пьесе Аверкиев изображает идеальную модель отношений между Московским князем и его окружением. Возможно, благодаря героическому поступку Бренка, Дмитрий Донской избежал смерти, и русское войско одержало победу. Действующим лицом пьесы является и боярин Федор Андреевич Кошка. О заслугах Федора Андреевича и доверии князя к нему свидетельствует то, что на его попечение была оставлена Москва, когда Дмитрий отправился на Куликово поле. Федор Кошка заподозрил Олега Рязанского в измене и предложил князю послать небольшой отряд за Оку для «большей верности». Он, как опытный военачальник, старается предугадать все возможные варианты развития событий. Он не верит в искренность Олега, не уверен в том, что тверской князь придет на помощь. Князь, следуя совету воеводы, велит послать гонцов. Этим Аверкиев, вероятно, хотел подчеркнуть важность взаимного доверия между князем и его приближенными.

Сергий Радонежский говорит о важности поддержки народа для монарха. Он рассказывает о роли простых людей, которые исправно платят дань князю и готовы мужественно защищать свою землю: «Скажи мне, княже, в простоте сердечной <...> // Меч подымая, думал ты о них, // Иль о своей заботился ты славе?» [1, с. 32]. Мудрый старец говорит о необходимости служения народу ради его процветания. Простые люди в первую очередь страдают от набегов кочевников, благодаря труду простого человека достигается процветание государства: «Дороже злата кровь твоих людей // Богатства ли твои иссякнут, княже, – // Господь тебя с торицей наградит <...> // Иссякнет сила твоего народа, – // И станешь ты один, как перст, бессилен. // Один – не воин в поле [1, с. 33]. Сергий Радонежский дает князю двух иноков в соратники и благословляет его на подвиг. Поддержка святого старца вселяет Дмитрию Донскому уверенность в победе. Драматург в меньшей степени акцентирует внимание на сценах сражения, ведь его главной задачей не было изображение подвигов участников битвы. Рассказывая о походе Дмитрия Донского, он стремится донести до читателя свою тревогу за будущее Руси, ослабленной междоусобными распрями. На примере взаимоотношений Дмитрия Донского с его двоюродным братом Владимиром Андреевичем Серпуховским показаны идеальные отношения, которым, по мнению драматурга, должны следовать и другие князья. Владимир Андреевич выступает в роли верного друга и соратника Дмитрия Донского: «На чем тебе, брат старший, цаловал // Я крест – на том и постою до смерти» [1, с. 25]. Таким образом, Аверкиев изображает наиболее яркие моменты, иллюстрирующие отношение между главным героем и его окружением, в качестве героев произведения выбирает тех исторических лиц, которые были верными союзниками Дмитрия Донского и способствовали победе над татарами.

В пьесе говорится о поединке инок Пересвета с татарским богатырем Челубеем: «А выехал татарский богатырь, // И начал он нахально похваляться, // Что всех он русских перебьет. Никто // Из нас не смел отважиться на бой, // И только Пересвет-чернец решился <...> // И вот // Они ударились так крепко, мало // Что не расторгнулась земля под ними, // И мертвыми с коней упали оба» [1, с. 101]. Трагические тона, в которые окрашивается событие, в большей степени

продиктованы стремлением драматурга возвысить поступок Пересвета, его внутреннюю силу, нежели выявить объективную закономерность и неизбежность его гибели. Аверкиев не просто воспроизводит действительность, а переосмысляет ее через свое представление о гражданском идеале, подвиге и героизме. Героический пафос пьесы осложнен трагическими мотивами. Пересвет погиб в сражении, но благодаря его храбрости многие русские воины избежали смерти. Многие князья, воеводы, бояре, простые воины сложили головы на Куликовом поле. Дмитрий Донской говорит об итогах битвы: «Сегодня мне и радость, и печаль. // Победа мне на радость; но объемлет // Меня печаль, лишь вспомню я, сколь много // Погибло православных христиан. // Великими слезами, горьким плачем // Готов рыдать я!» [1, с. 105]. Героический пафос выражает стремление Аверкиева показать величие русского народа, готового пожертвовать собой ради общего дела, нравственную силу Дмитрия Донского, сумевшего собрать многочисленное войско и объединить разрозненных князей.

Вымышленные лица введены в сюжет пьесы с целью представить людей разных сословий (князья, бояре, простые люди). В драме воспроизводятся сменяющие друг друга умонастроения и переживания героев, которые наиболее ярко представлены в сцене совета бояр в Переславле. Прошло два года после разорения Мамаем стольного города. Князья и бояре, осознавая всю тяжесть сложившейся ситуации, принимают решение призвать союзника в борьбе с захватчиками. Мнения расходятся. В образе боярина Никиты Андреевича отражена авторская позиция, он выступает за союз с Москвой и за объединение князей под единым началом. Иван Мирославич, опасаясь, что московское войско не успеет собраться до прихода Мамаю и Орда успеет разорить Рязань, выступает против союза. Никита Андреевич не поддерживает решения идти на союз с Ордой, ведь это было бы сродни предательству князя и веры. Олег Рязанский, боясь разорения рязанских земель, отправляет гонца Елифана Кореева к Мамаю, а затем в Москву. Аверкиев развивает мысль о том, что разрозненные князья ставили личные интересы выше интересов общего дела. На Девичьем поле собрались московские, рязанские бояре и воеводы, боярыни и боярышни, московские граждане. В сцене на Девичьем поле два друга Андрюшка и Сидорка ведут разговор. Сидорка добровольно вступает в войско и зовет с собой друга: «Желаем вам победы, да удачи, // А я и сраму не приму такого, // Чтобы на печке воевать» [1, с. 45]. Рядом с ними семья провожает Андрея Кондратьевича войну: // «Постой, Андрей Кондратьевич, постой! // Уж вместе все пойдем; уж мы посмотрим, // Где станешь, да поближе станем» [1, с. 47]. Аверкиев показывает, что простые люди, бояре и князья – весь народ перед лицом грозящей опасности объединяются под началом московского князя. Драматург создает героев с определенной позицией и мировоззрением, воспроизводит интенсивные эмоции и мысли, собранные вокруг главных умонастроений, связанных с предстоящими событиями Куликовской битвы. В «Мамаевом побоище» проявились почвеннические тенденции в восприятии и художественном решении проблемы власти. Идеал государственного устройства, по мнению Аверкиева, заключается в тесном союзе народа, духовенства и правителя. В понимании драматурга монарх должен быть высоконравственной личностью, его главная задача заключается в заботе о благополучии народа.

Библиографические ссылки

1. Аверкиев Д. В. Мамаево побоище. Летописное сказание (картины русской жизни XIV века) в стихах : [Текст] / Д. В. Аверкиев // Эпоха. – 1864. – № 10. – 136 с.
2. Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова : [Текст] / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1972. – 643 с.
3. Кардапольцева В. Н. Женские лики России : [Текст] / В. Н. Кардапольцева. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2000. – 160 с.
4. Экземплярский А. В. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, с 1238 по 1505 г. : [Текст] / А. В. Экземплярский. – СПб. : Типография Императорской Академии наук. – 1889. – 481 с.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.112.2-31.09

И. В. Гонец

г. Днепропетровск

**ОППОЗИЦИЯ ИСКУССТВО–ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РАННЕГО РОМАНТИЗМА**

Рассматривается специфический для художественной системы раннего романтизма конфликт ценностей искусства и действительности. Выявляются особенности разрешения этой оппозиции у Вакенродера.

Ключевые слова: иенский романтизм, гейдельбергский романтизм, действительность, трансформация действительности, утопия.

Розглядаються специфічний для художньої системи раннього романтизму конфлікт цінностей мистецтва і дійсності. Виявляються особливості вирішення цієї опозиції у Вакенродера.

Ключові слова: йенський романтизм, гейдельберзький романтизм, дійсність, трансформація дійсності, утопія.

The article deals with the early Romanticism. The conflict of values of art and reality is regarded as a specific conflict of the period. The author of the paper makes an attempt to precise the position of Wilhelm Wackenroder in this historical dispute.

Keywords: Romanticism of Jena, Romanticism of Heidelberg, reality, transformation of reality, utopia.

Традиционное деление романтического периода в немецкой литературе на ранних и поздних романтиков сформировалось в литературоведении давно. Ведущие германисты В. М. Жирмунский, Н. Я. Берковский, А. В. Михайлов отталкиваются от этого семантического противопоставления в своих оригинальных концепциях, ставших классикой. Вместе с тем, в советском литературоведении это же деление внутри романтизма, на наш взгляд, долгое время использовалось для иллюстрации положений, глубоко чуждых этому литературному направлению. Язык материалистической философии требовал однозначной предустановленной интерпретации явлений, попадавших под «жернова» эго идеологического влияния. Зачастую сложно сегодня отделить живую мысль ученого от ангажированности самого языка, наделявшего литературоведческие понятия внешними по отношению к ним толкованиями. Так, понятия «духа», «творчества» обязательно сопровождались характеристиками «абстрактный», «оторванный от реальности» и

т. п. Многие устоявшиеся определения советского литературоведения до сих пор продолжают бытовать в современном употреблении. Между тем эти положения не учитывают имманентной философии романтиков и, по сути, применяют к явлениям литературы внеположные ей критерии оценки. Пристальный анализ хорошо изученных явлений немецкого романтизма открывает возможность новых прочтений таких категорий, как «материя-дух», «искусство-действительность» и др.

Общепринятое деление на ранних и поздних романтиков – это принцип не только хронологический. Противопоставляются художественные подсистемы внутри романтизма как единого направления [5]. Внутри этого устоявшегося деления мы находим явления, сопротивляющиеся принятому принципу классификации. В частности, такое прочтение текстов Вакенродера, яркой фигуры раннего романтизма, приводит нас к выводам, позволяющим пересмотреть или обогатить представления о художественной системе романтизма и эволюции внутри этой системы. Сущность раннего романтизма – в апологетическом отношении к творчеству: стихия творческой жизни способна претворять вещественный мир, внеположную искусству действительность. Эту общую стихию жизни романтики называли «музыкой». Задача художника – в оживлении косной материи, жизни, которая, как настаивал Новалис, скрыта в существе вещей и только ждет появления гения для своего освобождения: «В старые времена <...> были поэты, которые пробуждали дивными звуками волшебных инструментов тайную жизнь лесов, духов, прятавшихся в стволах деревьев <...> и даже увлекали мертвые камни, заставляя их двигаться в мерном танце» [4, с. 222]. Тема искусства и действительности не существует для Новалиса как конфликтная тема. Скорее здесь соотношение стадияльное. Творчество – и есть реальность в высшем, чистом своем проявлении. Все, что лишено атрибутов творчества (вдохновения, творческого томления, власти над стихиями), – иллюзорно, ложно, лишено статуса реальности. «Новалис учил, что чем поэтичнее, тем ближе к правде», – говорил Н. Я. Берковский в курсе лекций по зарубежной литературе [1, с. 50]. Преобразование действительности стихией творчества (что наиболее выпукло выражено у Новалиса) противопоставляется трактовке той же темы у поздних романтиков. У них мы сталкиваемся со слепой властью материальных отношений, подчиненностью человека миру вещей. Филистерский уклад мысли и быта предстают как враждебная стихия, не просто косная материя, а сопротивляющаяся сила. Так, говоря о повести «Ночные бдения» Бонавентуры, Н. Я. Берковский пишет, что здесь «усилена материальность вещей, удвоена, утроена их огрубленность и одновременно в них вселяется злобная злостная активность» [2, с. 142]. Именно этого противостояния поэзии и филистерского быта Новалис и другие ранние романтики попросту не замечают. Труд материальный у них находится в согласии и родстве с трудом духовным. Почтенные бюргеры в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса ничего общего не имеют с филистерами Гофмана и Шамиссо. Они как будто рождены разными литературными традициями. Бюргеры в романе Новалиса способны понять певца и один из торговцев изъясняет Генриху сущность поэтического искусства в пассаже, который мог бы принадлежать (по точности характеристик и глубине мысли), скажем, Вельфлину.

У поздних романтиков появление таких просвещенных представителей материального мира невозможно. Подлинная духовность не может выжить в мире, где все управляется деньгами. Социальный мир со всеми его законами не оставляет места для подлинного преобразования реальности по законам искусства. Так заявлено это существенное различие между поздними и ранними романтиками, которое, на наш взгляд, заключается в различии типа конфликта или типа отношений искусства и внехудожественной реальности – от воспринимаемой художником материи жизни, безразличной самой по себе, но способной к просветлению, – к действительности как активной противодействующей силе, мертвящей силе социального и духовного уклада. Этот филистерский дух, являясь по существу фантомом, иллюзией (у Арнима, Гофмана, Шамиссо), оказывает способность к сопротивлению и подавляет истинные проявления духа. Однако этой устоявшейся системе деления внутри романтизма, как нам кажется, явственно сопротивляется фигура Вакенродера. Оппозиция «искусство-внехудожественная действительность» получает у него воплощение, сближающее его с поздними романтиками или даже заглядывающее «поверх их голов» в постромантическую эпоху и ее специфические конфликты в литературе. В пятитомной «Истории немецкой литературы», издававшейся в 70-х гг., находим такое прочтение этого произведения: «Вакенродер правдиво показал характерное для Германии того времени столкновение мечтательного энтузиаста с узостью и затхлостью общественной жизни» [5, с. 128].

В художественной системе Вакенродера конфликт, однако, сложнее, чем противостояние филистерства и художественной реальности. И у Вакенродера, конечно, есть публика, равнодушная к его музыкальным творениям, и он страдает как непонятый художник. «Если бы небо вложило такую симпатию к моей душе, что человек мог воспринять в моих мелодиях как раз то, что я чувствовал при их сочинении и что мне так хотелось в них выразить...» [4, с. 39]. Конфликт «художник-толпа» заявлен, но он не является ключевым для его художественной системы. Драма, открывающаяся нам в «Истории Иозефа Берглингера», сложнее. Это принципиальная невоплотимость в реальности жизни духа, невозможность осуществления в любой форме. Жизнь духа, по Вакенродеру, обречена на трагедию невоплощенности. Это драма не социального порядка, ее нельзя исчерпать непониманием художника, непризнанием, столкновением с равнодушной средой. В фокусе взгляда Вакенродера – принципиальная неперевоодимость языка чувств на язык формы. Иозефа сковывает не форма определенной художественной системы, скажем классицизма, а необходимость любого опосредования при передаче своего художественного впечатления, необходимость столкновения со средой формообразующей. «Мне казалось, что я буду непрерывно предаваться фантазиям и изливать свое переполненное сердце в произведениях искусства, – но как чужды и суровы оказались для меня сразу же годы ученья! <...> Я узнал, что все мелодии основывались на одном единственном математическом законе! Узнал, что, вместо того чтобы свободно парить, мне предстоит сперва научиться карабкаться по неуклюжим подмосткам в клетке грамматики искусства! Как пришлось мне мучиться, чтобы с помощью обычного механического разума сотворить наконец нечто соответствующее всем правилам науки, прежде чем я мог даже помыслить о

том, чтобы выразить в звуках свое чувство!... Это была тягостная механика!» [4, с. 42]. Иозеф страдает от необходимости оформлять свое целостное неразложимое состояние. Он стучится в «двери реальности» как бы с другой стороны, со стороны духа. Мучителен сам процесс воплощения, но он же является бесконечно желанным для художника. Отсюда и его стремление быть понятым и услышанным равнодушной публикой.

Интересно, что в советском литературоведении Вакенродер был прочитан и понимался с точностью до наоборот. Исследователь немецкой литературы А. Дмитриев пишет: «Пожалуй, никто из романтиков не выразил столь наглядно, как Вакенродер, романтическое томление по некоему абстрактному, отрешенному от чувственного земного мира идеалу искусства, устремленному в романтическую бесконечность» [4, с. 11]. Нам представляется, что устремленность Вакенродера (и его персонажа) как раз противоположно направлена – к реальности, воплощенности, вовлеченности в общий поток бытия. Таким образом, оппозиция «искусство – внехудожественная действительность» получает у него совершенно отличное от типичного для раннего романтизма разрешение.

Внутренняя гармония для Иозефа возможна только при условии вписанности в действительность, в том числе социальную. «Уныние и неприятное сознание того, что, несмотря на свои глубокие чувства и искреннее влечение к искусству, людям он не нужен и куда менее полезен, чем любой ремесленник, все более и более возрастали». [4, с. 44]. Теперь намерение отца воспитать из него врача, чтобы он исцелял несчастных и приносил пользу миру, кажется ему исполненным глубокого смысла. Как раз оторванность от реальности, как ее понимает Иозеф, – т. е. помощь отцу и сестрам, исцеление страждущих, – становится источником вины и болезни духа. Чистое искусство, воплощенное призвание музыканта оказываются недостаточными. Дух оказывается невоплощенным вне тех связей, родственных и социальных, реализовать которые возможно только изнутри самой реальности. Единственно возможной реальности по Вакенродеру. Автор подходит к разрешению конфликта искусства и внележащей действительности удивительно цельно. Сама смерть его персонажа (осмелимся предположить, что и смерть самого Вакенродера, имеет те же корни) происходит оттого, что он не смог жить в пространстве искусства «для себя»: «Он набрел на мысль, что художник должен творить лишь для себя одного, для подъема собственного духа, и для одного или нескольких друзей, которые его понимают. И я не могу отказать этой мысли в некоторой разумности», – говорит биограф-рассказчик в «Истории Иозефа Берглингера» [4, с. 45]. Побывав достаточно в сферах прекрасного (сбежав из родительского дома, Иозеф работает придворным капельмейстером), герой гибнет от сознания того, что искусство оказывается лишенным того смысла, который мог бы оправдать смерть отца и нищенское существование оставленных им сестер. Трагизм конфликта – в невозможности для Иозефа спасти мир, который он должен был преобразить и не смог. Мы находим здесь скорее трагедию вины, а не «томление по абстрактному, отрешенному от земного мира идеалу искусства» [3, с. 11]. Следование своему предназначению потребовало от Иозефа оставить отеческий дом. Однако гармония для него невозможна вне той единственной реальности, в которой ему предстоит воплощение его миссии музыканта. Эта единственная реальность и есть

действительность. Никакой сферы духа, изолированной и самодостаточной, Иозеф не искал. Он искал исполнения любыми средствами своего предназначения. «Иозеф умирает, и никакого рационального объяснения его гибели Вакенродер не дает, – пишет А. Дмитриев, – но читателю ясно, что она есть результат безысходной драмы героя, бескомпромиссного его конфликта с бытием» [3, с. 11]. В нашем прочтении ситуация Иозефа – это не конфликт с бытием, а изначальный конфликт бытия, условие существования. Для Вакенродера гармония восприятия мира, которую мы находим у ранних романтиков (ярче и последовательнее всего выраженную у Новалиса), невозможна. Стремление героя к полноте реального бытия не получает завершения. Закономерно, что свое вершинное произведение, в котором он достигает единения со слушателями (т. е. желанной воплощенности), он пишет, столкнувшись лицом к лицу с реальностью, которая разрывает замкнутый круг его существования как музыканта, целиком отдавшегося своему мастерству. Из дома приходит известие о близкой смерти отца, Иозеф отправляется проститься с ним, видит своих нищенствующих сестер, и в этот момент, по возвращении (и только тогда) он и пишет свою музыку к «Страстям Христовым», свой вдохновенный шедевр. Силы его души дремали, ожидая этого столкновения с действительностью, и хоть на короткий миг перед смертью утопия Новалиса о воплощенной реальности духа, наконец, обретает плоть. Иозеф выходит к людям (именно теперь, после мучительно желанного общения с отцом он на это способен), его музыка обретает свою форму и свое место в реальности. Дух его жил полной жизнью только внутри этого мира. Само вдохновение его было инициировано реальностью. Характерные для советского литературоведения оппозиции «материя – дух», «действительность – иллюзорность» некорректны по отношению к литературному направлению, исходившему из уникальной системы представлений и собственной философии. «Реальность» у ранних романтиков – неразложимое явление, которое не предполагает противопоставления духа действительности. Скорее можно говорить о стадийности, о большем или меньшем присутствии духа в реальности и соответственно о большей ценности жизни. Но к статусу «истинности – иллюзорности» это отношения не имеет. Проблема истинности начинает интересоваться поздних романтиков, но и у них она имеет сходную в основе трактовку: подлинностью наделяются явления, в которых дух присутствует максимально. С этой точки зрения иллюзорная реальность – это филистерское существование. Как раз ее материалистическая философия рассматривала в качестве неоспоримого неуничтожимого основания. Таким образом, сущность конфликта «искусство – реальность» у ранних романтиков, и в частности у Вакенродера, нуждается, по нашему мнению, в новом прочтении. Лишь косвенно затронутый энтузиазмом ранних романтиков, он предвосхищает открытия Арнима, Шамиссо, Гофмана, глубокий трагизм Клейста. Такое прочтение дополняет и усложняет привычное представление об эволюции взглядов внутри романтизма.

Библиографические ссылки

1. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе : [Текст] / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 480 с.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии : [Текст] / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.

3. Дмитриев А. С. Предисловие : [Текст] / А. С. Дмитриев // Избранная проза немецких романтиков: В 2-х томах. М. : Художественная литература, 1979. – 397 с.
4. Избранная проза немецких романтиков. В 2-х томах, Т. 1. : [Текст] / М. : Худож. лит., 1979. – 397 с.
5. История немецкой литературы в 5-ти томах. / Под. ред. Н. И. Балашова, В. М. Жирмунского и др. Т. 3 : [Текст]. – М. : Издательство «Наука», 1966.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 821.161.2 – 2 (477)

Р. Є. Гончаров, А. Є. Федорова

м. Горлівка

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКИХ ДОГМАТІВ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ЗА ДРАМАТИЧНИМ ЕТЮДОМ «ЙОГАННА, ЖІНКА ХУСОВА»)

Розглядається проблема сприйняття Лесею Українкою основ християнського віровчення. Особливості інтерпретації письменницею євангельського матеріалу під час побудови сюжету драматичного твору аналізуються на прикладі драматичного етюдю «Йоганна, жінка Хусова».

Ключові слова: Леся Українка, драматургія, модернізм, християнство, інтерпретація, конфлікт.

Рассматривается проблема восприятия Лесей Украинкой основ христианского вероучения. Особенности интерпретации писательницей евангельского материала в процессе построения сюжета драматического произведения анализируются на примере драматического этюда «Иоанна, жена Хусы».

Ключевые слова: Леся Украинка, драматургия, модернизм, христианство, интерпретация, конфликт.

The article is devoted to the problem of Lesya Ukrainka's perception of Christian dogma fundamentals. Peculiarities of interpretation by the author the gospel material in subject construction process are analyzed on the example of the dramatic sketch 'Johanna, Husa's wife'.

Keywords: Lesya Ukrainka, drama, modernism, Christianity, interpretation, conflict.

Досліджуючи творчість Лесі Українки у сюжетно-тематичному вимірі, важко не помітити факт постійної уваги письменниці до біблійно-християнської тематики. У драматургії «поетеси зламу століть», яка складає серцевину її модерністичного доробку, сюжети, образи, взяті зі Священного Писання, історії християнства, посідають одне з центральних місць. Починаючи з 1902 року, з драматичної поеми «Одержима», де в основі конфлікту – євангельські сюжетні ремінісценції, поетеса послідовно осмислює актуальні для неї проблеми у цьому вимірі. Дослідники розглядають глибоке зацікавлення Лесі Українки ідейно-образним світом Біблії як складову загальної тенденції її драматургічної творчості до неоміфологізму, як спробу осмислити нагальні проблеми тогочасного українського суспільства, особистого плану в універсальному, загальнокультурному вимірі, тим самим наближаючи українську літературу до європейського контексту: «В загальному корпусі більш чи менш пов'язаних з Біблією творів вбачається три концентричних проблемних кола. У центрі першого стоїть проблема національного самовизначення українського народу; другого – комплекс питань морально-етичного характеру; третього – система складного філософського світобачення письменниці з його

нерідко суперечливими тенденціями, де християнське полемізує з язичницьким, особисте з суспільним, злободенне з вічним» [2, с. 54]. Але, як зазначає Л. Мороз, «Леся Українка і християнство – то багатшарова проблема, на поверхні якої біблійні теми, мотиви, ремінісценції, а в глибині власне взаємини митця з християнством, які існують на різних рівнях (метальному, психологічному, раціональному, емоційному тощо)» [7, с. 4]. У радянському літературознавстві у зв'язку з загальною антирелігійною державною політикою питання ставлення письменниці, яка слідом за Т. Шевченком та І. Франком набула канонічного статусу, до християнства практично не виникало, адже відповідь на нього могла бути лише єдиною: Леся Українка розглядалася як авторка революційно-демократичного, антихристиянського спрямування, що використовувала біблійно-християнську образну систему лише в алегоричному вимірі з метою зображення боротьби пролетаріату з реакційним режимом. У пострадянські часи починаються спроби цілісного й неупередженого осмислення шляхів духовних та ідейних пошуків письменниці, її світоглядної позиції.

На сьогодні відкритою залишається саме проблема «глибинних взаємин» Лесі Українки як митця й мислителя з внутрішнім, ідейним, релігійно-догматичним виміром Біблії та християнської віри. Що для неї Біблія – лише джерело яскравих, неоднозначних образів, вічних тем і сюжетів, чи все ж таки – джерело вічних істин? Хто для неї Христос – красива легенда чи онтологічна основа реальності? Заперечуючи атеїзм Лесі Українки, більшість сучасних дослідників, однак, констатує явище «модерністичної критики християнства». В. Агеєва пов'язує цю критику з ніцшеанською філософією, виділяючи два основних її вектори: 1) заперечення «рабського, антиіндивідуалістичного духу» християнства та 2) антиклерикалізм, заперечення авторитарності «церкви як інституції суто соціальної» [1, с. 218]. Близька до такого бачення й Т. Гундорова, яка, на думку М. Моклиці, «перечитує Лесю Українку в аспекті модерного дискурсу, але не тільки згоджується з радянським літературознавством у тому, що письменниці властива послідовна антихристиянська позиція, а й пов'язує її саме з Ніцше» [6, с. 22]. Сама дослідниця також не заперечує критичної модальності у взаємодії Лесі Українки з християнською темою, проте аналіз її драматургії у хронологічному вимірі приводить авторку до ідеї «примирення» «дочки Прометея» з християнством, прийняття його морально-етичного ідеалу: «Улюблені герої Лесі Українки – це християни в справжньому сенсі цього слова, якими вони мусять бути. А мусять вони бути найперше такими, як Месія. Для Ніцше Христос – головний опонент. Для Лесі Українки – ні, її опонент, навіть супротивник – натовп... Перечитування драми «На полі крові», в якій засуджується зрадник Ісуса, приводить до думки про те, що постаттю Юди Леся Українка завершила свій перегляд християнства. Точніше – відмовилась від нього. Далі вимальовується ряд вражаючих постатей іншого плану: Йоганна, Мартіан, Прісцилла – християни, що йдуть на хрест за віру» [6, с. 24]. Отже, метою даної розвідки є наближення до розуміння суті «взаємин» Лесі Українки з християнством, абсолютно принциповими для нього положеннями віровчення на прикладі творчої стратегії Лесі Українки по відношенню до євангельського матеріалу в драматичному етюді «Йоганна, жінка Хусова», датованому 1909 роком.

На відміну від більш відомих творів письменниці на біблійну тематику, таких як «Одержима», «Руфін і Прісцилла», «В катакомбах», цей твір не привертав особливої уваги дослідників як у радянські, так і у пострадянські часи, залишаючись до сьогодні малодослідженим, що й обумовлює новизну даної роботи. Отже, в основі сюжету твору – невеличкий епізод із життя єврейської родини євангельських часів. Це стає зрозумілим, адже головною героїнею твору Леся Українка робить малопомітну, на перший погляд, особу – жінку на ймення Йоганна, яку серед євангелістів згадує лише апостол Лука як одну з жінок-мироносиць, тобто жінок, що супроводжували Ісуса Христа протягом його месіанського шляху аж до хресної смерті: «Із ним Дванадцять були, та дехто з жінок, що були вздоровлені від злих духів і хвороб: Марія, Магдалиною звана, що з неї сім демонів вийшло, і Іванна, дружина Худзи, урядника Іродового, і Сусанна, і інших багато, що маєтком своїм їм служили» [4]. Справді, в цьому творі якогось критичного протистояння з християнством на рівні мотивно-образному не відбувається. Письменниця зображує свою героїню з прихильністю та співчуттям. Особливої привабливості для Лесі Українки, на думку О. Забужко, первісній християнській громаді на чолі з самим Христом мала надавати «особлива толерантність» Христа по відношенню до учениць-жінок, зображених у творах письменниці абсолютно рівними з апостолами-чоловіками, і навіть вищими за них у моральному плані: «принаймні згадані в Євангелії від Луки... (жінки мироносиці. – Р. Г., А. Ф.) за своїми правами й еклезіастичними функціями абсолютно нічим не поступалися Дванадцятьом і навіть, як фінансові патронеси руху, користувалися особливою пошаною...» [5, с. 196].

Проте у творі Лесі Українки ми зустрічаємо Йоганну вже після євангельських подій, і основні лінії конфлікту в цьому творі безпосередньо євангельських подій, здавалося б, не торкаються. За сюжетом, один з іудейських чиновників високого рангу Хуса (у Лесі Українки – приставник Ірода Антипи, тетрарха галілейського) готується до прийому важливих гостей – римського патриція Публія (родича тетрарха) та його дружини Марції (родички самого цезаря), що прибули до Іудейської держави, яка на той час була однією з римських провінцій. У особі цих римлян (завойовників, окупантів, язичників), особливо Марції, Хуса сподівається знайти важливих покровителів, що сприяли би розвитку його подальшої кар'єри в імперській столиці, тому поводить не просто як привітний господар, а як справжній підлабузник. Він робить все можливе, щоб сподобатися Публію та Марції, враховує всі тонкощі римських традицій, навіть вирішує подарувати їм одне зі своїх помість. Особливу увагу Леся Українка звертає на те, що навіть власне ім'я Хуса вирішує змінити, вимагаючи від родичів називати його на римський манер Хузаном, що викликає засудження навіть його матері. Отже, у проблемно-конфліктному вимірі напрошується одна з аналогій, вже помічених дослідниками, зокрема І. Бетко: «У першому проблемному колі домінуючим є наскрізний мотив неволі, Єгипетського й Вавилонського полону, що асоціювалося з пригнобленим станом України за умов Російської та Австро-Угорської імперії» [2, с. 57], лише у ролі пригноблювача виступає Рим, а в образі Хузана Леся Українка показує рабську психологію провінціала-малороса у стосунках із представником метрополії.

Єдина проблема, що непокоїть Хусу, – за римськими традиціями, якщо гість приходить із дружиною, то й господар, якщо він одружений, також повинен

зустрічати його з дружиною. Проте дружина Хуси Йоганна покинула певний час тому дім свого чоловіка заради служіння Месії – Христу (відповідно до євангельського тексту). Побоюючись образити своїх гостей відсутністю дружини, Хуса вже хоче видати за Йоганну свою рабину Сабіну, проте в останній момент відбувається несподіване – Йоганна повертається:

Хуса (непривітно): То ти вернулась?

Йоганна (тихо, покійно, але з захованням гідності): Так, я вернулася.

Хуса: А де ж твій тесля?

Йоганна: Його розп'ято. Ти хіба не знаєш?» [9, с. 48]

Перед Хусою постає дилема: прийняти дружину, чи засудити й прогнати її. З одного боку – він дуже ображений на неї за те, що вона покинула його, чоловіка; він навіть упевнений, що вона вчинила подружню зраду, за що загрожує їй побиттям камінням. З іншого боку – раптове повернення Йоганни йому на руку, адже це вирішує проблему зустрічі Публія й Марції. У результаті він залишає Йоганну в себе, проте принижує її фактично до стану рабині, наказавши втомленій із дороги жінці, що ще й перебувала у пригнобленому психологічному стані через пережиті нещодавно трагічні події смерті любимого Вчителя, негайно перевдягнутися у найкращий одяг і задовольняти всі примхи римлян, що Йоганна й намагається робити. Особливого драматизму набуває епізод, коли римлянка, побачивши Йоганну, згадує, що нещодавно, під час споглядання страти на хрестах якихось єврейських злочинців, вона бачила жінку із дуже схожим кольором волосся, а Йоганні, що знаходиться через хвилювання у напівпритомному стані, доводиться удавати, що її це ніяк не стосується. Попереду в Йоганни – безвихідь неволі, рабське становище у будинку чоловіка. Власне, її сповненими відчаю словами до померлого Вчителя й закінчується твір: «Ой господи! Чи довго сеї муки? // Учителю! На що мене покинув?... // Коли ж те царство боже? Де ж воно? // Чи доживе душа моя до нього?..» [9, с. 77]. Тобто в образі Йоганни Леся Українка розглядає проблему неволі в двох вимірах – як у національно-державному, так і в родинному. Вона звертається до модного на той час у прогресивних модерністичних колах «жіночого» питання, феміністичної проблематики. Йоганна зазнає подвійного приниження, оскільки принижена власним чоловіком, який, у свою чергу, самопринижується перед завойовниками-римлянами. Ніби все зрозуміло: Леся Українка звертається до біблійного сюжету, щоб розширити, універсалізувати контекст конкретної проблеми.

Проте, як виявляється, будуючи власний сюжет, Леся Українка докорінно змінює сам зміст євангельського сюжету, вступаючи із ним у конфлікт. Свідомо чи несвідомо вона залишає поза увагою одну принципову подію, яка, якщо слідувати євангельським канонам, робить вигаданий нею сюжет просто неможливим. Справа в тому, що жінки-мироносиці не просто слідували за Христом до смерті Вчителя, вони й першими, як тільки минув час суботнього спокою, прийшли до Його могили з миром та іншими пахощами й отримали радісну звістку про воскресіння Христа. Про це також пише Лука: «А дня першого в тиждні прийшли вони рано вранці до гробу, несучи наготовані пахощі <...> А ввійшовши, вони не знайшли тіла Господа Ісуса. <...> ось два мужі в одежах блискучих з'явилися при них. <...> сказали до них: Чого ви шукаєте Живого між мертвими? Нема Його тут, бо воскрес! <...> А

вернувшись від гробу, про все те сповістили Одинадцятьох та всіх інших. То були: Марія Магдалина, і Іванна, і Марія, мати Якова, і інші з ними, і вони розповіли апостолам це» [3]. Йоганна, відповідно до Євангелія від Луки, звідки Леся Українка й узяла цей образ, була серед тих жінок, що безпосередньо бачили пустий гроб, отримали радісну звістку про Христове воскресіння і сповістили про це апостолів-чоловіків. Саме на вірі у воскресіння Христа й на досвіді спілкування з воскреслим Христом, який неодноразово приходив до учнів, формувалася апостольська християнська громада, у якій жінки грали неабияку роль: «... здійснена Христом емансипація жінок від їхнього конвенційно приниженого становища ... зберігалася в християнському русі нестак-то й довго, всього десь років із тридцять по смерті Христа – треба розуміти, акурат доти, поки живі були Христові свідки й сподвижники» [5, с. 196–197].

Євангельська Йоганна ніяк не могла повернутися до будинку свого чоловіка *в перші ж дні після смерті й воскресіння Ісуса* у розгубленому, пригнобленому стані й сказати: «... казали // багато наших, що до них приходив... // І в Галілею кликав... Я верталась // в надії, що його хоч раз побачу, // ходила всюди по його слідах... // і не побачила...» [9, с. 55]. Воскресіння Христа є центральною євангельською подією, центральним предметом християнської віри, який християнинові просто неможливо обійти: «Як немає ж воскресіння мертвих, то й Христос не воскрес! коли ж бо Христос не воскрес, то проповідь наша даремна, даремна також віра ваша!» [8]. У Йоганні Лесі Українки ми такої віри не бачимо, що й обумовлює її повернення у безвихідь чоловічого будинку. Тобто використовуючи зовнішні прояви євангельського сюжету, навіть приймаючи християнські морально-етичні ідеали, Леся Українка в цьому творі непомітно нівелює саму сутність євангельських подій, ігноруючи принципи для християнського віровчення уявлення про сутність особистості Христа як воскреслої Боголюдини. Подібні тенденції до сприйняття образу Христа спостерігаються й в інших творах, присвячених євангельським подіям («Одержима», «На полі крові»), більше того – саме вони й уможливають їх створення саме в наявному вигляді.

Бібліографічні посилання

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : [Текст] / В. Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с.
2. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд) : [Текст] / І. Бетко // Слово і час. – 1991. – № 3. – С. 28–36.
3. Євангеліє від Луки, 24 : 1–10.
4. Євангеліє від Луки, 8 : 1–3.
5. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій : [Текст] / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
6. Моклиця М. Pro et contra християнства (драматургія Лесі Українки) : [Текст] / М. Моклиця // Слово і час. – 2001. – № 6. – С. 21–28.
7. Мороз Л. Леся Українка і християнство : [Текст] / Л. Мороз // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 4–9.
8. Послання перше св. апостола Павла до коринтян, 15: 13–14.
9. Українка, Леся. Йоганна, жінка Хусова : [Текст] / Леся Українка // Твори в чотирьох томах. Том 3. – Упорядн. Н. Вишнеvsька. – К. : Дніпро, 1982. – 432 с.

УДК 821.161.1–4 «18».09

Г. А. Горбунова*г. Ялта***О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПОЭТИКИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ОЧЕРКА
М. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ВЫГОДНАЯ ЖЕНИТЬБА»**

Рассматриваются некоторые аспекты драматического очерка М. Е. Салтыкова-Щедрина «Выгодная женитьба».

Ключевые слова: очерк, поэтика, речь, конфликт.

Розглядаються деякі аспекти драматичного нарису М. Салтикова-Щедрина «Выгодная женитьба».

Ключові слова: нарис, поетика, конфлікт, мовлення.

In the article we study some aspects of poetics of dramatic essay “Favorable marriage” by M. Saltykov-Shchedrin.

Keywords: poetics, essay, conflict, speech.

В современном полемичном обществе пересмотру подвергается творчество классических авторов, что позволяет открыть новые аспекты в, казалось бы, изученных произведениях, найти в них новые смыслы. К таким авторам принадлежит М. Салтыков-Щедрин, известный, прежде всего, как сатирик-прозаик. Его драматические произведения менее известны и не пользуются популярностью у современного читателя и зрителя. Хотя данной проблематикой занимались такие отечественные исследователи, как Д. Золотницкий, Л. Лившиц, В. Прозоров, драматургия сатирика требует более детального изучения, что, на наш взгляд, будет способствовать возникновению нового интереса к несправедливо забытому М. Салтыкову-Щедрину. Целью данной статьи является анализ некоторых аспектов поэтики одного из первых драматических опытов писателя – очерка «Выгодная женитьба».

«Выгодная женитьба» – один из драматических очерков раздела «Драматические сцены и монологи» сборника «Губернские очерки». Н. Добролюбов говорил, что именно в этом произведении Салтыкову удалось «заглянуть в душу чиновников – злодеев и взяточников, да посмотреть на те отношения, в каких проходит их жизнь» [2, с. 224]. Действительно, всего в пяти сценах сатирику на примере обычной ситуации из жизни простого русского чиновника удаётся изобразить «приметы острых социальных противоречий эпохи» [3, с. 49]. События, разворачивающиеся на протяжении двух-трёх недель, связаны между собой, прежде всего, временной связью. Что говорит о хроникальном сюжете произведения. Рассмотрим детальнее. Бобров – любовник Марьи Гавриловны – с её помощью желает «выйти в люди-с», при этом не хочет связывать себя никакими обязательствами, так как «жена в евдаком деле только лишнее бревно-с». Он уговаривает её выйти замуж за Дернова и «не постоять» перед начальником Змеищевым, потому что так им обоим (Дернову и Боброву. – Г. Г.) «хорошо будет». В итоге, после личной встречи с Рыбушкиной Змеищев разрешает свадьбу. Марья Гавриловна выходит замуж за Дернова, при этом у них в доме постоянно бывает Бобров, а последняя пятая сцена в квартире Змеищева, когда туда приходит Марья

Гавриловна, содержит только одну реплику: «Ну, вот вы и пришли, душенька...», которая приоткрывает нам дальнейший ход событий. Именно последнюю столь короткую пятую сцену Д. Золотницкий приводит в качестве доказательства о том, что пьеса не предназначена для постановки в театре. Хотя исследователь отмечает описательные ремарки, открывающие сцены («Театр представляет комнату весьма бедную...» и др.), далее он говорит о том, что «предположение о сценичности тут можно сделать только в первую минуту и только исходя из внешних признаков диалогической формы» [3, с. 47]. В. Волькенштейн в статье «Судьбы драматических произведений» писал о невозможности существования драм только для чтения. Автор видел в драме «литературу театральных возможностей» [10, с. 10]. Мы придерживаемся подобной позиции и утверждаем, что пьеса предназначалась для сцены. Кроме «диалогической формы» мы находим не только «описательные ремарки» (так называемые, ремарки предметного мира), но и ремарки перемещения по сцене, кинесики и мимики, ремарки интонационно-декламационные, ремарки психологических состояний, ремарки паузы и молчания (по классификации А. Зорина). Такое описание характера действий персонажей, на наш взгляд, указывает на то, что очерк всё же предназначался для постановки в театре. А вышеупомянутая пятая сцена, состоящая из одной фразы, разрешает противоречия пьесы. Дернов всё-таки женат, но остаётся без прав, всем руководит его жена, которая нарочито не уважает мужа, водит любовника, посещает начальника. Поведение молодой женщины после свадьбы лишь предполагает связь Марьи Гавриловны и Змеищева. А пятая сцена подтверждает эту связь и заставляет читателя/зрителя переосмыслить содержание произведения. Пятая сцена вводит «жизнь в надлежащее русло: над всевозможными отклонениями, нарушениями, недоразумениями, бушеванием страстей и своевольных порывов берёт верх благой миропорядок» [8, с. 140]. Поэтому данный конфликт является конфликтом-казусом. Но можно сказать, что конфликт всё же выходит за рамки семейно-бытовой коллизии и проецируется на действующие законы общества, показывает быт типичного чиновника. Изображаются отношения между сотрудниками государственного аппарата (начальник – подчинённые), членами семьи (муж – жена), между разными группами населения (чиновники – торговцы).

Действие очерка разворачивается в Крутогорске. Это указывается не только в речи героев («украшение Крутогорска»), но и путём введения в очерк уже знакомых нам персонажей. Встречаем мы Порфирия Петровича (раздел «Мои знакомцы», одноимённый очерк), Скопищева (купца, чья история продолжается в «Просителях»), Змеищева, Трясучкина («Неприятное посещение», «Озорники»). Приём сквозных персонажей теснее сплетает очерки сборника, поэтому драматическая форма данного очерка и его тема не выглядят искусственными и неорганичными в истории «Губернских очерков». Если рассматривать художественное пространство более конкретно, выясняется следующее: автор постоянно ставит главного персонажа Дернова там, где положено стоять человеку низкого статуса – «в передней», «у стены», «по стенке», «около двери». В последней сцене Марья Гавриловна стоит у окна. В русской литературе встречаются разные интерпретации образа окна, но чаще всего, окно ассоциируется со светлым будущим, ожиданием чего-то положительного. Марья Гавриловна, пришедшая к

начальнику своего любовника и мужа, однозначно видит в происходящем светлые перспективы для себя.

Рассмотрим детальнее форму пьесы. Из-за очеркового характера пьеса лишена экспозиции. Сцены I и II представляют собой завязку пьесы. В первых двух сценах сразу поднимается и решается вопрос о свадьбе Дернова. Кульминационная третья сцена раскрывает перед нами истинную причину «выгодной женитьбы»: желание Боброва пойти на повышение по службе. По объёму сцена III занимает второе место в пьесе после завязки. Сцена IV – развязка. Наступают будничные дни после свадьбы. Пятая сцена – эпилог – сконцентрированное в одной фразе, лаконичное, резкое завершение действия пьесы. Первая, третья и четвёртая сцены в наибольшей мере изображают быт типичного чиновника, его служебные отношения и в целом сферу государственных бюрократов – «эквилибристику»: «наука, чтоб перед начальником всегда в струне ходить <...> чтоб когда начальство тебе говорит: „Кривляйся, Сашка!“ – ну, и кривляйся!, а „сиди, Сашка, смирно“ – ну, и смирно сиди, не единым суставом не шевели, а то неравно у начальства головка заболит». Пьеса разделена на сцены по принципу смены места действия. Всё это комнаты или квартиры: бедная комната Дернова, комната «с претензиями на великолепие» Змеищева, комната в квартире Рыбушкиных, квартира Дерновых после свадьбы и опять квартира Змеищева. Перемещая читателя / зрителя по ним, автор показывает нам тот разительный контраст, который существует между жильём столоначальника, коллежского регистратора и «его высокородия». А. Зорин в своей диссертации пишет о том, что Салтыков-Щедрин прибегает к форме социального бытописания в ремарочных конструкциях. Интересно, что подобного рода ремарки (ремарки предметного мира) не просто описывают обстановку, в которой происходит действие, но и изображают быт в целом, и даже характер жильцов. Например: «Театр представляет комнату весьма бедную; по стенам поставлено несколько стульев под красное дерево, с подушками, обтянутыми простым холстом. В простенке, между двумя окнами, стол, на котором разбросаны бумаги. У одной стены неубранная кровать. Вообще, *убранство и порядок комнаты обнаруживают в жильце ее отсутствие всякого стремленья к чистоте и опрятности*» (курсив наш. – Г.Г.). Уже упоминалось о том, что в произведении отсутствует список действующих лиц как таковой, однако писатель наполняет пьесу афишными ремарками по ходу действия. Непосредственно перед появлением персонажа на сцену мы узнаём о том, что он собой представляет, начиная с занимаемой им должности, его внешности, и заканчивая несколькими строками о характере героя. На наш взгляд, это добавляет динамики небольшой пьесе. Нам не приходится вспоминать, в каких отношениях находятся те или иные персонажи, что обычно указывается в списке действующих лиц. Нет времени и на то, чтобы разобраться в этом по ходу действия, ведь пьеса предельно лаконична. Как нам кажется, обусловлена такая форма, прежде всего тем, что «Выгодная женитьба» является первым опытом Салтыкова-Щедрина, в котором сатирик соединил драму и очерк. Ведь в эпических произведениях действующие лица появляются, а характеры их раскрываются постепенно.

Эпический характер носит и речь персонажей. В тексте преобладает наиболее распространённый тип диалога – содержательный: вопрос / ответ,

добавление / пояснение / распространение, согласие / возражение, формулы речевого этикета и пр. [1, с. 135]. Но первая сцена пьесы содержит в себе семь монологов Дернова. Они направлены к Гирбасову, который лишь задаёт вопросы или подтверждает сказанное Дерновым. По своему характеру монологи очень напоминают другие недраматические очерки сборника, где один из персонажей рассказывает свою историю. В других сценах диалог приобретает свою традиционную форму. Монологам в истинно драматическом смысле («речь персонажа, не обращённая непосредственно к собеседнику с целью получить от него ответ» [6, с. 191]) мы можем назвать монолог Марьи Гавриловны до замужества и монолог Дернова через две недели после свадьбы. Оба монолога обращены к себе и направлены на осмысление недавних событий. Так, Рыбушкина рассуждает о нежелании Боброва жениться на ней, о свадьбе с Дерновым, своей красоте и успехе у мужчин, а также о скуке, которая одолевает её. Дернов в своём монологе сетует на жену, которая ничего не делает по дому, пытается анализировать отношения жены с Бобровым и Змеищевым, однако нельзя сказать, что это ему успешно удаётся: «Только не нравится мне этот Бобров; ну, чего он сюда каждый день таскается! Попросить разве Ивана Васильевича, чтоб арестовал его сутки на троих. Вот и его высокородие тоже на свадьбе сконфузили: сели около Маши, да и не отходят...» [7, с. 205]. Л. Лившиц, анализируя драматическую сатиру «Тени», объясняет обилие и объём монологов театральной традицией того времени, которую пьеса не нарушает, а также требованием сюжета произведения [5]. Это справедливое суждение о драматической сатире «Тени», однако нельзя таким образом объяснить построение речи персонажей в «Выгодной женитьбы», на что повлиял всё-таки очерковый характер произведения. Следует отметить, что доминирующей функцией речи персонажей в данном драматическом очерке является характеристика персонажа. Например, реплики Дернова насыщены канцелярской лексикой, определяющей его общественное положение и профессию: «справка», «законы», «правление», «столоничальник» и т. д. Речь героя экспрессивна, полна восклицательных предложений, афоризмов, прямой речи, что в основном определяется сюжетом. Интересны фамилии героев. Например, одна из версий происхождения фамилии Гирбасов такова: в основу прозвища Гирбас лёг диалектный глагол «гирвистать» – «слоняться, болтаться без дела». Таким образом, прозвище Гирбас отражало особенности характера и поведения (праздность, леность). Слова Гирбасова подтверждают его фамилию. Из разговора видно, что собеседник Дернова хорошо разбирается в картах, отсюда можно предположить его частое времяпрепровождение за партией в карты. Фамилия Крестовоздвиженский имеет искусственное происхождение. Такие фамилии давали безымянным детям, которые поступали учиться в семинарии. В основу этой фамилии, вероятно, положен церковный праздник Воздвижения Честного Креста Господня. Похоже, что сатирик, называя так своего персонажа, иронически к нему относится, сравнивает труд воздвижения креста с нелёгким трудом угождения начальству. К говорящим фамилиям относится и фамилия Змеищев, не требующая комментариев.

М. Салтыков-Щедрин видел источник упадка российского общества в несовершенстве его устройства. Эта тема, красной нитью пронизывающая всё творчество писателя, в данной пьесе находит своё воплощение в изображении

несостоятельности чиновников (глупость руководящих, угнетённое состояние нижестоящих), застоя бюрократии, искажения моральных ценностей, наступления эпохи больших перемен, карьеризма, коррупции, алкоголизма, фаворитизма и пр. Острое перо сатиры направлено против мелкого «начальника-слякот[и]», крупного начальника, считающего, «что казнить никогда не лишнее», председателя, чья квалификация измеряется умением играть в карты, дочь коллежского регистратора, полагающую, что, толкая её в объятия Змеищева с корыстной целью, Бобров добру учит и т. д. Несмотря на критику общества и человеческих пороков (так определяет сатирическую комедию П. Пави), назвать произведение сатирической комедией нельзя. Знаменитый исследователь творчества Щедрина С. Макашин указывает, что материалы раздела «Драматические сцены и монологи» сгруппированы по жанровому признаку, что определяет жанр пьесы как драматический очерк. Доказательством этого служат следующие характеристики. «Выгодная женитьба» состоит из пяти небольших сцен. В ней отсутствует список действующих лиц. Образы пьесы эскизные, но при этом яркие. Речь произведения носит очерковый характер. Проанализированные в статье аспекты позволяют точнее и глубже понять особенности драматического очерка «Выгодная женитьба», который является первым опытом М. Салтыкова-Щедрина на поприще драматургии, и послужившего предпосылкой для таких значимых пьес как «Смерть Пазухина» и «Тени».

Библиографические ссылки

1. Винокур Т. Диалогическая речь / Т. Винокур // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2002. – 709 с.
2. Добролюбов Н. Губернские очерки / Н. Добролюбов. – М. : Буки, 2011. – 35 с.
3. Золотницкий Д. Щедрин-драматург / Д. Золотницкий. – Л. : Искусство, 1961. – 213 с.
4. Зорин А. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX вв. / А. Зорин. – Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та, 2008. – 240 с.
5. Лившиц Л. Вопреки времени: Избранные работы [Электронный ресурс] / [сост. Б. Милявский, Т. Лившиц-Азас]. – Иерусалим; Харьков : «Филобиблон», 1999. – 400 с.: ил. – Режим доступа : <http://www.levlivshits.org/index.php/works/vopreki-vremeni/teni.html>.
6. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений в 20 т. / М. Салтыков-Щедрин. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 2 : Губернские очерки, 1856–1857. – 1965. – 552 с.
8. Хализев В. Драма как род литературы / Хализев В. – М. : Издательство московского университета, 1986. – 264 с.
9. Хализев В. Теория литературы: [учебник] / Хализев В. – [4-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 2005. – 405 с.
10. Чистюхин И. О драме и драматургии / И. Чистюхин. – Орёл, 1999. – 293 с.

Надійшла до редколегії 02.05.12

УДК 821.161.1 – 1 «19»

Т. В. Горячева*г. Харьков***«УХОД» КАК ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ АКТ Л. СЕМЕНОВА**

Рассматриваются некоторые тематические и стилистические изменения, произошедшие в житнетворчестве Л. Семенова после его ухода в революционную деятельность, ареста и смерти М. М. Добролюбовой.

Ключевые слова: «уход», житнетворчество.

Розглядаються деякі тематичні та стилістичні зміни в життєтворчості Л. Семенова після його заглиблення в революційну діяльність, арешту та смерті М. М. Добролюбової.

Ключові слова: «відхід», життєтворчість.

The article studies some thematic and stylistic changes that took place in the life and creative works of L. Semenov after his involvement in revolutionary struggle, imprisonment and death of M. M. Dobrolubova.

Keywords: «leaving», creative works.

«Уход» Л. Семенова – один из самых волнующих аспектов житнетворчества писателя, и рассматривать его просто как биографический факт означает, с нашей точки зрения, лишать этот житнетворческий акт того символического смысла, который в нем скрыт. Будучи характерным социокультурным явлением рубежа веков, «уход», тем не менее, мало изучен. Цель статьи состоит в том, чтобы осмыслить данную поведенческую стратегию Л. Семенова с точки зрения литературы, поскольку изучение изменений, произошедших в творчестве поэта в связи с выбором этой стратегии, открывает широкие перспективы для понимания Л. Семенова – художника. Под «уходом» мы понимаем такой тип писательской стратегии, который связан с неожиданным для окружающих отказом от литературной деятельности, от искусства, выпадением из привычного круга общения и попытку исповедовать ценности народа до слияния с ним. Как правило, «уход» означает разрушение прежней писательской репутации и прекращение писательской деятельности. В словах Сапогова из эпитафии подчеркивается это, свойственное русским писателям, чувство вины и невозможность оставаться в сфере искусства, когда жизнь требует включения в борьбу за справедливость.

Возвращение творческого наследия Л. Семенова к читателям произошло благодаря усилиям видного литературоведа В. С. Баевского, который в 2007 г. выпустил в серии «Литературные памятники» книгу «Л. Семенов Стихотворения. Проза». Эта книга представляет все то, что на долгие годы было забыто и выпало из истории русской литературы. Публикации произведений снабжены основательными комментариями и обширной статьей, дающей полноценное представление о месте Л. Семенова в истории русской литературы. В ходе изучения наследия поэта мы в полной мере смогли оценить всю весомость и важность сделанного исследователем. Между тем представляется важным сделать дополнения и уточнения, которые дают возможность восполнить существующие представления о наследии выдающегося поэта. «Уход» можно условно разделить на два этапа. Первый шаг в этом направлении был сделан, когда писатель, восприняв идеи революции, с головой

окунулся в новую деятельность. А затем, после цепи трагических обстоятельств и встречи с Л. Толстым, он «отошел от политических партий и пошел путем отречения от культурной жизни, от своей поэзии, от искусства вообще» [7, с. 179]. Известно, что во время учебы в университете Л. Семенов сблизился с представителями революционных кругов. Сначала его реакция на революцию была «чисто эстетической», поскольку задачей революции, как говорит В. Сапогов, было «разрушить уродливую, “нехудожественную” власть “сытых”» [4, с. 114]. События 1905 года, знакомство с Марией Добролюбовой и духовное единение с этой незаурядной, оказывающей особое влияние на всех встречавшихся с ней, женщиной во многом определило дальнейший выбор Л. Семенова в сторону его практического участия в революции. Во время активной революционной деятельности он не переставал заниматься литературой, однако тематика его поэтических произведений меняется. Как справедливо отмечает В. С. Баевский, в 1907 году журнал «Трудовой путь» «с 1-го по 4-ый и с 6-го по 9-й номер, на самом видном месте, печатает открыто тенденциозные стихи и прозу Семенова» [5, с. 557]. Писатель обращается к теме несправедливости и лжи, равнодушия и безысходности, душевного голода и поиска Бога. В седьмом номере журнала «Трудовой путь» за 1907 год Л. Семенов опубликовал цикл стихотворений «Кошмары». К сожалению, в современное собрание произведений поэта эти произведения не вошли: в нем опубликованы только те стихотворения, которые напечатаны в девятом номере этого же журнала. Введение в научный оборот произведений цикла «Кошмары»: «Кошмар», «Коридоры», «Суд», на наш взгляд, позволит составить более полное представление о единстве самого цикла и выявить изменения, произошедшие в творческом мировидении Л. Семенова.

Рассматриваемый цикл состоит из 3 стихотворений. Открывается он стихотворением «Кошмар»:

Мне снится свод холодный зала,
Бездушных стен немой скелет,
Сукно зеленое, зеркало
И тусклый сумрачный портрет.
Под ним все люди здесь, как стены,
Глаза их, маски и шаги.
Все говорят как манекены
И все как будто всем враги.
В стенах вершится наше дело,
В нем нашей жизни смысл, конец.
Так страшно, страшно: точно тело
Живое режет здесь мертвец.
Душа томится, затхлость склепа
Ее сжимает как доска,
И, сон безумный! Сон нелепый!
Ты здесь сама, вся – боль, тоска.
Ты перед ними виновата!
Встаешь и хочешь говорить
И смотришь тихо, ясно, свято,

Как будто хочешь их простить! [6, с. 8].

В первых строках стихотворения создается холодная, сумрачная атмосфера кабинетов государственных учреждений, в которых вершатся судьбы людей. В аскетичной обстановке нет места любви, справедливости и пониманию, здесь действуют люди-манекены, люди-враги. Единственным спасением для лирического героя становится сон, во время которого заточенной в тюремной камеры ищущей душе является Она. Встреча лирического героя с Ней происходит во сне. Поэт воплощает символистский мотив противопоставления мира сна миру бездушной реальности. В трансцендентном мире сна Она приводит лирического героя к мысли о прощении. Идея прощения впоследствии становится ключевой в новом мироощущении поэта. В стихотворении лирический герой максимально приближен к автору. Образы, создаваемые поэтом в стихотворениях цикла, перекликаются с образами его прозаических произведений. Одним из связующих является образ коридора. В рассказе «Проклятие» коридор является для главного героя местом, где он, покинув стены камеры, сталкивается с ужасом реальной жизни, которая обнажается в судьбах окружающих его людей: «Я иду по коридору. В коридоре грязно и мокро. Везде лужи. <...> Дикий, нелепый кошмар давит меня как фатум. Коридор кажется мне бесконечным. <...> Я с ужасом думаю, что мне надо будет еще раз пройти по коридору и так много раз...» [5, с. 120]. В стихотворении «Коридоры» поэт передает особую значимость образа, который мыслится как символ безысходности и бессмысленности, от которых бежать непросто:

Идем, идем все коридоры!
И им конца, конца все нет.
Как эти стены давят взоры,
И как уныл от лампы свет!...[6, с. 8].

По мнению В.С. Баевского, центральные темы творчества Л. Семенова представлены в некоторых стихотворениях сатирически [5, с. 557]. В стихотворении «Суд», используя элементы сатиры, поэт описывает служителей закона, занимающихся делами политических заключенных:

Они вошли на белых ножках,
Был сух исписанный их взгляд.
Все были в синеньких обложках –
Официальный их наряд...[6, с. 8].

Вводимые в научный оборот стихотворения Л. Семенова дополняют перечень произведений, составляющих наследие писателя, и открывают новые перспективы для понимания Л. Семенова-художника, в творчество которого входят социальные темы, воплощенные своеобразно и оригинально. Однако они, конечно, должны быть изучены и в контексте всего цикла, и в контексте его творчества той поры.

В конце декабря 1906 года Л. Семенов пишет рассказ «Проклятие», состоящий из трех частей: «Острог», «Этап», «Тюрьма». Он повествует о событиях года, отданного революционной борьбе, о Марии Добролюбовой, о страданиях, которые он пережил во время тюремного заключения. Знакомство с судьбами многих людей в этот период дало богатый материал для художественного и нравственного осмысления действительности. В рассказе очевидны изменения, произошедшие в творческом мире писателя.

Рассказ «Проклятие» можно считать первым прозаическим произведением Л. Семенова. В те годы помимо поэзии были созданы только драма «Около тайны» и ряд статей, написанных и опубликованных ранее. Как отмечает В. С. Баевский, прототипом героя этого произведения стал сам Л. Семенов, прототипом Серафимы была М. Добролюбова, а главный мотив повести можно определить как «основной мотив символизма – он стремится к Ней, Ее не достигая» [5, с. 533]. Однако символистский мотив воплощается наряду с реалистическими образами и картинами тюремного быта, в которые он погружен. А. Блок выделил рассказ «Проклятие» в статье «О реалистах» из ряда другой современной ему прозы. «Рассказ Семенова “Проклятие” <...>, – писал он, – потрясает и отличается во многом от сотни подобных же описаний правительственных зверств, но отличается от них более в чисто описательной части. Что же сверх того – показывает только еще раз, что трудно “служить богу и маммоне”, хранить верность жизни и искусству» [1, с. 114]. Вероятно, поэт имел в виду, что предмет изображения потребовал от Л. Семенова «социальности», которая выражалась за счет или в ущерб эстетического, которое прежде было связано у него с символизмом. Выход этого рассказа в свет ознаменовал рождение нового писателя. Л. Семенов, по справедливому замечанию А. Блока, отдаляется от искусства и отдается «деловой» литературе: осуждает несправедливый суд, тюрьму, смертную казнь, пишет о жестокости власти и социальном неравенстве. Террористическая деятельность и осознание ее бесплодности, революционная агитация по деревням, тюремное заключение, побег и избиения, смерть Марии Добролюбовой возможно, впервые открыли для Л. Семенова темную сторону жизни и вновь поставили перед ним вопрос, являвшийся, по воспоминаниям Ф. Зелинского, «томящей проблемой» Л. Семенова: «“Как надо жить?” – разумеется, для того, чтобы быть в душевном мире с самим собой, чтобы чувствовать спокойной свою совесть» [2, с. 58]. В этот период «спокойной» его совесть стала лишь тогда, когда он смог поднять свой голос в защиту угнетаемых. Афористический цикл «Листики» во многом раскрывает суть исканий и систему взглядов Л. Семенова. «Я хочу, – писал он, – чтобы все было осмысленно. Не хочу примириться, чтобы в жизни моей был случай, это значит из всего извлекать смысл, все делать осмысленным» [5, с. 207]. В афоризмах этого цикла В. С. Баевский выделяет магистральное направление мысли писателя, заключающееся в отражении «пессимистического образа времени и человека», разочарования в литературе и искусстве, вопроса о личной ответственности каждого человека за зло, творящееся в мире [5, с. 537].

События жизни Л. Семенова, его искания постепенно возвращали его на путь, ведущий к Богу. Тюрьма стала для писателя местом, где он пришел к новому пониманию жизни и ценностей, согласно которым следует жить. Во время пребывания в тюрьме Л. Семенов переписывается с другими заключенными. «И вставали передо мной по этим письмам разительные и страшные в своей правдивости картины всей темной растерянности их и беспомощности...», – пишет Л. Семенов о людях, которые жаждали от него ответов на жизненно важные для них вопросы [5, с. 270]. Л. Семенов чувствовал всю меру ответственности за каждое слово и понимал, что «громкие и красивые фразы по готовым книжкам», которые казались такими значительными во время революционной агитации, теряли свою

значимость. «И чем дальше, тем все страшней было мне писать ответы на их вопросы, терялся уж сам, не зная, что писать, чувствовалось, как каждое мое слово падает глубоко в их души, и страшно поэтому становилось ответственности за них. Не смел уже писать легкомысленно, старался уже сам в каждом вопросе дать ответ себе и разобраться – что знаю и чего не знаю. И иногда казалось, что еще сам ничего и ни писал я им, стал ссылаться на Евангелие, ибо Оно одно давало покой духу и веру, что если буду держаться Его, или того, что понятно мне в Нем, то не нарушу тех строгих и жутких для меня требований к себе, которые стал чувствовать, когда ощутил живую связь свою с другими людьми – связь любви и веры друг в друга, какая заключалась здесь между нами» [5, с. 270].

Перелом в системе ценностей Л. Семенова привел его к Л. Толстому. Встреча с ним укрепила Л. Семенова в правоте собственного выбора. Писатель решает «начать жить приучением себя к черному труду среди простого народа» [5, с. 296]. Произведения, вышедшие в печать в период с июня 1907 по июнь 1909, – последние опубликованные им, – больше при жизни Л. Семенова в печати не появляются. Проза этого периода, как отмечает сестра писателя В. Д. Семенова-Тян-Шанская-Болдырева, «написана кровью» [7, с. 179]. Особо следует отметить рассказ «Смертная казнь», получивший высокую оценку Л. Толстого и опубликованный по его настоянию. Л. Толстой также хотел писать о казнях и собирал материалы об этой проблеме. Устные рассказы Л. Семенова произвели на Л. Толстого большое впечатление. В рассказе «Смертная казнь» он почувствовал и высоко оценил способность молодого писателя «выражать свои чувства, заражать этими чувствами других» [9, с. 156]. Во время чтения рассказа Л. Толстой не мог сдерживать слез. Он был убежден, что за двадцать лет не было написано ничего, что можно было бы сравнить с этим рассказом: «Ни у Андреева, ни у кого другого не знаю такого описания: удивительно художественно» [3, с. 95]. О самом способе «писания» Л. Толстой говорит: «В начале декадентски неопределенно; приуныли, не знали, что фантазия, что правда. Потом сразу захватывающе, ясно, в нескольких словах, а главное — сюжет о казнях. (Должно быть, все правда.)» [3, с. 82]. У Л. Толстого и Л. Семенова было немало точек соприкосновения. В их взаимоотношениях со всей очевидностью выразились интересы Л. Толстого последних лет жизни, они проливают свет на драматический, полный сомнений и раздумий период исканий Л. Семенова. Картина отношений писателей предстает в их переписке. В письмах Л. Толстой говорит о духовной близости, единении в Боге и о том истинном пути, которым идет Л. Семенов, но он, Л. Толстой, идти не может. Стержневой темой писем Л. Толстого была поддержка, так необходимая Л. Семенову, делавшему первые шаги по избранному пути «ухода»: «Милый Леонид, Очень рад был получить ваше письмо. Помогай вам бог неустанно двигаться на том пути, к[оторый] вы избрали. Он единый истинный. В этом я так же уверен, как в том, что существую» [8, с. 153]. Влияние, оказанное этими людьми друг на друга, сложно переоценить: они служили друг другу опорой на том пути, который они для себя избрали.

Итоговым произведением Л. Семенова стал «роман-исповедь-дневник» «Грешный грешным» [5, с. 497]. «Грешный грешным» – это масштабное полотно жизни и исканий Л. Семенова, написанное уже зрелым человеком как бы со стороны

смотрящим на свой жизненный путь. Многие моменты автором переосмыслены в духе ценностей и взглядов православия, так как Л. Семенов в 1917 году вернулся в лоно церкви и готовился принять сан священника, однако чувствуется стремление писателя беспристрастно подытожить события своей жизни перед новым ее этапом. Можно предположить, что автор вернулся к своей задумке написать «“настоящий” роман». «Грешный грешным» не был завершен в связи со смертью писателя, а его рукописи чудом уцелели в «окаянные дни» [5, с. 495].

«Уход» Л. Семенова представляет собой социокультурный феномен присущий культуре рубежа веков. Достаточно вспомнить А. Добролюбова, «ушедшего в народ» и основавшего секту дороблюбовцев, Л. Толстого, уход которого потряс общество начала века и до сих пор является предметом внимания ученых, Д. Мережковского, который намеревался по окончании университета «уйти в народ», сделаться сельским учителем, А. Блока, не принимавшего идеи «ухода», однако выражавшего искреннее восхищение «людьми с *настоящим* [курсив автора – Т. Г.] уклоном воли», В. Хлебникова и многих других, творивших свой собственный акт «ухода». Особенности ситуации последних десятилетий 19 века и предчувствие близкой катастрофы, стремительная смена ценностей, тревога и смятение душ объясняют выбор поведенческой стратегии «ухода» как способа восприятия и проживания жизни. Внелитературные события жизни Л. Семенова находят свое отражение в его художественном творчестве. В поэзии лирический герой Л. Семенова периода «Собрания стихотворений», который был максимально отдален от реальной жизни, после года практического участия в революции, входит в окружающую его жизнь, соединяется с ней, разделяет ужас этой жизни. Писатель выходит за рамки лирического выражения, не обладающего достаточной силой для описания реального мира, мира, в котором он живет. Поэт постепенно отходит от мистического идеала. В стихах этого периода образ Вечной Женственности находит земное воплощение в Маше Добролюбовой, которая становится для Л. Семенова прототипом лирической героини («Её», «сестры», «Серафимы»). Радикально меняется тематика произведений. Первенство поэт отдает вопросам социальным. В прозаических произведениях, которые доминируют в творчестве писателя после его «ухода», наряду с описаниями правительственных зверств и вопросами социальной несправедливости автор, верный исканиям своей метущейся души, поднимает философские вопросы о поиске Бога, о задачах литературы, об извечной проблеме антиномии свобода воли vs необходимость. Несмотря на небольшой корпус произведений созданных, Л. Семеновым, в каждом из них отразилась судьба писателя и эпоха в целом.

Библиографические ссылки

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 томах / А. А. Блок: [под редакцией В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского]. – М. – Л. : Гос. изд. худ. лит., 1962. – Т. 5. – 799 с.
2. Зелинский Ф. Ф. Памяти Л. Д. Семенова / Ф. Ф. Зелинский [публ. В. С. Баевского] // Известия АН. Серия литературы и языка. Материалы и сообщения. – 1998. – № 1. – С. 49–59.
3. Маковицкий Д. П. У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки»: В 5 кн. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Кн. 3: 1908—1909 (январь — июнь) / Д. П. Маковицкий [ред. изд. В. Р. Щербина (гл. ред.) и др.]. – М. : Наука, 1979–1981. – 512 с. : ил., 1 л. портр.
4. Сапогов В. А. Лев Толстой и Леонид Семенов / В. А. Сапогов // Учен. зап. Ярославского гос. пед. ин-та и Костромского гос. пед. ин-та. Вып. 20. Филол. сер. Кострома, 1970. – С. 111–128.

5. Семенов Л. Д. Сихотворения. Проза. / Л. Д. Семенов: [подготовка издания, примеч., стат. В. С. Баевского]. – М. : Наука (Литературные памятники), 2007. – 578 с.
6. Семенов Л. Д. Кошмары / Семенов Л. Д. // Трудовой путь. – 1907. – № 7. – С. 8–9.
7. Семенова-Тян-Шанская-Болдырева В. Д. О Леониде Семенове / В. Д. Семенова-Тян-Шанская-Болдырева: [публ. Бураго С. Б.] // Collegium. – 1994. – Вып. 1. – С. 178–180.
8. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 томах / Л. Н. Толстой: [подг. текста В. А. Жданова, Э. Е. Зайденшнур]. – М. : Гос. изд. худ. лит., 1956. – Т. 77 – 338[1] с.
9. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 томах / Л. Н. Толстой: [подг. текста В. А. Жданова, Э. Е. Зайденшнур]. – М. : Гос. изд. худ. лит., 1956. – Т. 78 – 456[2] с.

Надійшла до редколегії 02.05.2012

УДК 821.112.2-3.09

О. В. Григоренко

м. Полтава

**«БАРВИСТЕ СКЛО РУЙНУЄ ЗЛО»: ВІДОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ
«СКЛЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ» В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ
П. ШЕЄРБАРТА**

Розглядається проект «скляної архітектури» письменника-фантаста доби Берлінського модерну П. Шеєрбарта та специфіка реалізації цього проекту в романі «Сіра сукня, десять відсотків білого».

Ключові слова: Берлінський модерн, «скляна архітектура», «цегляна архітектура», утопія, «дамський» роман.

Рассматривается проект «стеклянной архитектуры» писателя-фантаста эпохи Берлинского модерна П. Шеербарта и специфика реализации этого проекта в романе «Серое платье, десять процентов белого».

Ключевые слова: Берлинский модерн, «стеклянная архитектура», «кирпичная архитектура», утопия, «дамский» роман.

The article deals with the theoretical project of «glass architecture» by science-fiction author of «Berlin Modern» P. Scheerbart and its character of realization of this project in the novel «Grey dress and ten percent of white».

Keywords: Berlin Modern, «glass architecture», «brick architecture», utopia, «ladies novel».

Культурна епоха під назвою «берлінський модерн» була безпосередньо пов'язана із розвитком і розбудовою Берліна на межі XIX – XX століть. Важливою частиною «берлінського модерну» стали нові погляди на архітектуру, об'єднані загальною назвою «архітектура сталі й скла». На межі століть ця архітектура існувала переважно на рівні ідей, оскільки в архітектурно еkleктичному Берліні були на той час лише деякі будівлі, що «струснули з себе ідеологічний баласт історичної декорації чи редукували його заради підкреслення функціоналістичного моменту» [1, с. 64]. Однією з таких будівель був збережений до сьогодні ангар турбінної фабрики АЕГ (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft – Загальна Електрична Спілка), побудований архітектором П. Беренсом у районі Моабіт (1909). Суцільний скляний фасад берлінського універмагу Вертгайма на Ляйпцігерштрассе, виконаний за ескізами А. Месселя протягом 1896–1897 рр., став для сучасників символом нового часу й нової естетики.

Своє найповніше, але водночас і найменш реалістичне втілення скляна архітектура доби модерну знайшла у творчості берлінського письменника-фантаста, художника й «життєвого митця» Пауля Шеєрбарта (1863 – 1915). У своїй науково-популярній книзі, точніше, збірнику тез під назвою «Скляна архітектура» («Glasarchitektur», 1914), присвяченій архітекторові Бруно Тауту, він теоретично обґрунтовує необхідність будівельної революції, що передбачає відмову від будівництва із цегли й зображує кінцеву мету нової архітектури – світ, що з висоти пташиного польоту матиме вигляд суцільного барвистого килима з яскравими кристалами осяяних електричним світлом скляних палаців. Як зазначає Л. Ікельаар, значна роль скла в архітектурі Європи була визнана задовго до того, як П. Шеєрбарт створив свою скляну утопію – після готичних вітражів скло знайшло широке застосування в оранжереях та зимових садах кінця XVIII ст., після 1789 р. скляні дахи житлових будинків у Парижі стали символом емансипації буржуазії після французької революції, бо це наближало просте житло до королівського палацу. На межі століть скло стало надзвичайно популярним матеріалом у виробничих спорудах, оскільки так задовольнялася потреба хорошого природного освітлення, а також у медичних закладах, особливо в туберкульозних санаторіях [1, с. 33–34]. Технологія будівництва, однак, залишалася здебільшого традиційною, для стін і колон будівель часто використовувалася цегла – проти цього матеріалу П. Шеєрбарт категорично протестував у своїй теорії.

«Ми живемо здебільшого в закритих будівлях. Вони створюють середовище, в якому формується наша культура. Наша культура є до певної міри продуктом нашої архітектури. Якщо ми хочемо вивести нашу культуру на вищий рівень, то ми добром чи силою змушені трансформувати нашу архітектуру. А це стане можливо лише тоді, коли ми позбавимо закритості ті приміщення, в яких живемо. Але це можливо зробити, лише запровадивши скляну архітектуру, яка впускає у кімнати світло сонця, місяця й зірок не крізь пару вікон, а одночасно крізь багато стін, зроблених повністю зі скла – з кольорового скла. Нове середовище, яке ми так створимо, має дати нам нову культуру» [5, с. 7] – цим фрагментом починається книга «Скляна архітектура». Цегла, яка створює цю «закритість» будівель, проголошується ще й матеріалом, ворожим будь-якій естетиці – цегляний фасад П. Шеєрбарт називає огидним, і це стає додатковим аргументом на користь будівництва зі скла. Стратегія переходу до скляної архітектури в усіх сферах – у приватному, промисловому й декоративному будівництві – розробляється у «Скляній архітектурі» надзвичайно детально. Першим кроком до будинку зі скла (і цей крок може легко здійснити кожен) має стати будівництво повністю скляної веранди. Через певний час веранда має викликати у свого господаря бажання «мати більше» скляної архітектури і, оскільки «застій у розвитку немислимий», «веранда ставатиме все більшою, зрештою, повністю емансипується від головної будівлі й стане головною будівлею сама» [5, с. 15]. Скляний будинок, окрім свого розвиваючого впливу на мешканця, стане ще й незрівнянно комфортнішим порівняно з цегляним житлом: шар повітря між подвійними зовнішніми стінами, віддаленими одна від одної як мінімум на метр, забезпечить збереження тепла, розміщені між стінами освітлювальні прилади перетворять увесь будинок на сяючий кристал, що вночі слугуватиме додатковим орієнтиром для літальних апаратів.

Вікно як архітектурний елемент взагалі відіме у скляному будинку, натомість розвинеться система вентиляції. Додатковий комфорт мають створити внутрішні двері будинку, що самі відкриваються назустріч гостю – це нібито гостинний жест господаря, до якого він сам навіть не докладає зусиль, але це «все ж люб'язніший прийом, ніж від змученого швейцара» [5, с. 32]. Побут у скляному будинку теж має докорінно відрізнятись від традиційного – всі меблі пересунуться від стін до центру кімнат, де й відбуватиметься, власне, життя мешканців, матеріал, з якого потрібно робити меблі – сталь, замість текстилю має бути скловолокно. Те, що дерево вважається теплим матеріалом, П. Шеєрбарт розглядає як стереотип і «справу звички» – «Лише кахляна піч зробила для нас теплою майоліку. З металом може статися так само» [5, с. 35]. Відсутність дерева й займистого текстилю разом із електрифікованим опаленням скляного будинку убезпечить його від пожеж, а правильна, герметична конструкція позбавить мешканців від комах, особливо якщо пилосос буде використовуватися в саду як для прибирання, так і для їх знищення. Варто зауважити, що своїх техногенних візіях П. Шеєрбарт передбачив появу багатьох побутових приладів, що увійшли в щоденний побут набагато пізніше – це були не лише автоматичні двері, але й машинка для чищення картоплі, й килим, який обігріває підлогу [4]. Загалом як будинок зовні, так і його внутрішнє облаштування має стати витвором мистецтва, а отже промислове виробництво однакових меблів (особливо стільців) необхідно припинити. При тому, що металевий стілець оголошується «естетичною неможливістю» [5, с. 34], сталь все ж дуже добре можна оздобити емаллю, черню й чеканкою, зробивши неповторним кожен стілець. Глобальним наслідком скляної архітектури й такого декорування будинків має стати зміна ритму життя на всій планеті – людина захоче все більше часу проводити у своєму скляному житлі, а спонукати її до подорожей буде лише бажання побачити нові форми споруд скляної архітектури. Наслідком «місцевим», який, зрештою, теж позначиться на вигляді всієї планети, має стати нова організація прилеглого до будинку простору, передусім саду. Там з'являться пересувні скляні стіни й доріжки, викладені мозаїкою, обов'язково – ліхтарі й водойми, біля яких за допомогою світла й відображень у воді можна буде створити яскраві візуальні ефекти.

У книзі П. Шеєрбарта відчутне також прагнення відтворити традицію, яку й має увінчати скляна архітектура – мозаїчні доріжки в садах – це відродження арабського орнаменту й східної культури килимів, скляну архітектуру, на його думку, неможливо уявити без архітектури готичної, останню він трактує як «бажання скляної архітектури» [5, с. 25], нарешті, він апелює до вже наявних скляних будівель, зокрема, Пальмового павільйону в ботанічному саду в Далемі [5, с. 9]. Л. Ікельбаар розглядає скляні павільйони в Мюнхені та Берліні як наслідок «прориву» скляної архітектури, створеного 1851 р. «професійним садівником» Дж. Пакстоном – йдеться про Кристал-палац у лондонському Гайд-парку, де відбулася перша Всесвітня виставка [1, с. 34]. Одне з призначень скляного палацу як постійно діючого виставкового павільйону П. Шеєрбарт також враховував у своїй теорії, проте спроектоване в «Скляній архітектурі» будівництво принципово відрізнялося від існуючих на початку ХХ століття скляних споруд: скляні оранжереї лише наближалися до скляної архітектури, оскільки справжні скляні палаци й усі

інші споруди мали бути не з прозорого, а з кольорового скла. У цьому пункті, як і в багатьох інших, сформульованих у теорії «скляної архітектури», П. Шеєрбарт виявив властиве йому поєднання тонкого смаку, категоричності та дещо наївного прагматизму. Яскраві кольори мали складатися лише в геометричні орнаменти, уникаючи прямого наслідування природних форм, однак зразком для будівлі в цілому все ж слугує природа; якщо насичений колір поглинати багато світла, будинок можна буде лишити прозорим зовні, але обов'язково зробити кольоровими внутрішні стіни; допускаючи, що мешканець скляного будинку може мати потребу в темряві, деякі внутрішні стіни можна буде зробити непрозорими, але використовувати для цього лише перламутрові стіни, і то лише пишно оздоблені. Проектуючи технізовані картини невимовної розкоші, П. Шеєрбарт намагався водночас довести економічну вигідність своїх проектів: виробництво скляного скла посприє розвитку хімічної промисловості, зокрема виробництву барвників; виробництво оздоблених емаллю сталевих стільців можна зробити дешевшим порівняно із виробництвом дерев'яних; занепад певних галузей промисловості можна буде компенсувати бурхливим розвитком інших (особливо має зрости виробництво залізобетону – матеріалу, що видавався П. Шеєрбарту ідеальним для поєднання зі склом у скляному палаці); потребу у величезній кількості електроенергії для освітлення та обігрівання скляного будинку можна буде задовольнити, якщо скрізь, де лише є вода, побудувати дамби. У «Скляній архітектурі» прочитується важлива соціальна суперечність, яка від початку перетворює на утопію увесь проект: скляний палац, що має стати традиційним житлом, несумісний із великим містом. Цю суперечність П. Шеєрбарт обходить однаковою мірою наївно й безапеляційно: «Великі міста у їхній сучасній формі не проіснували ще й п'ятдесяти років. Вони можуть так само швидко зникнути, як і з'явилися» [5, с. 33].

Своє практичне втілення «скляна архітектура» П. Шеєрбарта знайшла у єдиній споруді – «Скляному будинку» архітектора Б. Таута, спорудженому в 1914 р. у м. Кельн як виставковий павільйон для досягнень німецької скляної промисловості на виставці Веркбунду (Німецької художньо-промислової спілки). П. Шеєрбарт брав активну участь у розробці проекту скляного павільйону й під час його спорудження вів активне листування з Б. Таутом. На фризі павільйону було розміщено чотири двовірші, які П. Шеєрбарт написав спеціально для павільйону. Три з них вони з Б. Таутом вибрали з-поміж 14 запропонованих письменником варіантів (із них деякі здавалися самому П. Шеєрбарту «трохи банальними» [5, с. 128]), четвертий П. Шеєрбарт склав на прохання Б. Таута, аби «прославити» залізобетон і зробити приємне будівельній фірмі, яка й постачала залізобетон для конструкції:

Das Licht will durch das ganze All / Und wird lebendig im Kristall;
Ohne einen Glaspalast / Ist das Leben eine Last;
Das bunte Glas / Zerstört den Hass;
Was wäre die Konstruktion / Ohne den Eisenbeton [3, с. 2].

«Скляний будинок» існував лише два місяці – споруджений у 1914 р., він був зруйнований вже на початку I Світової війни [3, с. 1]. В усій повноті скляна утопія здійснювалася лише в романах П. Шеєрбарта, зокрема в «жіночому» романі «Сіра сукня, десять відсотків білого» («Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss»),

написаному в 1914 р., одночасно зі спорудженням скляного павільйону й так само, як і «Скляна архітектура», присвяченому Б. Тауту. У «дамському» романі зображується ще не остаточне перетворення планети на «барвистий килим», але активний розвиток скляної архітектури в усьому світі, саме той момент, коли людина починає «прагнути більше» скляної архітектури. У час, коли відбуваються події – це середина ХХ століття – Чикаго вже прославилося своїми скляним будівлями на увесь світ. Неподалік від Чикаго, на озері Мічіган, проводиться виставка срібної скульптури. Виставковий павільйон зі скла було збудовано спеціально для виставки архітектором Едгаром Кругом, адептом скляної архітектури, «захопленим фанатиком» [4, с. 313], котрий будує свої скляні споруди в усьому світі. Скляна споруда яскравістю стін, барвистим орнаментом і величезними залами перевершила сто тисяч виставкових експонатів, які просто загубилися у павільйоні, що свідчило про черговий мистецький успіх архітектора. Виставка супроводжувалася органомною музикою – орган, зрозуміло, був збудований у цьому ж павільйоні. Із зустрічі архітектора Едгара Круга з органісткою, Кларою Вебер, і починається любовні інтрига в романі. Оскільки ця зустріч відбувалася у павільйоні, Круг був вражений тим, як сукня Клари – зовсім проста, сіра, лише з «десятьма відсотками» білого мережива, поєднується з яскравими барвами стін – власне, сукня відступає, пропускаючи наперед справжню естетику. Вже у вечір знайомства архітектор освідчується Кларі, але освідчення відбувається у формі «... чи погодилися б Ви все своє життя носити сірі костюми – і десять відсотків білого?» [4, с. 306]. Клара погоджується, відбувається весілля й укладається шлюбний контракт, найважливішим пунктом якого є одяг дружини. Причини згоди нареченої певний час залишаються незрозумілими як для самої Клари, так і для їхніх спільних з Едгаром друзів, у них виникає підозра, що для архітектора одруження було лише справою престижу. Обговорення шлюбного контракту й сумніви Клари Вебер фіксуються переважно в телеграмах, бо уже вночі після весілля і відповідно, знайомства, архітектор з дружиною вилетіли на приватному повітряному човні Едгара Круга на острови Фіджі, де на них чекав черговий будівельний об'єкт. Мандри молодого подружжя відбувалися близько року, архітектор літав на Фіджі, до Південного полюсу, до Японії, до Індії, на Цейлон, на Аральське море, на вигадані острови й у місцевості під існуючими географічними назвами, щоб зводити свої скляні будівлі. Світ постає у романі не як сукупність країн, а як низка ландшафтів, завдяки літальним апаратам світовий простір звужується до розмірів хіба що великого міста, бо зустріти знайомих в Індії чи на Цейлоні стає так само просто, як побачити їх на сусідній вулиці. Певна річ, каюта повітряного човна Едгара Круга, на якому здійснюється більшість подорожей, зроблена зі скла – як ілюстрація до тези зі «Скляної архітектури», що скло можна використовувати й у рухомих об'єктах.

Для Клари Вебер мандрівки на повітряному човні стають шляхом до примирення зі скляною архітектурою й своїм дивним одягом. Розглядаючи з висоти острови Фіджі, вона вважає, що природа сама створила на цих островах досить вражаючих кольорів, аби ще доповнювати їх кольорами скляних будівель, проте допомагає чоловікові переконати замовника вибрати для скляних стін від вітру більше барв і захоплюється досконалістю інженерних конструкцій. У кожній новій

місцевості їй доводиться зустрічатися з прихованим чи відкритим подивом, що стосується її одягу, вона навіть наважується змінити десять відсотків білого на щось більш яскраве, чим викликає стримане обурення чоловіка й примушує себе тривалий час розгадувати його приховані докори. Коли будівельні справи змушують Едгара Круга відлетіти на Цейлон, Клара залишається у величезному зоопарку в Індії. На святі до відкриття оновленого скляним дахом зоопарку місцеві архітектори хочуть вшанувати і її, тому споруджують на території гігантський орган. З нудьги Клара запросила на свято японську маркізу Фі-Бон, яка дещо раніше відверто висміяла її сірий одяг, і на честь своєї гості яскраво одяглася сама. Проте після свого тріумфального вступу Клара Вебер вийшла у своєму звичному сірому з білим вбранні, нічого не пояснюючи гостям. Отримавши від чоловіка телеграму з поздоровленнями з приводу успішного концерту, вона вирушає за ним, по черзі відвідуючи місцевості, оновлені скляною архітектурою. Наздогнати Едгара Кларі вдається лише на островах Куріан-Муріан, де архітектор здійснював найбільш вражаючий зі своїх проєктів. На островах була розміщена резиденція багатого китаєця на ім'я Лі-Тунг, «проклятого багатьма архітекторами» [4, с. 383] за дивацтва у його замовленнях (одним із таких дивацтв була вимога переодягати своїх гостей у яскраві вбрання, якій Круг не став суперечити). Майже вся територія острова була вкрита барвистим паркетом із майоліки, яскраві тераси без дерев і трави з'єднувалися між собою ліфтами й сходами. Це захопило Едгара. Він запропонував Лі-Тунгу, котрий нізащо не хотів пошкодити коштовну майоліку, спорудити систему підвісних будинків, які могли б підніматися і опускатися на балках. У відповідь Лі-Тунг влаштував пишне свято на честь Едгара Круга, на яке прибула і його дружина. Яскраве вбрання чоловіка здивувало її, але й вона сама, і їхні друзі переодяглися в одяг Лі-Тунга. Вже вирушаючи з островів Куріан-Муріан до Вавилону Клара знову повернулася до свого звичного одягу. «Острови Куріан-Муріан були в нашому житті якимось інтермецо. Це інтермецо поспувало нам шлунок. Давайте пізніше поговоримо про цю історію з кольорами. Я, у кожному разі, буду знову, згідно контракту, носити сіре й десять відсотків білого.

Мр. Едгар вклонився, посміхаючись, і запропонував сигарету своїй дружині.

І до питання костюмів деякий час не поверталися» [4, с. 389] – попри те, що до питання костюмів у романі ще поверталися кілька разів, конфлікт Клари Вебер та Едгара Круга на цьому й завершується. Клара вжилася у продиктований їй образ і відкрито проголосила його своїм, тобто прийняла ідеали «скляної архітектури».

П. Шеєрбарт у романі «Сіра сукня, десять відсотків білого» продовжує, а іноді й повторює тези, сформульовані у «Скляній архітектурі». У художньому тексті ще раз наводяться аргументи за використання армованого скла через його міцність, персонажі дискутують про доцільність чи недоцільність дерева у скляних спорудах біля Південного полюсу, підкреслюється, що скляна архітектура створює естетичний вплив лише у масивних спорудах, бо Едгар Круг зазнає поразки у змаганні з кольорового оздоблення скла для вікон. Впровадження скляної архітектури натикається на деякі перешкоди й нерозуміння, але захоплення нею все одно зростає, ландшафти цілого світу починають перетворюватися під дією скла й електрики, створюючи нову природу: «...райські птахи, світляки, світляні риби, орхідеї, мушлі, перли, діаманти і т. д., і т. д. – усе це разом є найчудовішим на

земній поверхні – і все це ми віднаходимо в скляній архітектурі. Вона – це найвище, вершина культури!» [4, с. 461]. Проте найбільш яскраво у романі проілюстровано думку про виховний і облагороджуючий вплив на людину скляної архітектури, це зображується як одна із властивостей, притаманних скляним спорудам – Клара вже є рідною душею Едгара, бо разом, за П. Шеєрбартом, можуть жити лише подібності, а не протилежності, та вона мусить відкрити це у собі. Вона має прославитися після концерту в зоопарку, щоб зрозуміти, яким важким є тягар слави її чоловіка, вона має досить надивитися на скляну архітектуру, щоб почати її сповідувати, і, зрештою, як і чоловік, почати прагнути спокійного життя у власному скляному будинку й нескінченних візуальних насолод.

Бібліографічні посилання

1. Paul Scheerbart und Bruno Taut : zur Geschichte einer Bekanntschaft ; Scheerbarts Briefe der Jahre 1913 – 1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwart Walden / Leo Ikelaar (Hg.). – 1. Aufl. – Paderborn : Igel-Verl. Wiss., 1996. – 162 S.
2. Rottensteiner F. Schöne neue Welt : Was uns schon alles versprochen wurde [Електронний ресурс] / Franz Rottensteiner. – Режим доступу до журн. : <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/dd438e89-15be-4a47-9216-d7867bf74039.aspx>
3. Sack M. Bruno Tauts Glashaus im Werkbund-Archiv Berlin, Martin-Gropius-Bau : Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last [Електронний ресурс] / Manfred Sack. – Режим доступу до журн. : <http://www.zeit.de/1993/44/ohne-einen-glaspalast-ist-das-leben-eine-last>
4. Scheerbart P. Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss / Paul Scheerbart // P. Scheerbart. Gesammelte Werke : in 4 Bänden / hrsg. von Th. Brück [u. a.]. – Linkenheim : Edition Fantasia, 1987. – Band 4. – S. 303 – 462.
5. Scheerbart P. Glasarchitektur & Glashausbriefe / Paul Scheerbart. – München : Verlag Klaus G. Renner, 1986. – 139 S.

Надійшла до редколегії 26.04.2012

УДК 004.738.5

А. В. Гусев

г. Днепропетровск

ФОРМЫ СВЯЗИ С ЧИТАТЕЛЕМ И РЕКЛАМА НА ПИСАТЕЛЬСКИХ САЙТАХ

Анализируется роль Интернета в продвижении на рынке такого «товара», как литература, его рекламная функция, влияние на потенциального читателя.

Ключевые слова: литература, Интернет, сайт, веб-портал, пользователь, читатель.

Аналізується роль Інтернету в просуванні на ринку такого «товару», як література, його рекламна функція, вплив на потенційного читача.

Ключові слова: література, Інтернет, сайт, веб-портал, користувач, читач.

The role of the Internet in the market promotion of such an article of trade as a literature, its advertising function and the influence on a potential reader are analysed in the article.

Keywords: literature, Internet, site, web-portal, user, reader.

Информационные технологии прочно вошли в жизнь каждого человека независимо от его возраста, социального статуса, личных предпочтений и других параметров. Большинство людей уже не могут представить свою жизнь без

ноутбука или компьютера, подключенного к Интернету, социальных сетей, общения с близкими, которые находятся далеко. С помощью Интернета совершаются покупки, производится поиск резюме работодателями, заключаются сделки и даже проводятся сложнейшие хирургические операции. Но самая главная возможность, которую предоставляет Всемирная паутина, – это свободный доступ к абсолютно любой информации (если, конечно, она не засекречена действующим законодательством).

Интернет является многосторонним СМИ, создающим множество различных форм коммуникации. Согласимся с М. Моррис, которая разделяет их на четыре категории:

- 1) асинхронная коммуникация «один на один» (электронные письма);
- 2) асинхронная коммуникация «многих со многими» (например, сеть Юзернет: сводки, листы рассылок, где требуется согласие на рассылки или пароль, для входа в программу, в которой сообщения касаются определенных тем);
- 3) синхронная коммуникация «один на один», «один и несколько», «один с несколькими» строится вокруг какой-либо конкретной темы, например, ролевые игры, чаты;
- 4) асинхронная коммуникация, где обычно пользователь пытается разыскать сайт для получения определенной информации и здесь можно встретить коммуникацию «многие и один», «один на один», «один и многие» (веб-сайты, гороскопы) [4, с. 42].

Вокруг Интернета ведется бесчисленное число дискуссий и споров, и в основном выражается негативное мнение о нем. Но судить об Интернете с точки зрения «хорошо» или «плохо» будет неправильным. Как полагает М. Кастельс, «... независимо от нашего отношения к Интернету, мы должны считаться с тем, что Интернет и компьютерные сети в целом уже стали становым хребтом всех современных обществ по всему миру. Если в 1995 году в мире насчитывалось менее 10 миллионов пользователей Интернета, к концу 2003 года их стало около 700 миллионов, а к 2005 году их количество достигнет миллиарда, даже если учитывать громадную разницу между развитыми и развивающимися странами. Кроме того, вся деятельность, от финансовой сферы и СМИ до политики и общественных движений, организована вокруг сетей Интернета» [1, с. 6]. Однако сейчас 2012 год, и количество пользователей Сети уже достигает более двух миллиардов человек по всему миру. Такое интенсивное развитие средств коммуникаций представляет собой глобальный процесс овладения информацией. С помощью СМК повышается интеллектуальный потенциал современного человека. Происходящая техническая и информационная революция приводит к увеличению уровня знаний, что позволяет повышать технические возможности обработки информации. «Средство (или технический процесс) нашего времени – электронная техника – придает новую форму и перестраивает схемы социальной взаимозависимости, а также аспект нашей личной жизни <...> Общественная жизнь зависит в большей мере от характера средств, при помощи которых люди поддерживают между собой связь, чем от содержания их сообщений...» [3].

Нынешний Интернет переполнен графоманией, бескультурьем, похабщиной, радикализмом, попросту глупостью. Видимо, это происходит из-за его

общедоступности. Конечно, и в Сети появляются интересные произведения. Но не секрет, что любой маломальски приличный автор (или считающий себя таковым) мечтает увидеть своё детище в традиционном «бумажном» виде. Такие книги уже стали издаваться. Примером может служить «Литпром.ру» (2007) – сборник рассказов и стихов «неформально мыслящих авторов» [4, с. 8], как сказал в предисловии Сергей Минаев. Рискованные в плане словоупотребления, являющиеся своеобразным символом контркультуры, возможно, «пугающие» элитарного читателя, эти произведения, собранные под одной обложкой, сделали книгу бестселлером. Писатели же среднего и старшего поколения неохотно осваивают Интернет, нанося немалый ущерб и себе, и своему творчеству, и пользователям (т. е. потенциальным читателям).

Электронные версии есть почти у всех изданий. Не использовать же сегодня компьютер в творческой работе – все равно, что писать на глиняных табличках в эру бумаги. В конце концов, личное дело творца – пусть пишет хоть на песке, хоть вилами по воде. Но когда произведение выходит за пределы писательского кабинета – тут общественная нива и общественный интерес. Чтобы иметь представление о том, насколько широко писатели используют Интернет, достаточно привести такой факт: в каталоге Яндекса в разделе «Культура» есть подраздел «Русская проза». В нем всего-навсего на сегодня около 250 сайтов. И это на всю великую русскую литературу! Там можно найти сайты, посвященные классикам, нередко по несколько ресурсов на каждого, а сайтов современных писателей, живых и недавно ушедших, мало.

А чем для писателя привлекателен Интернет? Во-первых, это обратная связь читателем. Для того чтобы опубликоваться в газете или в журнале, нужно запастись терпением. А в Интернете утром вывесил статью или рассказ – к обеду последовал первый отклик. Всемирная паутина позволяет оставаться самим собой, не принадлежать к какой-либо литературной группировке или стае, не сопрягать свое понимание жизни с мнением редакции. Здесь принципиально другие возможности. Рукопись могут читать в любой точке мира и напрямую выражать свое отношение к ней. И не надо опасаться снижения покупательского спроса. Например, издательство «Вагриус» перед выходом книги размещает ее в электронном виде на своем сайте. Ибо в Интернете не столько читают, сколько знакомятся с произведением, а потом покупают в книгу и читают. Причем, как правило, читатели не просто читают книгу, а прорабатывают её: в процессе чтения у них возникают собственные идеи, ассоциации, мысли. Глубокое чтение приводит и к глубокому размышлению. В Интернете же это почти невозможно. Здесь мы вообще не столько читаем, сколько черпаем информацию. Причём часто эта информация представляет собой лавину, в которой отыскать смысл совершенно невозможно. Внимание сосредоточивается на заголовках, аннотациях, а текст прочитывается по диагонали. И это формирует определённую специфику восприятия и усвоения текста, вплоть до изменения работы мозга.

Во-вторых, Интернет и интернет-сайты – это уникальный вид коммуникации, рекламы, связи с общественностью, а также средство формирования образа самого писателя, мифа о нем. В наше время важную роль в продвижении литературного произведения на рынок играют PR-стратегии, которые выступают в роли

посредника между писателем и читателем. Основная задача PR заключается в том, чтобы создать образ, способствующий читательскому спросу. Что в данном случае входит в понятие PR? Прежде всего – работа с другими СМИ, организация и проведение мероприятий, короче говоря, все виды акций. Современная книга является таким же продуктом, как и шоколадный батончик. Ни одна реклама не способна навязать свое мнение читателю, если это не его любимый жанр, не его знакомый автор или он предпочитает классиков. Она может его только заинтересовать. Если зреть в корень, то PR направлен на работу с эмоциями потребителя, его конечная цель – манипулирование потребителем, чтобы стимулировать покупку. PR работает с продуктом, который уже создан и упакован. PR не имеет влияния на «начинку» и ни в коем случае иметь не должен. Его задача – информировать и стимулировать.

Как инструмент PR сайт является удобным каналом информирования целевых аудиторий. Он обеспечивает контакт с читателем, изучение читателя, анализ его вкусов и культурных запросов. Среди прочего он позволяет собрать статистику по посетителям, нарисовать портрет своей аудитории, что дает возможность составлять наиболее адекватное сообщение и преодолеть коммуникационные барьеры. По сути, интернет-сайт – это набор информационных блоков и инструментов для взаимодействия с целевой аудиторией, которая может быть представлена реальными и потенциальными клиентами и партнерами, а также представителями средств массовой информации. Поэтому то, какая информация и как она будет представлена на сайте, а также его техническое оформление, находится в сильной зависимости от того, кто является целевой аудиторией и что сайт должен до нее донести, какие возможности предоставить. Желательно, чтобы адрес сайта (имеется в виду доменное имя) был коротким, запоминающимся и отражающим деятельность или название компании; только тогда он станет ценным ресурсом, например, при проведении рекламной кампании.

С каждым днем в Сети появляется все больше писательских сайтов. Они разные по своим задачам, возможностям и уровню. На начальном уровне вэб-сайты представляет собой виртуальные визитки, содержащие основную информацию о деятельности какого-либо писателя, его биографию. Объем информации на сайтах начального уровня ограничивается несколькими страницами, а обновление происходит от случая к случаю. Вэб-сайты в формате виртуальной визитки создаются в основном в рекламных целях и фиксируют присутствие писателя в глобальной сети Интернет. Второй уровень развития связан с тем, что на вэб-сайтах появляются дополнительные элементы портала. На этом уровне объем информации значительно увеличивается, возрастает роль средств обратной связи и межгрупповой коммуникации. Специалисты по связям с общественностью при помощи вэб-сайтов с элементами портала стараются создать интернет-сообщество или несколько интернет-сообществ.

Вэб-сайты с элементами портала, являясь универсальным источником отраслевых знаний, рассчитаны на различные группы заинтересованных пользователей и, таким образом, по преимуществу являются каналами групповой коммуникации. Вэб-сайты в формате интернет-порталов являются высшей ступенью их развития, поскольку они содержат универсальную информацию самого широкого

спектра и включают в себя массу дополнительных сервисов. Интернет-порталы нацелены на общение с массовыми аудиториями, и в связи с этим их создание и поддержка требуют значительных финансовых и организационных усилий.

Разберем несколько сайтов современных писателей. Скажем, недавно прошел рестайлинг на сайте Владимира Сорокина (<http://www.srkn.ru/>). Здесь можно найти его биографию, некоторые произведения, прочитать интервью и критику в соответствующих разделах. Имеются также разделы новостей, где мы можем почерпнуть новую информацию о В. Сорокине и его книгах, а также раздел иллюстрации, в котором размещена сопутствующая книгам графика. Сайт имеет черты портала, но ввиду относительно небольшой посещаемости собственно порталом называться не может. На сайте был добавлен блог, и вот что сам В. Сорокин об этом пишет: «Как вы уже заметили, мой сайт обновился. Гостевая, пережившая громкие роды, стремительный рост, бурное цветение, перешедшее в период созревания увесистых плодов, с последующим вполне естественным увяданием, а позже и гниением, приказала долго жить Блогу, который сегодня открывается. Здесь будет возможность поговорить и осмыслить, получить ответ и найти на него новый мучительно-неразрешимый вопрос, обозначить точку или параболу проблемы, заглянуть в метафизические бездны, обозреть онтологические горизонты, напиться, наконец, из Колодца Гносеологической Жажды. Или просто поговорить о чем-то мучительно-невыразимом...» [5].

Рассмотрим еще один писательский сайт – <http://pelevin.nov.ru/>. Это сайт творчества Виктора Пелевина, и в нем также есть стандартный набор информации, содержащейся в разделах «Интервью», «Фотографии», «Новости», есть «чат» и «форум», организованный весьма необычным образом. Есть и раздел со ссылками-баннерами. Имеется интересный раздел «Статьи», который содержит в себе не только статьи, посвященные творчеству Пелевина, но и научные работы той же направленности. Также интерес представляет раздел «Суши Бар», в котором посетители сайта могут размещать свои художественные произведения.

Сайт Захара Прилепина – <http://zaharprilepin.ru/> – имеет привычную структуру и набор стандартных составляющих любого писательского сайта. В разделе «Биография» размещена, понятно, биография писателя, в разделе «Книги» можно ознакомиться с отрывками из его произведений. В разделах «Пресса» и «Научные работы» можно прочитать исследования, посвященные творчеству З. Прилепина. Есть также и более оригинальные разделы, такие как «Колумнистика», содержащим размышления автора по поводу злободневных проблем; в разделе «Стихи Захару» помещаются стихи, адресованные писателю. На сайте нет форума, но есть другие средства обратной связи, такие как разделы «Живая речь», в котором блоггеры пишут о Прилепине, и «Вопрос автору».

В Сети совсем по-иному смотрится фигура автора и привычные отношения между автором и читателем. Учитывая богатые возможности мистификации и умножения «виртуальных личностей», «автор» в Интернете превращается чуть ли не в особый жанр литературного творчества, создается его виртуальный образ. Кроме того, в Сети уменьшается, а иногда и вообще исчезает охранявшаяся книгопечатанием статусная дистанция между автором и читателем, что неминуемо сказывается на них обоих.

С появлением Интернета существенно меняется и судьба текста в обществе. Тот факт, что для публикации и сколь угодно широкого распространения текста не нужно посредничество печатного станка, не нужны деньги, власть, и т. п., не только перестраивает всю цепочку властно-коммерческих отношений, стоящих за литературой, но и влияет на форму и содержание самих текстов. Неужели книга умирает? Хотелось бы верить, что нет. Вряд ли Интернет способен серьезно с ней конкурировать. Скорее наоборот, он дополняет печатную литературу и играет роль инструмента рекламы. Это доказывает опыт тех авторов, чьи книги успешно продаются, несмотря на то, что присутствуют в электронных библиотеках или даже появляются там раньше, чем попадают в печать. Это же доказывает и опыт журналов, которые выходят параллельно в Сети и на бумаге. Книга, особенно как произведение полиграфического искусства, будем надеяться, не исчезнет. Но сегодня чрезвычайно важно выстроить сосуществование бумажной и электронной ипостасей книги. Как это произошло с театром и кино, кино и телевидением.

Библиографические ссылки

1. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / Мануэль Кастельс / Пер. с англ. А. Матвеева под ред. В.Харитонов. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004. – 328 с. (Серия «Академический бестселлер»).
2. Литпром.ру / М.: Астрель, 2007. – 333 с.
3. Маклюэн М. Средство само есть содержание / М. Маклюэн. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.uic.unn.ru/pustyn/lib/macclu.ru.html>
4. Моррис М. Интернет как масс-медиа / М. Моррис // Маркетинговые коммуникации. – 2006. – №46. – С. 42–45.
5. Сорокин В. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.srkn.ru/>

Надійшла до редколегії 28.06.2012

УДК 821.161.1–4.09

Е. А. Гусева

г. Днепропетровск

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ДОКУМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Рассматривается роль документа в современной литературе, его включение в произведения различных жанров, в том числе автобиографическую прозу, очерк, современные роман и повесть, которые стремятся запечатлеть черты новой реальности.

Ключевые слова: документализм, литература non-fiction, автобиографическая проза, очерк, реализм.

Розглядається роль документа в сучасній літературі, його включення у твори різних жанрів, у тому числі автобіографічну прозу, нарис, сучасні роман і повість, які намагаються закарбувати риси нової реальності.

Ключові слова: документалізм, література non-fiction, автобіографічна проза, нарис, реалізм.

The role of document in modern literature is being considered, as well as its inclusion in the works of different genres, including autobiographical prose, essay, modern novel and story aspiring to portray the traits of the new reality.

Keywords: documentalism, non-fiction literature, autobiographical prose, essay, realism.

На протяжении двух столетий очерк играл разную роль в литературном развитии. Исследователи неоднократно отмечали, что литература обращается к документальному факту в узловые, переломные моменты жизни общества. Так, скажем, в 40-е гг. XIX в. очерк находился в центральном русле литературного процесса, был чрезвычайно популярен и оказывал влияние на другие жанры повествовательной прозы. Хотя всякое сравнение хромает, можно утверждать, что сходная ситуация возникла и в 20–30-е гг. XX в., уже в советской литературе. Как отмечают В. Кардин и И. Янская, в это время очерк «задаёт тон в литературе, оказывает заметное влияние на неё. Появляются повести, рассказы, пьесы, романы с признаками близости к очерку, тяготеющие к нему. Н. Погодин просил считать пьесу “Мой друг” очерковой; без труда угадывалась очерковая основа романа-хроники В. Катаева “Время, вперёд!”, романа Я. Ильина “Большой конвейер”» [15, с. 102]. Очерк с его мобильностью, общественной чуткостью служил целям познания новых явлений в жизни. Хотя, как мы уже отмечали, реальные факты порой искажались в угоду политической конъюнктуре. Общественно-политические проблемы, активно обсуждавшиеся в конце 80-х гг., делают популярным тот тип очерка, в котором они ставятся и решаются. Но уже во второй половине 90-х годов возникает чувство разочарования, усталости, учительская интонация проблемного очерка перестаёт восприниматься всерьёз. В какой-то мере эти настроения сохранились до сегодняшнего дня. Об этом, скажем, говорит Сергей Соловьёв: «С годами приходишь к печальному выводу: почти все так называемые общественно-политические аспекты нашей жизни – это в конечном итоге некий собачий бред, не имеющий разумного содержания» [11, с. 3]. Известный режиссёр полагает, что вся цивилизационная работа должна происходить в сознании человека. Но это задача скорее может быть поставлена в эссе, а не в традиционном очерке. И если, к примеру, в «Новом мире» 90-х гг. ещё довольно часто встречаются очерки и есть разделы «Очерки наших дней», «Времена и нравы», то в «Новом мире» за 2010 г. сложно отыскать очерк. В двух первых его номерах ещё сохраняется рубрика «Времена и нравы», но опубликованные там материалы очерками не являются: в № 1 напечатаны воспоминания Геннадия Пашкевича «Мой “Новый мир”», а в № 2 – размышления Леонида Кудрявцева о японском анимационном кино «Летающие острова аниме». А уже в «Новом мире» за 2011 г. не опубликовано ни одного очерка и соответственно нет и раздела, предполагающего его публикацию.

«Внешние» формы жизни, её общественно-политические аспекты (скажем, результаты выборов, расстановка политических сил) освещаются в основном электронными СМИ, которые заполняют почти всё информационное пространство. Меняется положение литературы в культуре и её взаимоотношения с властью. М. Берг полагает, что русская литература в середине 90-х годов оказалась между двумя кризисами – «кризисом реализма, названного нами утопическим, потому что он присваивал власть наиболее влиятельных утопий, и кризисом постмодернизма, вынужденного отказаться от радикальных практик в обмен на присвоение власти поля массового искусства...» [3, с. 307]. В этой ситуации писатель и журналист зачастую работает на различных заказчиков, которые пытаются добиться коммерческих или политических выгод, а именно электронные средства массовой коммуникации владеют различными манипулятивными программами воздействия,

ориентированными на создание управляемой массы. Очерк с его аналитическим личностным началом в этой ситуации не может выиграть конкурентную борьбу, а круг его читателей сужается. На рубеже XX–XXI вв. он вытесняется на обочину поля современной литературы, в которой утверждаются другие документально-художественные жанры, хотя традиции очерка ими в разной мере наследуются. Ведь, с другой стороны, кризис охватывает все сферы литературного развития. Художественный вымысел утрачивает убедительность. «Это кризис неизмеримо серьезнее того, о котором когда-то писал Тынянов; в то время он был вызван несколько преувеличенным докторами недугом больного, сегодня пациента уже унесло, – писал А. Гольдштейн в середине 90-х гг., – попросту говоря, речь в тысячный раз идёт о литературе подлинности или существования, за которой стоит человек со своею личной историей. Другие слова ведь уже не проникают в сознание, засыхают на фильтре, вымётываются вон» [5, с. 421]. Возможно, это суждение излишне категорично, однако литература невымышленная, non-fiction, в которой художественная реальность создаётся на основе документальных фактов, сегодня популярна и входит в ту «нишу» современной литературы, которую прежде занимал очерк. Л. Данилкин, подводя итоги литературного развития первого десятилетия XXI в., отмечал, что писатели в 90-е гг. XX увлеклись игрой с уже существующими текстами, языковыми экспериментами, демонстративным уходом от реальности, однако к концу десятилетия начал ощущаться её дефицит. «Можно сказать, что именно искусственно сформированный в 90-е “дефицит реальности” в литературе конца 90-х привёл, в качестве компенсации, к скачкообразному росту спроса на реализм. Оказалось, что самая эффективная стратегия для писателя, которому хочется, чтобы его услышали, – не иронизировать над реальностью, а отнестись к ней очень серьёзно» [7, с. 148]. Реализм возвращается с темой «маленького человека», автобиографизмом, психологической убедительностью характеров героев. Возникает своего рода «симбиоз литературы с журналистикой (Лимонов, Стогов, Проханов, Алексей Цветков мл., Александр Терехов, Андрей Рубанов); продолжающаяся мутация литературы в сторону документа, хроники, очерка, журналистики» [7, с. 148]. Действительно, очевидным является усиление документально-очеркового начала в повествовательной прозе, но очерк не стал популярнее, напротив, «нулевые» годы на страницах журналов он публикуется реже, чем в 90-е. Почему же очерк, несмотря на рост интереса к достоверным сведениям о современной реальности, на «реставрацию» реализма, оказался на литературной обочине? Вызвано это, вероятно, тем, что информационную функцию худо-бедно выполняют телевидение и Интернет, а каких-то новых социально-философских концепций, дающих возможность осмыслить пёструю и противоречивую действительность, у современных писателей нет. Определённые представления о мире, которые не казались читателям банальными, были у Радищева и Лермонтова, Успенского и Короленко, но у современных авторов их, похоже, нет. А ведь художественно-публицистический жанр предполагает чёткую формулировку определённой социально-мировоззренческой позиции. В романе же она может просто угадываться, мерцать среди реальных фактов и вымышленных ситуаций.

Современные роман и повесть, как и традиционный очерк, стремятся оперативно улавливать изменения, происходящие в повседневной жизни, запечатлеть примечательные черты новой реальности, но делают это по-своему, уходя от идеологизированного документализма и внося в повествование черты личностного субъективного мировидения. Писатели стремятся найти новое сочетание реального и фикционального, факта и художественного вымысла и обращаются к художественному опыту очерковой прозы. Несомненно, очерк оказал воздействие на другие повествовательные жанры. Ещё в 1980 г. В. Алексеев отмечал: «В последнее время появились определения-“гибриды”: очерк-роман, очерк-статья, очерк-фельетон» [2, с. 155]. Жанровая природа таких «гибридов» до сих пор не прояснена, однако документально-художественная литература получает всё большее распространение. Как справедливо отметили И. Янская и В. Кардин, документы, «будучи вовлечены в сферу искусства, как правило, не отменяют его и не умерщвляют, но принимают, должны принимать господствующую здесь юрисдикцию, издавна утвердившиеся основные принципы и постулаты» [15, с. 63]. Однако и в литературе XXI в. очерковые элементы включаются в романы, повести, рассказы, драмы. Так, М. Громова рассматривает документальную драму как «инновационный театральный проект, возникший сравнительно недавно, но уже ставший общественным театральным движением...» [6, с. 318]. Как отмечает С. Чупринин, в начале XXI века приобретает популярность проза, основанная на подлинных свидетельствах и документах. Это «повествование Анатолия Приставкина о людях, приговорённых к смертной казни, и философски изощрённый “Бесконечный тупик” Дмитрия Галковского, и стилистически изощрённая полуновеллистика-полуочеркистика Владимира Порудоминского, Игоря Померанцева, Льва Рубинштейна, Игоря Клеха, Василия Голованова, иных многих» [14, с. 369]. С. Чупринин полагает, что такие ставшие привычными понятия, как «документалистика, в том числе художественная, очеркистика и литература факта, явно не охватывают всего явления» [14, с. 367]. О такого рода «литературе существования», рождённой без участия вымысла или убедительно имитирующей его отсутствие, пишет и А. Гольдштейн: для неё главное «специфическая установка на доподлинный факт (“воспалённой губой припади и попей”) и реальное переживание. Главное – особый угол запечатления натуры и желание как можно дальше уйти от автоматизированных канонов фабульной, сюжетной, анекдотической (в старом значении слова) литературы» [14, с. 426].

«В нынешней прозе <...> чрезвычайно сильно не мемуарное даже, а автобиографическое начало», – говорит В. Топоров [13, с. 194]. Он полагает, что сегодня распалась связь времён, «...и, можно предположить, распадётся ещё не раз. “Двух столетий позвонки”, по слову поэта, можно склеить лишь “своею кровью”. Это кровь самопознания, это кровь покаяния: <...>, в очередной раз зачёркивая себя, ты восстанавливаешь зачёркнутое было время. Восстанавливаешь в его художественной полноте. Всё или почти всё иное – симуляция, а симуляцию читатель умеет разгадывать» [13, с. 194]. Различные формы документальной прозы постоянно взаимодействуют между собой. Об этом пишет М. Михеев, выделяя «обыденную» литературу – дневники и записные книжки, т. е. то, из чего обычно складываются биографии и автобиографии, – документальную и художественную.

Чёткой границы между ними нет: «Одна переходит в другую, и они обе – в третью. Но переход, как правило, однонаправленный – лишь только обыденная и документальная <...> может быть преобразована в литературу художественную: любой малый жанр обыденной литературы, а также любой документ может быть подхвачен беллетристикой и обыгран ею как какая-то частная художественная форма» [10, с. 134–135]. Такие процессы активно происходят в литературе второй половины XX и начала XXI в.

В последнее время говорят о возросшей популярности и чуть ли не о возрождении автобиографической прозы. Но было ли её забвение? Не секрет, что обывателю всегда была интересна жизнь известных сограждан или зарубежных знаменитостей. Собственно, та же природа популярности и у серьёзной автобиографической прозы. Действительно, в этом случае читатель также «заглядывает» в жизнь известных людей с помощью не менее известного автора. И здесь важна добросовестность автора, что и кого увидит читатель и то, как будут описаны те или иные персонажи. Взять, к примеру, «Далее – везде» (2002) Н. Климонтовича (подзаголовок – «Записки нестарого юноши»). Это своего рода мемуары писателя-«семидесятника» о людях его времени, тех, кого уже нет, или тех, кто жив, – о писателях «андеграунда», о «московских денди», об альманахе «Метрополь». Книга, надо заметить, весьма «хулиганская» (как, впрочем, и предыдущая – «Дорога в Рим», 1995). Главы этих книг, воспроизводящие московский быт 70–80-х гг., напоминают нравоописательные очерки. С иронией, иногда с юмором, но, в общем, деликатно автор пишет о нравах литературных и околослитературных кругов Москвы годов; при этом ему свойственна и самоирония. Многие из персонажей книги ушли из жизни (по разным причинам, нередко – добровольно), и автор пишет об этом с болью. Но и с надеждой, возможно, наивной, на вновь пришедшие времена: «В робкой надежде, что новая эпоха будет милостивее к её детям, её ученикам и её талантам, что далее будет место везде и всем, я в этой книге положил цветы на могилы тех, к кому их век был несправедливо жесток...» [8, с. 410]. Или, скажем, «Двойное дно» (2000) В. Топорова. Автор книги, известный писатель, критик и переводчик, представитель интеллектуального «бомонда», для которого в принципе авторитетов не существует – будь то литература или раскрученная марка пива. В то же время он не опускается до ругани и любования собой, как это делает в своей автобиографической прозе, например, Э. Лимонов. Элементы очерковой документальности содержат и многие произведения С. Довлатова, так же как и последний законченный роман В. Аксёнова «Таинственная страсть». Этот последний роман писателя является своеобразным симбиозом автобиографии и романа. Л. Гинзбург отмечала, что промежуточным жанрам, «ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринуждённое и интимное отношение к читателю. Острая их диалектика – в сочетании этой свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим» [4, с. 137]. В. Аксёнов, создавший коллективный портрет поколения 60-х, в авторском предисловии заметил, что никогда не доверял мемуарам. «Желание создать образы реальных людей под реальными именами может вызвать у читателя раздражение и отторжение: они, дескать, были не такими т а к о г о с ними не могло произойти» [1, с. 6]. Потому он

и написал не мемуары, а автобиографический роман, в котором создал достаточно условную, но узнаваемую среду и отчасти условные, но тоже узнаваемые характеры. Реальность у Аксёнова – это реальность особого рода. По его мнению, новое имя Кукуш Октава, которое он дал Булату Окуджаве, «странное, но тёплое, соответствующее персонажу, построенному на его реальных стихах» [с. 7]. Говоря о документально-автобиографической прозе такого типа, Т. Колядич и Ф. Капица отмечают активное внедрение документальной составляющей в повествование. «Размываются границы между событием и его описанием, когда мемуары начинают писаться о совсем недавнем прошлом. Появляются тревелогии – книги о путешествиях, где собранные наблюдения следуют сплошным потоком...» [9, с. 31]. Если говорить о своеобразном продолжении очерковой традиции, то это прежде всего традиция нравоописательного и путевого очерков, и писатель выступает здесь преимущественно в качестве передатчика собственного субъективного опыта или летописца своего времени.

Библиографические ссылки

1. Аксёнов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках): [Текст] / Василий Аксёнов. – М.: Издательство «Семь дней», 2009. – 592 с.
2. Алексеев В. А. Русский советский очерк / В. А. Алексеев. – Изд-во Ленингр. ун-та, 1980. – 120 с.
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
4. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
5. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики / А. Гольдштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 445 с.
6. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / М. И. Громова. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 368 с.
7. Данилкин Л. Клудж / Л. Данилкин // Новый мир. – № 1. – 2010. – С. 140–154.
8. Климонтович, Н. Далее – везде / Н. Климонтович. – М.: Вагриус, 2002. – 412 с.
9. Колядич Т. М. Русская проза XXI века в критике : рефлексия, оценки, методики описания : учеб. пособие / Т. М. Колядич, Ф. С. Капица. – М.: Флинта : Наука, 2010. – 360 с.
10. Михеев М. Ю. Фактографическая проза, или Пред-текст: [Текст] / М. Ю. Михеев // Человек. – № 2. – 2004. – С. 133–142.
11. Соловьёв С. Острое чувство «пены» / С. Соловьёв // Аргументы и факты в Украине. – 2011. – № 50. – С. 3.
12. Топоров, В. Двойное дно. Признания скандалиста [Текст]. – М.: Захаров – АСТ, 1999. – 464 с.
13. Топоров В. В поисках зачёркнутого времени / В. Топоров // Знамя. – № 2. – 2000. – С. 193–195.
14. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
15. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы / И. Янская, В. Кардин. – М.: Сов. писатель, 1986. – 432 с.

Надійшла до редколегії 26.04.2012

УДК 821.111 (71)-31.09

А. В. Давыдова*г. Днепропетровск***ИСТОРИЯ И ПОИСК НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ
ДЖЕНИС КУЛЫК КИФЕР «THE GREEN LIBRARY»**

Рассматривается проблема поиска национальной идентичности главной героини романа Дженис Кулык Кифер «The Green Library» в контексте изображенных в романе исторических событий.

Ключевые слова: идентичность, национальная идентичность, кризис и трансформация идентичности.

Розглядається проблема пошуку національної ідентичності головної героїні роману Дженис Кулик Кіфер «The Green Library» у контексті історичних подій зображених у романі.

Ключові слова: ідентичність, національна ідентичність, криза та трансформація ідентичності.

The article deals with the problem of the heroine's search of national identity in the context of historical events represented in the novel «The Green Library» by Janice Kulyk Keefer.

Keywords: identity, national identity, crisis and transformation of identity.

В данный момент человечество находится в не имевшем до этого времени аналогов интенсивном процессе трансформации и глобализации. Следовательно, оправданным представляется всеобщее внимание к проблеме человеческого самоопределения, его самоидентификации на различных уровнях, таких, как индивидуальный, социальный, исторический, национальный и др. Проблема национальной идентичности и определение оснований ее изучения актуальны не только по причине отмечаемого исследователями кризиса идентичности современного человека, но и в связи с насущными задачами национального самосохранения. По мнению М. В. Заковоротной, понятие идентичности стало одной из главных тем общественной мысли XX столетия [1]. Л. В. Середа справедливо отмечает, что в «современную эпоху термин “идентичность” может претендовать на исключительную релевантность» [3, с. 1]. Во-первых, следует иметь в виду стремительные социальные изменения, которые приводят к тому, что тождественность, устойчивость и непрерывность личностного и национального опыта, составляющие суть идеи идентичности, начинают осмысливаться как проблема. Во-вторых, имеются методологические основания, акцентирующие понятие «идентичность» в современную эпоху.

Проблема национальной идентичности в литературе отличается сложностью и многоаспектностью. С одной стороны, можно обратить особое внимание на саму проблему и рассматривать литературу как один из источников материала для ее изучения. А с другой – можно попытаться рассмотреть воздействие проблемы на литературу как вид искусства, проанализировать влияние национальной идентичности и национальной ментальности на художественный мир литературных произведений. Хотя литература и не обладает объективностью в научном, точнее естественнонаучном, смысле слова, она, тем не менее, является наиболее точным зеркальным отражателем проблемы национальной идентичности – как, собственно

говоря, и многих других проблем – поскольку обладает своей собственной, особой, художественной достоверностью и своей особой объективностью. Такая объективность связана, во-первых, с тем, что любое литературное произведение является результатом работы авторского сознания. Писатели всегда подвержены влиянию процессов, происходящих в обществе. Многие из современных авторов пережили личностный кризис национальной идентичности, который стал частью их творческого сознания и нашел отражение в созданных ими романах, новеллах, стихах. Полагают, что художественные формы выражения личностно-авторского аспекта национальной идентичности, ее поиска и ее кризиса в творчестве писателей, живущих и работающих в условиях полиэтнической культуры, требуют отдельного исследования. Разумеется, такие исследования применительно к отдельным авторам этого ряда уже предпринимались и дали интересные результаты. Теперь, вероятно, пришло время обобщающих трудов на эту тему, в которых следовало бы учесть новые достижения и данные не только литературоведения, но и смежных гуманитарных наук. Во-вторых, изучение проблемы национальной идентичности в ее отражении в художественной литературе актуально, поскольку многие писатели совершенно сознательно изображают эту проблему в своих произведениях и предлагают различные модели межкультурной коммуникации. Характер таких моделей, как правило, обусловлен идеями и представлениями той национальности или этнической группы, к которой принадлежит автор, его философской или мировоззренческой позицией. Есть и третье обстоятельство, позволяющее считать целесообразным рассмотрение проблемы национальной идентичности в литературе. Оно заключается в том, что национальная идентичность выражается через систему художественных средств, используемых автором. Будучи рассмотрена и проанализирована как целостность, такая система безусловно дает объективную информацию о действительности. Однако для выявления этой объективности необходимо владеть современными методами литературоведческого и культурологического анализа, которые позволяют исследователю прочесть и декодировать «спрятанные» в произведении культурные коды.

В современном художественном сознании произошел ряд кардинальных перемен, в частности, происходит поворот литературной чувствительности от «общественного содержимого» – используя терминологию Лукакса – к «психологизму», тенденции изображать «жизнь души» как «центр внимания» [10, с. 47]. Все чаще в романах поднимается проблема противоречия между индивидуалистической чувствительностью Запада и декларативно национальным и историческим сознанием посткоммунистической Восточной Европы, несомненно, что события истории не могут не оказывать определенного влияния на формирование идентичности человека, в частности, национальное самоопределение также находится в зависимости от истории. Эта тематическая раздвоенность, напряженность между постмодернистским состоянием, которое внутренне и номинально было отлучено от истории и материальности, а также чрезвычайное положение национального сознания, которое осложняет это состояние, – все это беспристрастно описывается в романе канадской писательницы Дженис Кулык Кифер «The Green Library» 1996 [8].

Несмотря на особенности организации нарратива романа, который постоянно перемещается между Канадой и Украиной, охватывая беспокойный, нестабильный период между 1933–1993 годами, роман тщательно выписывает, вырисовывает главную героиню Иву Чаун, приходящую к осознанию себя, пониманию собственной сущности. Она – сорокатрехлетняя «100% американская принцесса из богатого рода» в Торонто. Это женщина, чьей отличительной чертой является то, что она «теряет осознание всего, что вне ее» [8, с. 10]. Находясь в противостоянии с насущными потребностями жизни – а это и дети, о которых она заботится на работе, и личные отношения, и семейная история, и культурная идентичность, – все это Ива привычно трансформирует в лирические высказывания: она «в ее стихии рассказывания историй, придумывания приключений, которые не имеют ничего общего с законами правдоподобия» [8, с. 24]. Но этот избыток погруженности в себя, в свой внутренний мир был разрушен, когда Ива столкнулась с чудовищными и в то же время героическими историческими событиями Восточной Европы, и этот конфликт находится в основе сюжета, который представляет собой две накладывающиеся друг на друга истории.

Первая начинается с телефонного звонка поздней ночью от странного, неизвестного иностранца и фотографии, которую тот же аноним подбросил Иве в почтовый ящик. Это старое фото, сделанное в неизвестном месте, с женщиной, которой приблизительно столько же лет, сколько Иве, и мальчиком, который старается освободиться из ее сжатых рук. Мальчик поражает сходством с Беном – сыном Ивы, и по этой причине фото вызывает у нее некоторые вопросы, которые наводят на сомнение относительно ее англо-саксонского происхождения. Случайно Ива узнает, что она – внебрачная дочь таинственного «выходца из Центральной Европы / бохунка», с которым ее мать имела связь после Второй Мировой войны, и это фото становится отправной точкой, с которой она начинает поиск своего места в линии своего рода, который простирается за пределы ее дома в Хай Парке до тысячелетнего наследия вторжений, войн, погромов на просторах Восточной Европы. Вторая история завязывается, когда находится ключ к разгадке личности ее биологического отца, Ива понимает, что в течение тридцати лет она была влюблена в 16-летнего парня по имени Алекс Мороз, сына бывшей уборщицы-украинки, которая работала в их доме. Позднее во время поисков Алекса, она избавляется от давящего влияния истории своей семьи и начинает очищение своего собственного сознания; эта задача была необходимой для осознания того, что «она в своей жизни позволила стольким людям столпиться в ее сердце, так что оно утратило свою истинную форму» [8, с. 158].

Происхождение имеет неоспоримую значимость в процессе формирования национальной идентичности личности, ведь точная информация зачастую остается неизвестна никому, кроме родителей. Так и главной героине романа Иве приходится вскрывать тайны прошлого собственной матери, которую привезли из бывшего родительского дома в Поркьюпайн Крик, маленькой общины, занимавшейся горным делом в Северном Онтарио, куда отец Ивы Гарт был определен на работу геологом в 50-е годы. Ее мать Холли была белой вороной в англо-саксонской общине: «Твоя мама, – Фонзина рассказывает ей, – она не знала, что делать с женой министра, и с женой менеджера банка, и с женой налогового инспектора из финансовой компании.

А они не знали, что делать с ней» [8, с. 46]. Она некоторое время не общалась с Гарттом. Пока он был в исследовательской экспедиции, Холли поселилась в палатке на острове посередине озера. И во время плавания на лодке она встретила «выходца из Центральной Европы / бохунка из лагеря на лесозаготовках», чьи лица, объяснила Фонзина Иве, «были немного похожи на наши – у них были такие широкие, широкие скулы и черные глаза» [8, с. 48–49]. Этот человек – один из немногих «Ди Пи» (Displaced Person), недавно приехавший из Европы и работавший в лагере, чтобы расплатиться за морской переезд. Он оставался с Холли в течение двух недель и затем сбежал, но когда Гартт вернулся спустя три месяца, Холли была беременна. Однако Ива, «милое дитя этой островной эскапады Холли», не склонна верить в это, в определенный момент она конструирует в воображении более приятную версию истории «единственную, которую она могла принять. Если должен был существовать незнакомец на острове, то он был не любовником, как Фонзина ей рассказала, но точно самозванцем. Ее мать могла быть только изнасилована» [8, с. 56]. Однако когда она совершает паломничество на остров, она осознает, почему Холли изменила «мужу, который никогда не говорил с ней на языке, который она могла понимать. Потому, что он не принимал ее единственного желания: жить в диком, свободном месте, так дико и свободно, как только можно» [8, с. 55]. Внутренняя свобода – вот, что привлекало Иву в Алексе, именно чувства свободы не хватало ей, как и ее матери.

Поиск Ивы удовлетворения своего личного желания, которое свободно от ограничений времени и места, и ее поиски отца, которые принесли ей эти ограничения, разжигают конфликт и борьбу между ними, что требует от Ивы предельной точности осознания исторической и национальной разницы между ней и Алексом, разницы, которая могла бы быть забыта, но ощущение которой все же никогда не покинет ее. За ее старостью к Алексу стоит фетишизированное понимание его классовой и этнической отличности: он «едва ли бог <...> из страны, о которой никто никогда не слышал», который «ворвался в ее жизнь как электрическая молния: тьма и проблески света; шум, который грохочет в ее ушах» [8, с. 61–62]. Он показал ей этим что-то похожее на «дикое, свободное место», которое другой «бохунк» открыл для Холли, и в этом смысле память Ивы об «игре глаза-в-глаза» вызывает в воображении то, что Фредерик Джеймсон называет «объективным миражом культуры, сияющим ореолом, который воспринимается одной культурной общностью, когда она вступает в контакт и наблюдает другую. Это воплощение всего чуждого и незнакомого в контактирующих общностях» [7, с. 271]. Память Ивы об Алексее – это благодатная почва для появляющегося в ней чувства истории. Его аллегорический характер – это тот факт, что предмет ее желания – это история Украины и ее этничность, а не просто парень, который оказался украинцем. Ива мыслит за пределами собственного воображения, в котором «родственная линия не просто чернила на бумаге, а толстая, связывающая линия крови, связывающая ее <...> с этими обреченными людьми <...> в стране, не более реальной для нее, чем королевство в сказке» [8, с. 99]. Когда Ива рассказала своему поклоннику, еврею Дэну, обо всех событиях в ее жизни, он очень обеспокоился по поводу ее вновь обретенной этничности, и его отказ от этой мысли обостряется до оскорбительного высказывания: «Боже, Ива, из всего, что могло случиться, ты превратилась в

Украинку. Быть украинцем это не только рождественские яйца и пироги. Случались еще и такие вещи, как погромы. Ваш национальный герой Хмельницкий <...> один из величайших устроителей погромов всех времен и если ты этого не знаешь, самое время узнать... Но не будем переходить на личности, давай задержимся на истории. У нас недостаточно сведений про Бабий Яр, и всех этих чудных украинских охранников в лагерях смерти, некоторые из которых живут в добре, здравии и дружбе, во всех канадских городах, вдоль и поперек этой сказочной земли. Просто скажи, что он делал во время войны, этот твой дивно утраченный папочка?» [8, с. 112–113].

Все это лишь подтверждает убеждения Андреаса Хайссена, который подобные высказывания именует не иначе как «задумчивая чувствительность», стремление обрести «эмфатический опыт, незамедлительное просветление <...> скорее, чем серьезное и дотошное накопление культурных знаний» [5, с. 137]. Данное Дэном описание украинской истории, как единого акта злодейства, является карикатурой на вежливое западное восприятие украинского национализма, как формы криптофашизма.

Романтический имидж казаков, простых бунтарей верхом на лошадях, населявших евразийский массив к северу от Черного моря, являются для украинцев тесно связанным с трагической борьбой за национальную самоидентификацию против долгой череды победоносных колонизаций монголами и турками, затем поляками, литовцами, австрийцами и совсем недавно русскими и немцами. Конечно это ирония высшей степени, когда портрет Хмельницкого сейчас украшает стены центров украинской общины и церквей по всей Канаде, функционируя как «скрепляющая точка» – по терминологии Жижека – украинская идентичность за быстрый период независимости была заслонена периодом российского империализма, который, с несколькими прерываниями, не закончился до 1991 года. «Когда на горизонте вашей обычной жизни вы рассматриваете что-то неожиданное, даже что-то обещающее восторг – визит любимого друга, рождение ребенка – вы должны представлять наихудшее, чтобы сохранить этот мир от случайностей» [8, с. 221]. Может быть, что такой пессимизм очень знаком тем, кто следует своим линиям крови в Украину, тем, про кого Кулык Кифер говорит «выросли не в доме с призраками, но одержимые этим домом» [8, с. 215]. Другими словами, это чувство идентифицирования себя с местом, которое никогда не посещалось, и историческими событиями, в которых не принималось участие, – это такая форма, которую Майкл Игнатъефф называет «национализмом на дальнем расстоянии» [6, с. 82]. Объяснением такого особого типа национального самосознания может служить тот факт, что в Канаду после первой мировой переселялись жители разных стран, в частности и Украины, которые имели разные культурные традиции. Затем они прожили много десятилетий в инокультурном окружении, что также не могло не повлиять на их мировосприятие, бытовую и культурную практики. В результате этнокультурный элемент национальной идентичности жителей украинской диаспоры в Канаде имеет сложный, неоднородный, во многом отличный от основной части Украины, характер. Территориальная удаленность канадской диаспоры от Украины, своеобразие ее истории дополнительно ослабляет государственный компонент национальной идентичности и усиливает значение

компонента етнокультурного. Совокупность этих процессов вызывает ощущение кризиса национальной идентичности, желание понять себя и свое место в Канаде, Украине и мире [2]. Это часть современного глобального общественного сознания, в пределах которого национальная идентичность поддерживается отношениями иммигрантской общины. По мнению писательницы, украинская история была кошмаром, иными словами, история будет продолжать такой курс до тех пор, пока украинцы не задумаются над собственной историей и не сделают определенные выводы, которые позволят преодолеть ее «пессимистическое» развитие и этот взгляд на человека и историю автор высказывает публицистически прямо, ясно и определенно.

Библиографические ссылки

1. Заковоротная М. В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты. / М. В. Заковоротная. – Ростов-на-Дону : Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1999. – 124 с.
2. Клемешев А. П. Остров сотрудничества: Монография. / А. П. Клемешев, С. Д. Козлов, Г. М. Федоров. – Калининград : Изд-во КГУ, 2002. – 326 с.
3. Серета В. Регіональні особливості історичних ідентичностей та їх вплив на формування сучасних політичних орієнтацій в Україні: Автореф. ... канд. соціол. наук: 22.00.04. – К., 2006. – 20 с.
4. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. / Э. Эриксон. – М. : Флинта, 2006. – 342 с.
5. Huyssen, Andreas. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia / Andreas Huyssen. – London : Routledge, 1995.
6. Ignatieff, Michael. Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism / Michael Ignatieff. – Toronto : Viking, 1993.
7. Jameson, Fredric. «On Cultural Studies» 2e Identity Question. Ed. John Rajchman / Fredric Jameson. – New York : Routledge, 1995. – P. 251–295.
8. Kulyk Keefer, Janice. The Green Library / Janice Kulyk Keefer. – Toronto : Harper Collins, 1996.
9. Kulyk Keefer, Janice. «In Violent Voice: the Trauma of Ethnicity in Recent Canadian Fiction» Multiple Voices: Recent Canadian Fiction. Ed. Jeanne Delbaere / Janice Kulyk Keefer. – Sydney : Dangaroo, 1990. – P. 44–58.
10. Lukacs, Georg. Essays on Realism. Ed. Rodney Livingstone. Trans. David Fernbach / Georg Lukacs. – Cambridge : MIT, 1971.

Надійшла до редколегії 07.05.12

УДК 821.161.1 – 312.6 Мартынов.09

О. А. Драган

г. Харьков

СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЙ

В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ КНИГАХ Л. МАРТЫНОВА

Рассматривается роль заглавий в автобиографических книгах Л. Мартынова «Воздушные фрегаты» и «Черты сходства», их семантика, особенности, дается классификация заглавий в интертекстуальном аспекте.

Ключевые слова: семантика заглавия, интертекстуальность, автобиографизм.

Розглядається роль заголовків в автобіографічних книгах Л. Мартинова «Воздушные фрегаты» та «Черты сходства», їх семантика, особливості, дається класифікація заголовків в інтертекстуальному аспекті.

Ключові слова: семантика заголовку, інтертекстуальність, автобіографізм.

The role of titles of autobiographical books by L. Martynov «The Air Frigates» and «The Features of Resemblance» is considered in the article. Their semantics and peculiarities are reviewed. The titles are classified in the intertextual aspect.

Keywords: semantics, title, intertextual aspect, autobiographical books.

Актуальность данной работы заключается в недостаточной изученности феномена заголовка в автобиографических книгах Л. Мартынова. Между тем заглавие многофункционально и многоаспектно. Каждый заголовок может быть рассмотрен в разных его отношениях с текстом и внетекстовой реальностью. Научная новизна исследования заключается в том, что в статье впервые предлагается классификация названий глав автобиографических книг Л. Мартынова с точки зрения их семантики и интертекстуальных связей. Цель статьи состоит в том, чтобы описать семантические особенности заглавий, рассмотреть и проанализировать заглавия в интертекстуальном аспекте.

В течение последних десятилетий семантика и функция заглавий привлекает большое внимание литературоведов. Особый интерес к нему объясняется не только уникальным положением заглавия в тексте, но и его семантической сложностью и функционированием. Рост интереса к заглавию как к конструктивному элементу текста начался в 1960-х гг. XX в., когда сложился круг основных проблем, связанных с его изучением. В общих чертах они сводятся к вопросам статуса заглавий, его функций и отношений со структурой текста, особенностей семантики. К исследованию заглавий обращались многие ученые. Так, С. Д. Кржижановский в работе «Поэтика заглавий» (1931) рассматривает проблему осмысления заглавия как элемента текста, способного к самостоятельному существованию. Позже, И. В. Арнольд разработала комплексный подход к феномену заглавия, Н. А. Кожина определила классификацию функционирования заглавий, хотя несколько отличную от общепринятой, где заглавие художественного текста, выполняет в нем два типа функций: внутренние, «с позиции автора» и внешние, «с позиции читателя», М. А. Черняк обращалась к заглавиям массовой литературы, работы Ю. Б. Орлицкого, Н. А. Веселовой, Н. А. Фатеевой посвящены проблеме заглавия в современной поэзии, о смысловой роли, происхождении и значении заголовков в мемуарной литературе говорит в своих работах и Н. А. Николина. Позиции исследователей позволяют видеть в поэтике заглавий плодотворный подход к изучению текста. Потому обращение к этому аспекту автобиографических книг Л. Мартынова представляется актуальным и важным. Помимо писем, документов в его автобиографической прозе широко используются элементы художественных текстов, источники которых в различны. Среди них можно выделить несколько видов: из мифологических источников, из произведений русского фольклора, из произведений русской и зарубежной литературы, а также из текстов, созданных друзьями, собственные стихотворения, включенные в общий автобиографический текст.

Интертекстуальные связи автобиографических произведений Л. Мартынова реализуются в заглавиях цитатного характера, во включении в текст точных и

неточных цитат из собственных и других произведений, в использовании аллюзий и отдельных реминисценций, связанных с планом выражения или планом содержания, в использовании «точечных цитат» – имен собственных литературных героев, приобретающих обобщающий смысл и т. п. Цитаты, включенные в автобиографические книги Л. Мартынова, многое проясняют в природе его творчества, в его поэтическом становлении. Не случайно в одном из интервью с критиком Е. Сидоровым сам поэт называет свои прозаические тексты «прозой о поэзии». Размышления, воспоминания, наблюдения, мысли автора свободно перемежаются цитатами из своих и чужих стихотворений. Этим, как справедливо утверждает Б. Сарнов, «...лишний раз утверждается полная равноправность реальной биографии человека и его внутренней, духовной жизни, так сказать, биография его души» [10, с. 109]. Чужие стихотворные строки как бы стали реалиями его сознания, такими же подлинными, как факты его собственной жизни. По замечанию Е. Сидорова, «лирическое размышление, обращенное к собственному ремеслу, характерно для зрелого духовного состояния и, как правило, предвещает качественно новое, более глубокое поэтическое познание жизни, природы, человека» [11, с. 17]. Это утверждение в полной мере соответствует замыслу автобиографических книг Л. Мартынова, в которых автор пытается выяснить устойчивые философско-художественные основы существования поэзии. Потому реализация интертекстуальных связей автобиографических книг Л. Мартынова нередко происходит при помощи заглавий цитатного характера, содержащих прямую отсылку к другому произведению. В книге «Воздушные фрегаты» можно выделить несколько заглавий такого рода. Глава «Четвертое измерение» имеет прямую отсылку к наименованию одноименной книги Ч. Г. Хинтона «Четвертое измерение и эра новой мысли». Здесь перекличка между названиями выступает как некий собирательный образ «проникновения» Мартынова в мир книг, когда сам юный писатель, побывав в библиотеке Александрова в 1919 г, впервые увидел «фантаσμαгорическое книжное скопище», что послужило началом формирования его собственного книжного собрания. И книга Хинтона наряду с другими – В. Горянского «Крылом по земле», «Йог Рамачарака», «Алиса в стране чудес» Л. Керолла, «Космическое сознание» Бека – стала одной из первых в коллекции книг писателя.

Заглавие «Дуэльный кодекс» имеет отсылку к одноименному названию книги В. Дурасова, впервые увиденной Мартыновым в упомянутой библиотеке Александрова. В этой главе писатель ищет для себя ответы на вопрос о «дуэльном кодексе». События, происходившие в 1919 г. В Омске, когда город попал под власть адмирала Колчака, привели к тому, что 14-летний Мартынов был вынужден уехать на время из города к дяде в Семипалатинск. Не желая быть «заманенным» ни в скауты, ни в «ученические комитеты содействия, для сбора пожертвований для армии», юный Мартынов, и так считавшийся «неблагонадежным гимназистом», отправился в поездку на пароходе по Иртышу, где состоялось его знакомство с офицером. Опираясь на опыт старших товарищей, «просвещенных гимназистов, членов литературного кружка, делавших доклады о футуризме и четвертом измерении», юный поэт горячо поспорил с молодым прапорщиком, дело даже дошло до словесной дуэли. Так, через конфликт на почве музыки Л. Мартынов

обозначил и свои литературные пристрастия того времени. Название главы «Аллея причуд» также цитатно и восходит к одноименному наименованию сборника стихов Лидии Лесной. В начале 20-х годов молодой поэт Л. Мартынов бывал в доме доктора Лейбовича на литературных вечерах, где как начинающий футурист принимал участие в чтении стихов. На одном из таких выступлений он услышал стихотворение, прочитанное дочерью доктора, Марусей, и разглядел в нем подражание стихотворению Л. Лесной. В этой же главе Мартынов вспоминает о знакомстве с поэтессами О. Черемшановой и З. Корнеевой – учительницей, общение с которой послужило поводом для создания стихотворения «Река Тишина». Эти встречи помогли формированию творческой личности, творческому становлению поэта.

Источником цитаты из стихотворения начинающего поэта, С. Орлова «Мир – теорема бытия» является и название главы «Теорема бытия». С. Орлов, познакомившись с Л. Мартыновым, тоже захотел стать футуристом и был приглашен в компанию омских поэтов. Позднее из-за запрета отца-священника был вынужден принять сан священнослужителя. В этой главе Мартынов вновь обращает внимание на сложность атмосферы, царившей в начале XX века – крушение старого и рождение нового мира – в которой и проходило его становление как поэта. Название главы «Воздушные фрегаты» проецируется на заглавие одноименного стихотворения Л. Мартынова и на общее заглавие всей автобиографической книги, сопрягающей поэзию и прозу. Метафорическое название «Воздушные фрегаты» возникает из образа «Летучего голландца», существующего уже много веков. Главные образы стихотворения – образ моря, образ поэтического корабля, продолжающего свой бесконечный путь в поисках духовного Лукоморья. С заглавием одноименного стихотворения Л. Мартынова перекликается и название «Полет над Барабой». В данной главе Л. Мартынов не только пишет о том, как возникали строки одноименного стихотворения, но и повествует о личности пилота, Н. Иеске, полет с которым подарил поэту незабываемые впечатления «полета на Луну». Называя летчика «художником своего дела», Мартынов находит общее у него с «художниками слова», когда мастер-пилот подарил мастеру-стихотворцу не только прекрасное ощущение полета, но и размышления о будущем величии родного края. Заглавие «Зеркальщикъ» точно воспроизводит название картины художника В. Уфимцева, с которым Л. Мартынов дружил в 20-е годы. На картине Уфимцева, которого Мартынов назвал «буйно-красочным живописцем», на фоне мрачного, серого сибирского города было изображено здание со сверкающей надписью «Зеркальщикъ». Картина поразила поэта своей необычностью. В ней он увидел концепцию молодого искусства революционной страны, и сама мысль о великой силе отражения в искусстве прослеживается в этой главе. Стоит отметить и тот факт, что первый сборник стихотворений «Футуристы», напечатанный на агитпароходе, в который вошли ранние стихи Мартынова «Мы футуристы невольные...», «Зацелованный футурист и обласканный графоман», а также стихи Б. Жезлова, Н. Калмыкова, С. Орлова и др. поэтов и художников, позднее увидел свет не без помощи В. Уфимцева, названного впоследствии Л. Мартыновым «вдохновенным зеркальщиком эпохи». В заглавии «Лукоморье» прослеживается связь с одноименным поэтическим сборником Л. Мартынова, с публицистическим

очерком «Лукоморье» (1942), а также с одним из его ключевых образов – образом Лукоморья. О его возникновении и развитии в собственном творчестве писатель повествует в данной главе. На протяжении всего творческого пути образ Лукоморья постепенно эволюционирует, возникая из «энциклопедии чудес, которая называется творчеством Пушкина». «... Конечно, же, – пишет Л. Мартынов, – я узнал про дуб зеленый, и про цепного кота, и про русалок <...> к факту существования Лукоморья я отнесся со спокойным доброжелательством» [5, т. 3; с. 326]. Далее он представляется писателю «Лукоморьем новгородских летописных преданий», неким символическим северным местом, где «край полунощный богат, Где снегами берег вспенен». Затем трансформируется в собственный автопортрет скитальца, бродяги, прохожего, на других не похожего, поющего песни о Лукоморье. Обращение поэта к историческим материалам, изучение старинных преданий и легенд о кодской княгине Анне, о гиперборейской Златой Бабе – «прекрасной идолице Обдорья» дало ему возможность закончить стихотворение, которое стало заглавным и определило характер «первой, получившей широкую известность книги стихов “Лукоморье”, вышедшей в 1945 г.» [5, т.3; с. 342]. Эти автобиографические стихи о сказочнике-флейтисте, мечтающем о сказочном Лукоморье, одиноко бродящем по улицам некоего города и непонятым многими обывателями, выражают собственные представления Мартынова о назначении поэта в мире.

Прямую отсылку к одноименному названию рубрики в еженедельнике «Литературная Россия» имеет заглавие «Как мы пишем». В эту рубрику однажды попросили написать и Л. Мартынова. Тогда писатель сказал, что ответ на этот вопрос знают критики. Но высказав в данной главе некоторые соображения по поводу создания своих автобиографических произведений, он заметил, что пишет их «...чтобы напомнить – и прежде всего, самому себе, – о том, что не дописалось до конца или, по тем или другим причинам, не нашло себе места в тех книгах, которые уже сделались достоянием читательским» [5, т. 3; с. 311]. Поэт размышляет о собственных некогда забытых произведениях, в частности о поэмах «Повелительница барантачей» (о существовании которой ему напомнил в 1920-х гг. В. Итин), «Золотой легион», где речь шла о чешских legionерах (рукопись ее позднее была найдена в архивах А. Сорокина), «Чертова яма», «Золотая лихорадка», «Патрик». Автор цитирует строки поэмы «Чертова яма», где центральным местом событий является вымышленный город Сартлам. Из приведенных цитат становится ясно, что это место олицетворяло для тогда еще молодого поэта Мартынова дореволюционные порядки Сибири и всех прилегающих к ней среднеазиатских владений бывшей Российской империи. И романтическая ледяная гора, предстающая в поэме, и фантастический город Сартлам имеют прямое отношение к той постоянно меняющейся действительности, творцом которой был и сам поэт. Но, вдохновленный творчеством Маяковского, Мартынов не считал сказочно-фольклорный элемент, который то и дело отходил на второй план, в своих произведениях главным. «Фольклору сел и деревень я предпочел фольклор городских окраин» [5, т.3; с. 312], – говорит автор, постепенно приходя к выводу, что любая из его «несовершенных поэм» и может послужить ответом на вопрос «как мы пишем». И в продолжение мысли говорит: «...пишем мы разно, не всегда связно, порой безобразно, спотыкаясь о неизвестность, утыкаясь в тупики собственной

неосведомленности, отвлекаясь от первоначальных замыслов к другим, последующим, проваливаясь в чертовы и не чертовы ямы, идя не прямо, а по спирали, но тем не менее вперед и вперед!» [5, Т.3; с. 313]. Тем самым поэт обращает внимание на то, каким образом характеры и персонажи одних произведений постепенно превращаются в других, и наоборот, как из замысла поэмы выходит стихотворение или из главного героя стихотворной повести выходит впоследствии персонаж исторической поэмы.

Некоторые заглавия цитатного характера содержат скрытую отсылку к другому заглавию. Так, глава «К проблеме перевода» отсылается к стихотворению Л. Мартынова «Проблема перевода» и является своего рода автореминисценцией. В нем сформулированы авторские принципы перевода, автор как бы обращается с посланием к Верлену, Вийону и Рембо. Так как поэтический перевод занимал значительное место в творчестве художника, то он замечает, что переводить зачастую бывает труднее, чем писать собственные произведения. Поэтический же перевод представлялся Мартынову еще более трудной задачей, так как настоящее произведение искусства неповторимо, и повторить «неповторимое» сложно вдвойне. Поэт рассказывает, как он сначала мечтал перевести «Пьяный корабль» А. Рембо, о трудностях, возникших при этом и представляет свой вариант перевода, предупреждая читателя при этом, что это – то стихотворение, каким оно поэту «мыслится, грезится, снится».

Название главы «Революция» восходит к стихотворению «Революционные небеса», что является автореминисценцией названия собственного стихотворения. Здесь автор пытается объяснить свою оценку происходящим событиям, передать дух той эпохи, олицетворявшейся для молодого поэта «в образах смутных и противоречивых». Немаловажным представляется и упоминание Л. Мартынова о том, что именно в этот период он познакомился с творчеством Маяковского и горячо его принял, а также упоминание об одной из первых попыток перевода «Марсельезы». Заглавие «Круглая звезда Айналайн» является парафразом названия сборника стихов казахского поэта О. Сулейменова «Круглая звезда». Здесь задача писателя – объяснить свое видение поэзии Сулейменова. Л. Мартынов написал предисловие к этому сборнику стихов, но помимо этого вспоминает еще и о своем знакомстве с казахами, с их национальными традициями, бытом и нравами, о дружбе с казахским мальчиком, который впоследствии стал прототипом главного героя в поэме «Правдивая история об Увенькае, воспитаннике азиатской школы толмачей в городе Омске», а также об истории создания очерка «Бунт желтых жен» (о раскрепощении азиатских женщин), вошедшем впоследствии в сборник «Грубый корм». Имя собственное «Айналайн», употребленное в названии главы, также является автореминисценцией из авторской поэмы «Зверуха». Название «Из пламени рубашка» содержит неточную цитату из стихотворения И. Ерошина, о котором и повествуется в данной главе автобиографической книги Л. Мартынова «Воздушные фрегаты». И. Ерошин представлен как человек, интересующийся не только поэзией (его литературные предпочтения показаны довольно широко – от Эсхила, Вергилия и других классиков до Есенина и Кольцова), но философией и этнографией. Литературная судьба И. Ерошина чем-то схожа с судьбой самого Л. Мартынова – его тоже не печатали. Л. Мартынов дает выразительный портрет

поэта, его краткую биографию, рассказывает о личных взаимоотношениях с Ерошиным, помогая разглядеть в его личности «настоящего большого поэта». Называя Ерошина «любителем классической древности и русской старины», Мартынов приводит цитаты из нескольких стихотворений поэта. Строки из стихотворения «Петербургская комната» автор выбирает не случайно, а чтобы показать, что та «пыльная», «гнилая» обстановка петербургского жилища Ерошина, где «в углах попрятались изысканные сплетни, задумчив шкаф с недоумением книг», были лишь временным пристанищем поэта. А в Сибирь из «мира акмеистов» и «политкультовцев» поэт приехал по зову души, как большой «любитель русской старины» и крестьянства. Цитатой из следующего стихотворения, строки из которого дали название главе, автор показывает, что позднее ему представляется уже другой Ерошин – тот, «кем он еще и не стал, то искренне хочет стать». Теперь для Мартынова поэт – «младший брат Есенина», автор говорит о его близости к простому народу, подлинной человечности, интернационализме – духовном согласии между народами, к которому каждого ведет своя дорога. Эти сведения позволяют увидеть поэта И. Ерошина с новой, ранее неизвестной стороны, что, несомненно, пригодится исследователям его творческого пути. Название одной из глав второй автобиографической книги Л. Мартынова «Черты сходства» – «Россия, верная мечте» – является неточным фрагментом цитаты из стихотворения В. Брюсова «Третья осень» – «... идет к заповедным победам вся Россия, верна мечте». В этой главе речь идет о выходе в свет журнала «Искусство» №2, в котором наряду со стихотворениями Вс. Иванова, П. Драверта, Г. Вяткина и других сибирских писателей и поэтов в 1922 г. были напечатаны и стихи Л. Мартынова.

Таким образом, из множества фактов и обстоятельств своей жизни он выбирает лишь те, которые представляют для него особый интерес – те, что касаются непосредственно поэзии. О ком бы ни писал Л. Мартынов, ним всегда движет жажда полного самовыявления и самопознания, стремление докопаться до глубин, до самых истоков своей личности, и, как верно замечает Б. Сарнов, «... найти себя, найти свое субъективное отношение к жизни, к искусству, выяснить для самого себя, что же он в действительности думает о себе, о своих современниках, о людях творчества» [10, с. 383]. Из всего сказанного можно сделать вывод, что настоящий художник слова заставляет читателя ощутить свое восприятие кого-либо как свое собственное. Многие заглавия автобиографических книг Л. Мартынова носят интертекстуальный характер. Интертекстуальность связывает называемый им новый текст с уже известными явлениями искусства, вводит его в общий контекст культуры. Чаще всего реализация происходит посредством цитаты, точной или измененной. Интертекстуальность заглавий подразделяется на несколько типов: заглавия – точные цитаты из другого художественного текста, заглавия – неточные, преобразованные или сокращенные цитаты, заглавия, включающие образ, связанный с другим художественным текстом, а также заглавия, совпадающие с названиями произведений, которые непосредственно связаны с данным текстом и служат его основой.

Библиографические ссылки

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / Ирина Владимировна Арнольд // – СПб. : Изд-во СПб-го ун-та, 1999. – 443 с.

2. Веселова Н. А. Заголовок литературно-художественного текста (Антология и поэтика) / Н. А. Веселова: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Русская литература» – М. – 2005. – 22 с.
3. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XXвв.) / Н. А. Кожина: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Русская литература» – М. – 1986. – 22 с.
4. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий / Сигизмунд Доминикович Кржижановский – М. : «Никитинские субботники», типография «Озерковский кооператив», – 1931. – 22 с.
5. Мартынов Л. Н. Собрание сочинений в 3 т. / Леонид Николаевич Мартынов – М. : Художественная литература, – 1977. – Т.3. Проза. – 1977. – 414 с.
6. Мартынов Л. Н. Черты сходства: новеллы / Леонид Николаевич Мартынов – М. : Современник, 1982. – 224 с.
7. Николина Н. А. Заглавие и текст (Повесть Ф. М. Достоевского «Кроткая») / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – М. – 2002. – №1 – С.46–52.
8. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Уч. пособие // Наталья Анатольевна Николина – М. : Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
9. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий – М. : РГГУ. – 688 с.
10. Сарнов Б. М. Бремя таланта / Бенедикт Михайлович Сарнов – М. : Советский писатель, 1987. – 384 с.
11. Сидоров Е. Ю. Течение стихотворных дней: Статьи. Портреты. Диалоги / Евгений Юрьевич Сидоров – М. : Советский писатель, 1988. – 288 с.
12. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия РАН. Серия литературы и языка. –1997. – Т. 56. – № 5. – С.12–21.
13. Харченко Н. П. Заглавия, их функция и структура / Н. П. Харченко: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Русская литература» – Л. – 1968. – 21 с.
14. Черняк М. А., Черняк В. Д. Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника / М. А. Черняк, В. Д. Черняк // Мир русского слова. – 2002. –1(9). – С.33–39.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК [821.133.1-31 : 821.161.1-32].09

Д. А. Зубарь

г. Луганск

**МЕДИЦИНСКИЙ ДИСКУРС
В РОМАНЕ Ж. К. ГЮИСМАНСА «НАОБОРОТ»
И ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»**

Рассматривается медицинский дискурс эпохи fin-de-siècle в сравнении с медицинским дискурсом Ренессанса.

Ключевые слова: декадентский роман, медицинский дискурс, мировоззрение, мифологизация медицины, образ врача-мага.

Розглядається медичний дискурс епохи fin-de-siècle у порівнянні з медичним дискурсом Ренесансу.

Ключові слова: декадентський роман, медичний дискурс, світогляд, міфологізація медицини, образ лікаря-мага.

The article focuses on medical discourse of the epoch of fin-de-siècle in comparison to the medical discourse of the Renaissance.

Keywords: decadent novel, medical discourse, world-view, mythologizing of medicine, image of magician-physician.

М. М. Бахтин в работе «Формальный метод в литературоведении» отмечает, что литература, являясь самостоятельной и своеобразной идеологией, отражает в своем содержании тот идеологический кругозор, частью которого сама она является [4, с. 199]. Вне идеологии не мыслимы ни сюжет, ни лирический мотив, ни любой другой элемент литературного произведения как художественного целого, поэтому литературное произведение следует рассматривать как порождение духа времени, своеобразное воплощение мировоззрения эпохи, его идеологических составляющих. Для адекватной интерпретации произведения необходимо определить ту мировоззренческую доминанту, которая была интегрирована в произведение и определила его формально-содержательные элементы. А. Н. Долгенко верно отмечает, что «жанр как особый тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, запечатлевает определенное мировоззрение» [10, с. 3]. По мнению исследователя, в жанре декадентского романа был воплощен декаданс как особый тип мировоззрения. Однако, на наш взгляд, интерпретация декадентского романа исключительно в рамках декадентского мировоззрения (в том виде, в котором его понимает А. Н. Долгенко) не раскрывает в достаточной мере его идейного содержания. Вместе с тем, во-первых, литература запечатлевает только живой процесс становления кругозора, но не готовые догматы [4, с. 201], во-вторых, элементы других идеологических систем, попадая в литературное произведение, преобразуются в элементы литературы как особой идеологии и начинают функционировать по законам художественного целого, в частности по законам жанра. На наш взгляд, мировоззренческая доминанта, являющаяся жанрообразующим фактором декадентского романа, была определена медицинским дискурсом, который в разных модификациях был характерен как для эпохи Возрождения, так и для эпохи *fin-de-siècle*.

Целью статьи является сопоставление медицинских дискурсов эпохи Ф. Рабле и эпохи *fin-de-siècle*, а также анализ проявления медицинского дискурса в романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот» и повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». В нашем исследовании мы исходим из положения о принципиальном значении карнавальная традиции для формирования декадентского романа как жанровой разновидности. По мнению М. М. Бахтина, наиболее полное выражение данная традиция получила в творчестве Ф. Рабле, так как в эпоху Возрождения были созданы благоприятные условия для ее воплощения. Рассматривая ренессансное мировоззрение, Бахтин уделяет особое внимание значению медицины в системе наук: «...Эпоха Рабле во Франции была единственной эпохой в истории европейских идеологий, когда медицина находилась в центре не только всех естественных, но и гуманитарных наук и когда она почти отождествлялась с философией. Это была единственная эпоха... пытавшаяся ориентировать всю картину мира, все мировоззрение именно на медицине. В эту эпоху пытались осуществить требование Гиппократ: переносили мудрость в медицину и медицину в мудрость» [3]. М. М. Бахтин подчеркивает, что наиболее существенным влиянием медицины в парадигме наук было во Франции. Следует прибавить, что именно Франция стала родиной декадентского романа как жанровой разновидности, а

Ж. К. Гюисманс считается создателем жанрового канона. Бахтин, естественно, не использует в своем исследовании термин медицинский дискурс, однако мы полагаем, что данный термин наиболее адекватно передает суть явления. Под дискурсом, учитывая «размытость» данной категории, мы понимаем «совокупность письменных или устных текстов и ситуации их создания и актуализации» [11]. Мы определяем медицинский дискурс как совокупность текстов в рамках коммуникативной ситуации, сложившуюся в определенную эпоху, объединенную медицинской тематикой и выражающую последовательную мировоззренческую позицию.

Медицина в эпоху Возрождения «вышла из берегов» собственно медицинских, она стала центром гуманитарных наук, проникла в искусство. Многие великие гуманисты и ученые той эпохи были врачами: Корнелий Агриппа, химик Парацельс, математик Кардано, астроном Коперник. Бахтин отмечает, что «влияние медицины на искусство и литературу никогда не было так сильно, как в эпоху Рабле» [3]. Медицина стала источником тематического, образного материала для искусства, в частности литературы, медицинские понятия становились элементами других идеологических систем, своеобразно трансформируясь и приобретая новые свойства. Влияние медицины на литературу М. М. Бахтин иллюстрировал, в частности, следующим образом: «В 1537 году Рабле производил публичное анатомирование трупа повешенного, сопровождая его объяснениями. Эта демонстрация разъятого тела имела громадный успех. Этьен Доле посвятил этому событию небольшое латинское стихотворение. Здесь от лица самого повешенного прославляется его счастье: вместо того чтобы послужить пищей птицам, его труп помог демонстрации удивительной гармонии человеческого тела, и над ним склонялось лицо величайшего врача своего времени» [3]. В исследовании Бахтина указан ряд образов, появившихся в карнавальной литературе под влиянием медицинского дискурса. Среди них следует отметить:

- гиппократов лик, описание признаков лица мертвеца, по которым врач делает заключение о смерти, наступающей или наступившей;
- образ тела в агонии, материального тела с точки зрения медицины как арены борьбы между жизнью и смертью;
- изображение тела в момент выполнения физиологических функций: чихания, сморкания, еды, дефекации, испускания ветров и т.д., данные функции, их полноценное протекание являются признаком жизни, здоровья материального тела;
- изображения внутренних органов, которые метонимически замещают тело, в особенности кишки, утробы; утроба представляет собой единство жизни и смерти: утроба поглощающая есть смерть, утроба рождающая – жизнь;
- изображение врача как человека, принимающего участие в жизни и смерти, как человека, сопровождающего у порога жизни и смерти;
- образ врача-мудреца, врача-чародея, врача-философа, врача-писателя, который, вероятно, восходит к архаичному образу врача-жреца.

Теперь рассмотрим эпоху рубежа XIX–XX вв. с точки зрения места медицины в системе наук и ее роли в мировоззрении эпохи. На наш взгляд, роль медицины в эпоху *fin-de-siècle* соотносима с ее ролью в эпоху Рабле, однако следует принять во внимание, что к этому времени медицина значительно дифференцировалась по

направлениям. Врач на рубеже XIX–XX вв. был не просто врачом, он был хирургом, физиологом, неврологом, гомеопатом и т. д. Принципиальное значение для исследования декадентского романа, а также литературы эпохи модернизма в целом, на наш взгляд, имеет тот факт, что парадигма отраслей медицины была представлена в медицинском дискурсе неравномерно. Отраслями медицины, наиболее активно, проникающими в искусство и гуманитарные науки, особенно в философию были: неврология, психопатология, психиатрия, физиология высшей нервной деятельности. Иными словами, это – цикл отраслей, находящихся на стыке материального и духовного в человеке, исследующих соотношение между психическими и физиологическими процессами. Ольга Матич в книге «Эротическая утопия» отмечает, что на рубеже XIX–XX вв. работы по психиатрии и психопатологии были популярны среди русской интеллигенции, в частности среди писателей и литературных деятелей: «Толстой и князь Нехлюдов в «Воскресении» (1899) читали исследования по психопатологии Ж. М. Шарко, Чезаре Ломброзо и Генри Модсли. Соловьев посвятил целый раздел «Смысла любви» (1892–1894), программного произведения эпохи об эротической любви, очерку Альфреда Бине о фетишизме (1887) и книге Рихарда фон Крафт-Эбинга «Половая психопатия» (1886), одному из наиболее влиятельных исследований в психиатрии до Фрейда. (Даже духовные лица во время религиозно-философских чтений ссылались на книгу Крафт-Эбинга). Розанов опубликовал книгу под названием «Люди лунного света», свою собственную версию работы Крафт-Эбинга о патологических случаях, которую можно интерпретировать как экстравагантное исследование гендерных аспектов и гомосексуальности. Андрей Белый писал в мемуарах, что Гиппиус с большим интересом читала Крафт-Эбинга в 1906 г. В 1918 г. Блок обращался к бестселлеру Макса Нордау «Вырождение» [1, с. 12–13].

Книга Нордау представляет интерес для нашего исследования, поскольку в рамках деятельности Макса Нордау произошла своеобразная поэтизация, мифизация медицины. При всей своей нелепости его теория имеет ключевое значение для понимания духа рассматриваемой эпохи. Книга Нордау, наряду с учением о дегенерациях Огюстена Мореля, была ядром мифа о вырождении. В рамках этого мифа описывались «разнообразные симптомы воображаемой болезни вырождения, включая неврастению, истерию, атаксизм, наследственный сифилис, фетишизм и гомосексуальность, причем предполагалось, что все эти недуги были опасны не только для отдельного человека, но и для нации (*national body*) в целом» [1, с. 12]. В этом контексте обратим внимание на словосочетание *national body* – дословно: национальное тело. Это тело, на наш взгляд, является ни чем иным, как народным телом в романах Рабле, полным жизненной энергии, торжествующим обновлением, и поэтому индивидуальная смерть не кажется трагедией. В эпоху *fin-de-siècle* нездоровье коснулось национального тела, цикл его обновлений нарушился, поэтому индивидуальная смерть уже пугала, страх смерти уже не компенсировался радостью обновления. Обратим внимание на личность М. Нордау. Он был «журналистом, который получил образование врача, он извлек свою теорию о вырождении из психиатрической больницы, где он работал под руководством Шарко, и применил ее к литературному и философскому авангарду» [1, с. 13]. Само сочетание журналист-психиатр, проявляющий одинаковую активность в обеих

областях деятельности, является настолько же нетрадиционным, насколько оно характерно для эпохи. В лице Нордау, мы имеем дело с неправомерным медицинским подходом к литературе, в рамках которого литературу меряют не своей мерой. Однако выход медицины за свои пределы, мифизация, поэтизация медицины, ее сближение с гуманитарными науками играет важную роль в эпохе рубежа XIX–XX вв. Эта тенденция достигнет кульминации в творчестве З. Фрейда

О. Матич отмечает связь между декадансом и медицинским дискурсом: «Цветы зла» Ш. Бодлера (1857), общепризнанного предвестника декаданса в литературе, вышли в один год с «Трактатом о дегенерациях» Огюстена Мореля. Хронологическое совпадение поэтического сборника Бодлера и научного трактата Мореля говорит, по мнению ученой, о возникновении важного культурного дискурса второй половины XIX века, в котором сочетался художественный декаданс и псевдонаучная теория вырождения [1, с. 11]. Мы же полагаем, что данный дискурс был частью более обширного медицинского дискурса, сложившегося в Европе к началу XX века. В России в данную эпоху медицина, также как и в Европе, стремительно развивалась в рамках психологии, психиатрии и физиологии высшей нервной деятельности. Здесь, прежде всего, следует отметить деятельность двух выдающихся российских физиологов: И. П. Павлова, создателя учения об условных рефлексах, и А. А. Ухтомского, создателя учения о доминанте. Обоих исследователей объединял поиск «материальных основ психической деятельности» [5, с. 525], естественнонаучных основ душевной деятельности, взаимосвязи и взаимоотношения между материальным и духовным в человеке. Так, Павлов пытался «интерпретировать некоторые психические и нервные заболевания, например шизофрению и истерию с точки зрения физиологии высшей нервной деятельности» [5, с. 526]. Он являлся продолжателем идей Сеченова, которые были заложены последним в «Рефлексах головного мозга», – «свести психические процессы к физиологическим основам» [там же]. Научная деятельность Ухтомского связана «с попыткой создания основ единой науки о человеке, построенной им на стыке различных научных направлений: философии, биологии, физиологии, психологии, социологии и этики» [2]. Его учение о доминанте в настоящее время широко применяется за пределами медицины, в частности в гуманитарных науках и теории искусств: «А. А. Ухтомский стал одним из провозвестников нового синтезирующего мышления, которое охватывало не только естествознание, но и науку о человеке, объединяло в единое целое множество различных направлений и проблем» [2]. Если Нордау был врачом-публицистом, врачом-критиком, то Ухтомский был врачом-философом; также, что для нас немаловажно, Ухтомский был священником. В мировоззрении Ухтомского сочетались «глубокая религиозная вера и материалистические искания в науке» [2]. Он окончил духовную семинарию, затем Московскую Духовную академию; затем стал кандидатом богословия, был старостой единоверческой церкви, в которой сам вел службу, «монахом в миру». Отметим, что Павлов, родившийся в семье священника, также окончил духовную семинарию. Таким образом, в русском медицинском дискурсе эпохи рубежа XIX – XX столетия важную роль играл врач-священник, врачеватель не только тела, но и души, признававший в человеке материальное и идеальное, тонко чувствующий взаимосвязь этих составляющих.

В Западной Европе слияние медицины с философией и искусством наиболее полно и оригинально осуществилось в творчестве Зигмунда Фрейда. Фрейд также, как и рассмотренные выше русские врачи, сочетал изучение телесного в человеке с изучением душевного. Он первоначально увлекался физиологией, затем выбрал своей специальностью невропатологию, занимался анатомией центральной нервной системы, затем изучал психиатрию под руководством Шарко; в 1893 г. издал книгу по психиатрии «Об истерии», а в 1901 появляется небезызвестное «Толкование сновидений», где закладываются основы фрейдовского учения. Отметим, что учение Фрейда, никогда не считавшего себя врачом, нельзя в полной мере считать медициной. Когда (после 1908 г.) идеи Фрейда получили широкую популярность, они встретили резкое сопротивление у представителей официальной невропатологии и психиатрии. После войны Фрейд в значительной степени отошел от медицинских интересов, обратившись к философским трактовкам ряда биологических, психологических и общекультурных вопросов в духе реакционно-идеалистических воззрений Ницше и Шопенгауэра [6, с. 67–68]. Таким образом, Фрейд проделал путь от анатомии через психиатрию и психоанализ к философии.

На наш взгляд, творчество Фрейда носит итоговый характер в рамках рассматриваемой тенденции. В. Д. Днепров называет учение Фрейда мифологией: «Фрейдизм – это наукообразный миф о больном, социально-ущербном сознании. Как древние мифы доставляли художникам картины природы и общества, предварительно уже обработанные фантазией, так фрейдизм с немалой экспрессией представил психическую жизнь в образах-понятиях и впервые после многих столетий предложил искусству, так сказать, мифический полуфабрикат. Недаром Томас Манн называл Фрейда «художником понятий». Недаром некоторые книги Фрейд заканчивает вопросом: а не написали ли мы роман?» [9, с. 353–354]. По Днепрову, Фрейд – автор произведений, романов-мифов – медицинских трактатов, в которых слились наука, искусство и религия. В творчестве австрийца произошла своего рода архаизация мировоззрения, синтез, уподобляющий творчество синкретизму. Таким образом, в эпоху *fin-de-siècle* в рамках медицинского дискурса сложились благоприятные условия для возрождения карнавальской традиции. Однако специфика медицинского дискурса эпохи, точнее, специфика отраженного в нем мировоззрения, обусловила изменения в карнавальской традиции по сравнению с раблезианской. Принципиальным отличием была смена возрождения вырождением. В данном контексте рассмотрим роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот» и повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Здесь в модифицированном виде реализуются мотивы, характерные для раблезианской традиции, в частности:

- изображение болезней внутренних органов, в особенности кишок, которые метонимически замещают умирание тела;
- мотив неприятия пищи организмом как нарушение одной из главных функций его жизнедеятельности;
- образ врача, ведущего борьбу со смертью, успешно или безуспешно;
- мотив важности хорошего настроения, определенного образа мыслей для выздоровления и поддержания жизни.

В повести Толстого также присутствует яркий образ Гиппократова лика. Петр Иванович заходит в «комнату мертвеца» попрощаться с Иваном Ильичом, и

начинает разглядывать усопшего. Он «стал разглядывать мертвеца. Мертвец лежал, *как всегда лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки* утонувши окоченевшими членами в подстилке гроба, с навсегда согнувшеюся головой на подушке, и *выставляя, как всегда выставляют мертвецы,* свой желтый восковой лоб с взлизями на ввалившихся висках и торчащий нос, как бы надавивший на верхнюю губу. Он очень переменялся, еще похудел с тех пор, как Петр Иванович не видал его, но, *как у всех мертвецов,* лицо его было красивее, главное – значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что-то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно. Кроме того, в этом выражении был еще упрек или напоминание живым» [12, с. 133]. В данном отрывке, мертвец (причем слово мертвец, на наш взгляд, несколько выбивается из контекста, к которому больше подходит слово покойник) намеренно обезличен, подчеркивается его сходство с прочими мертвецами. Иван Ильич в данном фрагменте олицетворяет не самого себя как отдельную личность, и даже не собственное мертвое тело, он олицетворяет мертвеца вообще, иными словами он олицетворяет смерть. Лицо мертвеца – это лицо смерти. Об этом явлении Бахтин писал: «Подчеркнем еще знаменитую *facies hippocratica* – «Гиппократов лик». Здесь лицо является не выражением субъективной экспрессии, не чувств и мыслей больного, а показателем объективного факта близости смерти. Лицом больного говорит не он сам, а жизнь-смерть, принадлежащая к надындивидуальной сфере родовой жизни тела. Лицо и тело умирающего перестают быть самими собой. Степень сходства с самим собой определяет степень близости или отдаленности смерти» [3]. У Рабле кишки, потроха, символизируют утробу, цикл надындивидуальной жизни. У Толстого болезнь кишки равна смерти всего организма: «Слепая кишка? Почка, – сказал он [Иван Ильич – Д. З.] себе. – Не в слепой кишке, не в почке дело, а в жизни и... смерти. Да, жизнь была и вот уходит, уходит, и я не могу удержать ее. Да. Зачем обманывать себя? Разве не очевидно всем, кроме меня, что я умираю, и вопрос только в числе недель, дней – сейчас, может быть» [12, с. 160]. В повести Толстого первые симптомы смертельной болезни героя связаны с пищеварительной системой: «Нельзя было назвать нездоровьем то, что Иван Ильич говорил иногда, что у него странный вкус во рту и что-то неловко в левой стороне живота» [12, с. 152].

В то время как романы Рабле изобилуют пиршественными образами, их герои поглощают невероятное количество пищи и выпивают астрономическое количество вина, герои эпохи *fin-de-siècle* не в состоянии съесть даже легкую пищу, любое, даже самое безобидное блюдо вызывает тошноту, рвоту, боли; пища не усваивается. У Ивана Ильича пища вызывает резкое ухудшение настроения: «Начинались его придирки всегда перед самым обедом и часто, именно когда он начинал есть, за супом. ... он раза два во время начала обеда приходил в такое бешенство, что она [Прасковья Федоровна – Д. З.] поняла, что это болезненное состояние» [12, с. 152]. В повести подчеркивается также «невкусность» пищи: «Ему готовили особенные кушанья по предписанию врачей; но кушанья эти все были для него безвкуснее и безвкуснее, отвратительнее и отвратительнее» [12, с. 165]. У Толстого также описывается трудность дефекации как обратной стороны поглощения пищи, в противовес героям Рабле, известным обильными испражнениями: «Для испражнений его тоже были сделаны особые приспособления, и всякий раз это было

мученье. Мученье от нечистоты, неприличия и запаха, от сознания того, что в этом должен участвовать другой человек» [Там же]. С аналогичным явлением мы сталкиваемся в «Наоборот»: невроз дез Эссента проявляется, главным образом, в неспособности есть. При лечении герой становится «лакомкой наоборот»: ему вводят питательные пептоновые клизмы, так как его желудок не в состоянии переваривать пищу. Здесь любовь дез Эссента ко всему искусственному достигает наивысшей точки. Жан восхищается этим способом кормления: «Клизма подействовала. И дез Эссент мысленно благословил эту процедуру, в некотором роде венец той жизни, которую он сам себе устроил. Его жажда искусственности была теперь, даже помимо его воли, удовлетворена самым полным образом. Полней некуда. Искусственное питание – предел искусственности!» [7].

Таким образом, непомерное раблезианское обжорство сменяется плохим аппетитом, смертью от истощения, заболеваниями пищеварительной системы. Раблезианский оптимизм сменяется декадентским пессимизмом, желание жить – болезнью и смертью. Но все это происходит в рамках одних и тех же образов. И у Гюисманса, и у Толстого присутствует врач: у первого – это врач-спаситель, мудрый врач, у второго – это группа бестолковых, ни на что не способных, не приходящих к единому мнению, корыстных врачей. Врач из Парижа, давний приятель Жана, буквально вытаскивает полусумасшедшего героя из когтей смерти. Он безошибочно определяет причину невроза, внимательно осмотрев больного и поглядев мочу. Его предписания начинают действовать практически сразу. Врач оказывается мудрецом, ведь это он настаивает на том, чтобы Жан переехал из Фонтенея, ведь в этом доме «его ожидает умопомешательство и в придачу легочное заболевание» [Там же]. Врач подчеркивает важность здорового духа, хорошего настроения, говоря, что «необходимо оставить уединение, вернуться в Париж, влиться в общую жизнь и, помимо прочего, развлекаться, как все люди», ведь «перемена образа жизни – это вопрос жизни и смерти» [Там же]. У Гюисманса, подчеркивается связь между психическим и физическим здоровьем: «Доктор сухо и категорически повторил, что, и на его собственный взгляд, и на взгляд всех невропатологов, только радости, развлечения и удовольствия способны побороть болезнь, ибо ее духовная сторона неподвластна химическому воздействию лекарств» [Там же]. Также немаловажно, что гюисмансовские врачи единодушны в своем мнении касательно дез Эссента: «Дез Эссент помчался в Париж, посетил других врачей и, ничего не скрывая, рассказал им обо всем. И все, как один, подтвердили вердикт своего коллеги. (...) Врачи в один голос твердили: развлечения, веселье!» [Там же]. У Толстого же, напротив, врачи оказываются беспомощны, подчеркивается, что их интересует лишь гонорар за оказанные услуги, им нисколько не интересен пациент, они не мудры и не могут прийти к единому мнению насчет диагноза и метода лечения Ивана Ильича. Герой мечется от одного врача к другому, и доктора не вселяют в него надежды и веры в выздоровление, как в случае с дез Эссентом, а наоборот, способствуют утрате веры и озлоблению: «Ухудшало его положение то, что он читал медицинские книги и советовался с докторами. (...) Но когда он советовался с докторами, тогда ему казалось, что идет к худшему и очень быстро даже. И несмотря на это, он постоянно советовался с докторами. В этот месяц он побывал у другой знаменитости: другая знаменитость сказала почти то же, что и первая, но

иначе поставила вопросы. И совет с этой знаменитостью только усугубил сомнение и страх Ивана Ильича. Приятель его приятеля – доктор очень хороший – тот еще совсем иначе определил болезнь и, несмотря на то, что обещал выздоровление, своими вопросами и предположениями еще больше спутал Ивана Ильича и усилил его сомнение. Гомеопат – еще иначе определил болезнь и дал лекарство, и Иван Ильич, тайно от всех, принимал его с неделю. Но после недели не почувствовав облегчения и потеряв доверие и к прежним лечением, и к этому, пришел в еще большее уныние» [12, с. 155–156].

В повести проводится параллель между ухудшением настроения и ухудшением физического самочувствия. «Теперь же всякая неудача подкашивала его и ввергала в отчаяние. Он говорил себе: вот только что я стал поправляться и лекарство начинало уже действовать, и вот это проклятое несчастье или неприятность... И он злился на несчастье или на людей, делавших ему неприятности и убивающих его, и чувствовал, как эта злоба убивает его; но не мог воздержаться от нее. Казалось бы, ему должно бы было быть ясно, что это озлобление его на обстоятельства и людей усиливает его болезнь и что поэтому ему надо не обращать внимания на неприятные случайности; но он делал совершенно обратное рассуждение: он говорил, что ему нужно спокойствие, следил за всем, что нарушало это спокойствие, и при всяком малейшем нарушении приходил в раздражение» [12, с. 155]. Получается, что Иван Ильич гибнет в какой-то мере из-за собственного уныния и глупости, ибо здоровое тело возможно только при наличии здорового духа. Таким образом, в декадентском романе Гюисманса реализуется более оптимистичное мировоззрение по сравнению с повестью Толстого, ведь жизнь в борьбе со смертью все-таки побеждает. Можно предположить, что существует два варианта развязки «медицинского» сюжета в рамках карнавальной традиции: когда побеждает жизнь, и когда побеждает смерть. Например, смерть побеждает в декадентском романе Роденбаха «Выше жизни», ибо герой гибнет, не справившись с депрессией. У Гюисманса в обоих декадентских романах побеждает жизнь. В романе «Там, внизу, или Бездна» астронома Гевенгэ излечивает от недугов, вызванных колдовством, молитвами и заклинаниями, врачеватель-священник Иоганнес. В лице Иоганнеса мы имеем врачевателя-заклинателя духов, целителя-мага, данный образ, на наш взгляд восходит к образу древнего врача-жреца. Мы уже отмечали, что русские врачи, Павлов и Ухтомский были священниками, причем Ухтомский сознательно перешел в единоверие, то есть в более архаичную религиозную традицию. Как врач и священник в одном лице, Ухтомский одновременно врачевал и тело, и душу. Таким образом, жизнотворчество в эпоху fin-de-siècle касалось не только символистского течения. Обратим внимание, что один из главных героев романа М. Арцыбашева «У последней черты» – врач, наблюдающий за рядом умирающих от болезней или умерших вследствие самоубийства людей. Главный герой трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» Георгий Триродов – химик, ученый алхимик и маг. На наш взгляд, этот образ также восходит к архетипу врача-жреца, причем он, среди подобных образов декадентских романов наиболее архаичен, так в его власти убивать, задерживать смерть и воскрешать из мертвых. Интерпретация данного образа в контексте медицинской тематики осветит новую грань в прочтении трилогии.

Идеологическое содержание декадентского романа не ограничивается декадансом как особым типом мировоззрения. На формирование мировоззрения, выраженного в данной жанровой разновидности значительное влияние оказал медицинский дискурс. В эпоху *fin-de-siècle*, так же как и в эпоху Рабле, происходит взаимопроникновение медицины, философии, искусства и религии. Медицинский дискурс является источником тематики и образов декадентского романа, таких как гиппократов лик, образ врача-жреца, мотив неприятия пищи организмом и т. д. Мотив здоровья-болезни, представленный в литературе эпохи *fin-de-siècle*, связан не столько с индивидуальным, сколько с надындивидуальным бытием. Мы полагаем, что замена возрождения вырождением вызвана изменениями философской идеологии, связанными с некоторыми социальными преобразованиями. Раскрытие природы этих изменений имеет ключевое значение в исследовании декадентского романа, что составит предмет дальнейших исследований в данном направлении.

Библиографические ссылки

1. Matich O. *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siecle* / Olga Matich. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2005. – 355 p.
2. Батуев А. С., Соколова Л. В. –Алексей Алексеевич Ухтомский – великий ученый-гуманист [Электронный ресурс] // А. С. Батуев, Л. В. Соколова. – Режим доступа: http://www.genealogia.ru/users/rurik/biograf/Uhtom_AA.htm.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>.
4. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Составление, текстологическая подготовка И. В. Пешкова. Комментарии Л. В. Махлина, И. В. Пешкова / М. М. Бахтин – М. : Лабиринт, 2000. – 640 с.
5. Большая медицинская энциклопедия [Электронный ресурс]: 35 томов. – М., 2006. – В 4-х дисках. – Диск 3.
6. Большая медицинская энциклопедия [Электронный ресурс]: 35 томов. – М., 2006. – В 4-х дисках. – Диск 4.
7. Гюисманс Ж. К. Наоборот / Перевод с фр. Е. Л. Кассировой, под ред. В. М. Толмачева [Электронный ресурс] // Гюисманс Ж. К., Рильке Р. М., Джойс Д. Наоборот. Три символистских романа. – М., 1995. – Режим доступа: <http://www.gramotey.com/books/401213956700.14.htm>.
8. Гюисманс Ж. К. Там, внизу, или Бездна [Электронный ресурс] / Ж. К. Гюисманс. – М., 1993. – Режим доступа: <http://i.posters.ec/a/3917>.
9. Днепров В. Д. Черты романа XX века / В. Д. Днепров. – Л. : Советский писатель, 1965. – 548 с.
10. Долгенко А. Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX – XX веков: автореф. дис. докт. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / А. Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 40 с.
11. Каменская Т. Н. Понятие дискурса в лингвистике [Электронный ресурс] / Т. Н. Каменская, 2010. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/8_NND_2010/Philologia/60574.doc.htm.
12. Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича: Повести и рассказы / Сост., вступ. статья, коммент. Э. Бабаева / Л. Н. Толстой. – Л. : Худож. лит., 1983. – 304 с. (Классики и современники. Русская класс. литература).

УДК 821. 161. 2. 02

Е. Г. Иванцов*г. Днепропетровск***ДИСКУРС КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «Т»**

Рассматривается своеобразие использования В. Пелевиным дискурса компьютерной игры в романе «Т».

Ключевые слова: текст, дискурс, виртуальная реальность, игра.

Розглядається своєрідність використання В. Пелєвіним дискурсу комп'ютерної гри в романі «Т».

Ключові слова: текст, дискурс, віртуальна реальність, гра.

The originality of Pelevin's discourse of computer games in the novel «T» is under research.

Keywords: text, discourse, virtual reality game.

Технологический прорыв, связанный с развитием интернета, других средств массовой коммуникации, без сомнения, оказывает огромное влияние и на художественную культуру, которая становится всё более адекватной виртуальной реальности, принципам её существования и функционирования. Данный аспект крайне недостаточно изучен в науке о литературе, что обуславливает научную новизну данной статьи. Степень исследованности форм и способов взаимодействия художественного текста с виртуальным контекстом компьютерного дискурса сегодня недостаточна. Цель обращения к тексту обусловлена выявлением и анализом дискурса компьютерной игры в романе В. Пелевина «Т».

Роман В. Пелевина «Т» наполнен аллюзиями и знаками, характеризующими не только период развитого (позднего) бытования постмодернизма в русской литературе; в нём актуализированы последние парадигмы движения культуры в условиях интенсивного развития массовых коммуникаций, изменения ролей и статусов читателя (особенно молодого), писателя, текста и его функционирования в сегодняшнем мире. Будучи автором, пишущим как для массового читателя, так и для элитарного, В. Пелевин выбирает стратегию развлекательности сюжета, но с неизменным для этого автора ироническим переосмыслением многих культурологических и литературоведческих дефиниций, характеризующих «живой» процесс презентации, восприятия, понимания художественного текста. Сегодня очевидно, что «информационная среда, частью которой является и литература, это вторая, субъективная реальность, где в разных дозах сочетаются адекватная и иллюзорная проекции действительности» [4, с. 4]. В этих процессах есть как положительные, так и отрицательные стороны. Ж. Бодрийяр отмечает, что «сегодня мы находимся на таком этапе эволюции, на котором нам не дано знать, освободит ли нас, как на то надеются оптимисты, достигшая высшей степени сложности и совершенства техника или же мы идём к катастрофе» [1, с. 21].

Компьютерный дискурс трансформирует поэтику многих художественных текстов, что в полной мере относится не только к творчеству В. Пелевина, но и к некоторым текстам таких авторов, как Д. Липскеров, А. Житинский, А. Слаповский, Д. Галковский и другие. В. Пелевин уже достаточно давно использует интернетовские ресурсы для активного представительства на уровне авторского

сайта и для формирования вокруг себя некоей интернет-среды, в которой писатель всячески поддерживает имидж затворника, избегающего публичности. Часто интригу создаёт то «случайно» попавший в интернет отрывок из ещё не опубликованного романа, то вдруг состоится интернет-конференция, на которой «виртуальный» В. Пелевин ответит на вопросы почитателей своего таланта и другое. Обращение писателя к компьютерному дискурсу началось ещё в повести «Принц Госплана» (1991), продолжилось в рассказах «Святочный киберпанк, или Рождественская ночь – 117.DIR» (1999), «Акико» (2003), романе «Шлем ужаса» (2005). Каждый из этих текстов соотносим по времени с уровнем усложнения игрового и интернетовского пространства. Если в «Принце Госплана» герой реальной жизни Саша Лапин перевоплощается в принца, напоминающего персонажа популярной компьютерной игры начала 90-х годов прошлого века – «Принц Персии»; в «Святочном киберпанке...» взбесившийся компьютер манипулирует жизнью и сознанием реальных людей, ставших марионетками высоких технологий; в «Акико» повествование ведётся от лица виртуальной гейши, а текст строится как последовательное описание интерфейса сетевого порнографического ресурса, то в «Шлеме ужаса» виртуальный мир практически мифологизируется, а писателя особо интересует такое пространство общения, как чат. Этот текст – «часть интернационального проекта “Мифы” британского издательства Canongate, заказавшего нескольким современным писателям – Пелевину, Умберто Эко, Маргарет Этвуд – сочинить романские версии известных мифов» [2].

Действие романа В. Пелевина «Т» происходит в разных пространственных и временных квазиреальностях, границы между которыми условны или размыты – в Петербурге XIX – начала XX вв., в России XXI в. и в нескольких виртуальных мирах, где как бы проявляются «духи» и матрицы не только Льва Толстого, но и Фёдора Достоевского, Владимира Соловьёва, Константина Победоносцева, княгини Таракановой и других. Эти квазиреальности затейливо пересекаются, трансформируются. События и их художественная реализация могут развиваться в жанровых канонах детектива, метафизического реализма, боевика, триллера. Отдельный пласт повествования связан с дискурсом компьютерной игры, в которой граф Т. является героем шутера «Петербург Достоевского» и выполняет роль «босс-файта второго уровня». Эта игра, по словам Ариэля, «типа наш ответ Чемберлену. Пиндосы выпустили шутер для иксбокса, называется «Петропавел». Про то, как четыре американских моряка – негр, еврей, грузин и китаец – спасают мир от двухголового русского императора, которого гуннская принцесса Анастасия родила от Распутина. И мы хотим нанести ответный удар» [3, с. 142]. Супергероем этой игры становится Достоевский, вооружённый и опасный, ведущий бой с «мёртвыми душами». Постмодернистской констатацией тотального цитирования и использования любых знаков, образов, имиджей, имён из прошлого становится разъяснение Ариэля графу Т., что «главная культурная технология двадцать первого века, чтобы вы знали, это коммерческое освоение чужой могилы. Трупотсос у нас самый уважаемый жанр, потому что прямой аналог нефтедобычи» [3, с. 142]. Достоевский в игре пребывает в двух ролевых качествах: он охотится за мёртвыми душами, но и сочиняет некие правила-афоризмы игры для её участников, которые называются «Правила смерти Фёдора Достоевского».

Одной из важных стратегий развития развлечений в интернете сегодня являются многоуровневые игры, в которые пользователь может играть самостоятельно или стать участником огромной всемирной аудитории игроков конкретной игры. Не случайно, что сегодня существуют, к примеру, игры, созданные по мотивам повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», по роману «Золотой телёнок» Ильфа и Петрова, пушкинскому «Евгению Онегину». Западная практика производства игр особенно внушительна: там игры создаются не только на литературном материале, но и на основе комиксов, фильмов, мультфильмов. В. Пелевин идёт дальше: пытается, как почти всегда, найти некий ответ на вопрос о том, что такое объективная реальность и где грань между нею и порождением фантазии, он «клонировать» Льва Толстого, превращая его в героя новой мифологии – мифологии компьютерной эпохи. Существует популярная компьютерная игра «Mortal Kombat» («Смертельная битва»). Она известна тем, что при создании игры использовались так называемые спрайты – графические объекты, сделанные из видеосъёмок живых актёров. В какой-то мере такой же принцип положил В. Пелевин в игровую виртуализацию конкретных писателей-классиков – Льва Толстого, Фёдора Достоевского, Владимира Соловьёва и других. В романе есть эпизоды, в которых принцип названной игры презентуется на уровне художественного текста романа. Таковы, в частности, страницы текста, на которых граф Т. встречается с Фёдором Достоевским.

Поскольку реальность объективная и реальность виртуальная / игровая – разные дискурсы бытия и инобытия, в начале романа дана своеобразная «загрузка» – вступление в игру. Здесь герой – граф Т. – далеко не реально живший граф Лев Николаевич Толстой. В романе В. Пелевина как бы специфически презентуется толстовская мысль в действии, если точнее, в игровом действии. Сохранив от себя прежнего одну-единственную букву, получив прозвище «Железная Борода», он не утрачивает многих свойств своей личности. К примеру, проявляет интерес к восточной философии, а известно, что его реальный «предок» хорошо знал «Махабхарату» и «Рамаяну», интересовался некоторыми категориями индийской философии: нирваной, майя, неппротивлением злу насилем и другим. Умение «Железной Бороды» обращать силу врага против него самого – не только и не столько учитывание некоторых практик восточного рукопашного боя, но и функция, которой может обладать герой компьютерной игры. Он может быть невидимым для противника, перемещаться мгновенно в пространстве – свойства многих виртуальных игровых жанров.

В любой игре существует цель, к которой идёт, преодолевая многочисленные препятствия, герой. Есть такая топонимическая цель и в романе – это Оптина Пустынь. Разумеется, к этой цели стремится граф Т. История этого монастыря начинается в конце XIV века, когда раскаявшийся разбойник Опта (Оптий) основал поселение для тех, кто хотел удалиться от мирской жизни и посвятить себя служению богу. Значение слова «оптина» можно соотносить и с латинским глаголом «optare», обозначающим «делать выбор», «выбирать», «желать». Очевидно, однако, что для В. Пелевина «Пустынь» – в значительной мере фокусирует и выражает его излюбленную Пустоту, обретение которой – высшее благо, возможность самому стать богом. Путь к такой цели не может быть простым, должны быть

многочисленные преграды и достойные соперники. На последних страницах романа говорящая лошадь так разъясняет графу Т. значения этих слов: «Слово “Оптина” происходит от латинского глагола “optare” – “выбирать, желать”. Здесь важны коннотации, указывающие на бесконечный ряд возможностей. Ну а “Пустынь” – это пустота, куда же без неё» [3, с. 380].

Одним из главных оппонентов графа Т., создателем его виртуального образа, противником и учителем одновременно является Ариэль. Выбор имени для этого героя не случаен. Ариэль – имя ангела в иудаизме. В оккультизме его изображают львиноголовым ангелом. Имя Ариэль, «Лев Божий» или «очаг Бога». «Ари» переводится с иврита как «лев», «эль» – Бог. Считается, что он наблюдает за наказаниями в Аду. Он владеет всем над и под Землей, под его командованием находится множество легионов духов. Ариэль быстр, как олень или как ветер. По собственному признанию, он упрямый дух, который не станет следовать на зов любого человека, некоторым он оказывает услуги, другим может навредить. Вот как Ариэль объясняет, почему в качестве одного из главных героев игрового шутера выбран Граф Т.:

– А почему я Т.?

– Это тоже маркетологи решили. Толстой – такое слово, что со школы все помнят. Услышишь, и сразу перед глазами старец в блузе, с ладонями за пояском. Куда такому с моста прыгать. А вот Т. – это загадочно, сексуально и романтично. В теперешних обстоятельствах самое то.

– А почему именно граф? Это важно?

– Даже очень, – ответил Ариэль. – Маркетологи говорят, сегодня граф Толстой интересен публике только как граф, но не как Толстой [3, с. 94–95]. Он посвящает графа Т. в тайнства мира, в который тот попадает. В этом мире каждый существует только до тех пор, пока востребован – принцип абсолютно адекватный любой компьютерной игре, когда любой герой существует в инореальности только при его визуализации. Граф Т. настолько потрясён этим знанием, что, обращаясь к купеческому старшине, говорит: «Я тебе просто объяснить не могу словами, какой ты есть ноль. Вот перестану с тобой говорить, чудила ты тараканский, займусь чем-нибудь другим, и исчезнешь ты безвозвратно... на всю оставшуюся вечность» [3, с. 73]. Ирреальные приключения графа Т. могут сопровождаться сюжетными коллизиями произведений писателя Толстого. Примечателен эпизод с Аксиньей, которую граф Т. попросил подвезти его до Оптиной Пустыни. Согрешив с прекрасной возницей, граф Т. намерен отрубить себе палец. Очевидна отсылка к «Отцу Сергию». В ситуацию вмешивается говорящая интеллектуальная лошадь, знающая латынь и советующая главному герою обратиться к опыту скопчества.

Симптоматична и интересна рефлексия графа Т., констатирующего его собственную придуманность и виртуальность: «Может быть, – подумал Т., – это даже не я сам вспоминал? Может, кто-то меня на начало перематывал... А жизнь ведь и правда подобие текста, который мы непрерывно создаём, пока дышим» [3, с. 160]. Граф Т. – это и некая расплата за писательский труд, за создание образов и характеров, которые жили на страницах произведений, мучались, искали, погибали и умирали. Ариэль разъясняет так этот новый статус писателя-классика: «Вот представьте: жил когда-то в России великий писатель граф Толстой, который своей

волей привёл в движение огромный хоровод теней. Быть может, он полагал, что выдумал их сам, но в действительности это были души бумагомарателей, которые, участвуя в битве при Бородино или ныряя под колёса поезда, расплачивались за свои грехи... А после смерти и сам граф Толстой стал играть похожую роль» [3, с. 68].

Другой ипостасью графа Т. в качестве героя игрового компьютерного пространства становится его способность моделировать по своему усмотрению любые интерьеры комнат, помещений, заполнять их предметами и вещами: «Он посмотрел туда, где следовало быть стене, и действительно её увидел – не столько увидел, сколько создал своим взглядом... Т. поднял взгляд, затем опустил его, и у комнаты появился пол и потолок... Через несколько минут ему всё-таки удалось собрать комнату воедино» [3, с. 162]. Кроме этих «способностей», граф Т. с помощью слов и предложений может создавать Тексты виртуальной реальности, которые как бы материализуются и реализуются в видовые ряды и декорации компьютерного иномира, подчиняясь исключительно его воле и фантазии.

Грань перехода из одного виртуального мира в другой, как мы уже отмечали, практически не различима или остраниена причиной и последующим следствием или действием. Так, одна из глав заканчивается описанием кляксы, похожей на серебряную монету; в следующей главе серебряная монета как бы материализуется и оказывается в руке героя. В свою очередь, эта монета, как и бывает во многих компьютерных играх, необходима, чтобы продолжить движение дальше: взамен монеты граф Т. получает коньки, необходимые для передвижения по льду реки Стикс. Этот лёд сам же герой и создал в предыдущем виртуально-игровом воплощении, а коньки необходимы, чтобы уйти от преследования трёхголовым псом-сторожем Кербером. Как известно, Кербер (Цербер) – в греческой мифологии был порождением Тифона и Ехидны (либо Тартара и Геи). Кербер охранял выход из царства мёртвых, не позволяя умершим возвращаться в мир живых. Однако это удивительное по силе существо было побеждено Гераклом в одном из его подвигов. Кербер имел вид трёхглавого пса со змеиным хвостом, на спине головы змей, такой же жуткий, как и его мать. Разумеется, графу Т. нужно проявить смекалку и находчивость, чтобы уйти от такого зверя. Герой находит наиболее рациональные движения, чтобы уйти от погони и преодолеть преграду между миром живых и мёртвых.

В большинстве компьютерных игр переход с одного уровня игры на другой предполагает смену не только целей и задач, стоящих перед героем, но и ландшафта. Во время движения по реке Стикс происходит усиление ветра и метели, которые неожиданно прекращаются: «На секунду ветер достиг непреодолимой мощи – и вдруг Т. буквально вылетел из снежного облака в синий летний вечер» [3, с. 170]. Мир компьютерных игр сегодня чрезвычайно разнообразен. Можно встретить разные цифры как свидетельство их количества, но очевидно, что их жанровые модификации могут исчисляться десятками названий. Перед нами не стояла цель соотнесения признаков, характерных для конкретных игр, с особенностями презентации их черт, жанровых признаков и особенностей в романе В. Пелевина. Важно другое: используя традиционные художественные стратегии и соединяя их с виртуальным дискурсом современных компьютерных технологий,

В. Пелевин обновляет язык прозы. Особенности этих взаимодействий сегодня практически не изучены в отечественном литературоведении.

Библиографические ссылки

1. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту : [Текст] / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург., 2006. – 199 с.
2. Данилкин Л. Рецензия на книгу В. Пелевина «Шлем ужаса»: [Электронный ресурс] / Л. Данилкин. Режимдоступа: <http://www.afisha.ru/personalpage/191552/>
3. Пелевин В. Т : [Текст] / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.
4. Сафронова Л. В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции : [Текст] / Л. В. Сафронова – Спб. : ИД «Петрополис», 2009. – 212 с.

Найшла до редколегії 30.04.12

УДК 821.161.1.А.08

М. Н. Ивахненко

г. Горловка

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСЛЕДНИХ РОМАНОВ В. АКСЕНОВА

Рассматриваются жанровые и стилевые особенности двух последних романов В. Аксенова – «Таинственная страсть» и «Ленд-лизовские. Lend-leasing».

Ключевые слова: жанр, стиль, сюжет, галерея образов, исповедальность.

Розглядаються жанрові та стилеві характеристики двох останніх романів В. Аксенова «Таємнича пристрасть» і «Ленд-лізівські. Lend-leasing».

Ключові слова: жанр, стиль, сюжет, галерея образів, сповідальність.

Genre and style peculiarities of V. Aksenov's last two novels are considered.

Keywords: genre, style, plot, series of literary characters, confessionary.

Для творчества В. Аксенова конца XX – начала XXI вв. характерным является концепция времени и истории, личности в истории. Неоднократно в своих произведениях данного периода он обращается к философскому, социальному и психологическому пониманию истории, но особенно ярко это обращение проявилось в романе «Таинственная страсть» и последнем незаконченном произведении писателя «Ленд-лизовские. Lend-leasing», которое даже в таком виде, по словам В. Есипова, «при сравнении с лучшими вещами Аксенова отличается особой густотой и плотностью письма» [4, с. 14]. Именно последние произведения писателя аккумулируют все те черты, которые проявлялись в течение всего его творчества. К написанию этих произведений писатель шел осознанно, решившись высказать то, что накапливалось с годами. Поскольку последние романы писателя малоисследованы, мы считаем необходимым обратить внимание на некоторые жанрово-стилевые особенности данных произведений.

Во многих произведениях писателя проявляются элементы автобиографичности. Скажем, в романе «Московская сага», одна из героинь, Нина Градова, поэтесса, напоминает его мать Евгению Гинзбург. Очень часто В. Аксенов и сам присутствует в своих произведениях под видом персонажа. Герои же последнего романа писателя – это воплощение того, что накапливалось годами в

реальной жизни В. Аксенова. Начиная с романа «Московская сага» и заканчивая романом «Ленд-лизинг». Lend-leasing», писатель обращается от типических обобщений к конкретным реалиям, к конкретным, подчас узнаваемым персонажам. Для этого он создает целую галерею образов, глубоко индивидуальных, наделенных уникальными наборами черт характера, то есть выстраивает в своем произведении такой мир, который максимально приближен к жизни, к реальному восприятию действительности. Писатель тем самым добивается поразительного правдоподобия, которое лишено избыточной эмоциональности, и воспринимается не как трагедия одной семьи, а как трагедия целого народа.

«Таинственная страсть», последний законченный автобиографический роман В. Аксенова, имеет подзаголовок «роман о шестидесятниках», поскольку его герои – кумиры шестидесятых: Роберт Рождественский, Владимир Высоцкий, Андрей Вознесенский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Бэлла Ахмадулина и многие другие. Борьба, предательство, любовь – через все это прошли герои романа. Об одних В. Аксенов рассказывает с явной любовью и симпатией, о других – с неприкрытой иронией. В романе есть все – конфронтация творческих людей с властью, взаимоотношения с друзьями, с женщинами, любовь, измены, предательство. Писатель предоставил нам уникальную возможность узнать, как жили эти люди, во что верили, чем дышали. И продолжали творить, несмотря ни на что. Именно эту жажду творчества, которую невозможно убить никаким режимом, и называет В. Аксенов «таинственной страстью». Скорее всего, в реальной жизни вряд ли могли прототипы героев романа собраться вместе, как это произошло в главах 1968 г. в Коктебеле под эгидой некоего всемирного духа, называющего себя Пролетающим-Мгновенно-Тающим. Да и хронологическая точность вряд ли соблюдена автором, ведь это художественное произведение, хоть и с большой долей автобиографичности. По мнению автора, есть только один способ сохранить достоверность описания времени и его героев: превратить это все в художественное произведение, то есть как бы в вымысел, который и есть кристаллизацией реальности. Иногда случается, что авторское определение жанра не совпадает с читательским, ведь «авторское жанровое понятие остается связано с первоначальным контекстом, потому что это константа, тогда как читательское жанровое понятие представляет собой переменную величину, которая обогащается каждым новым контекстом» [6, с. 152]. По своей жанровой принадлежности произведение «Таинственная страсть» похоже на мемуарный роман, хотя В. Аксенов и отвергал возможность создания мемуаров. Несмотря на близость к реальным людям и событиям, мемуарный роман создает достаточно условную среду и отчасти условные характеры, то есть неопровержимую художественную правду. Во-первых, густая романтическая дымка и завеса из эвфемизмов и псевдонимов, а во-вторых, привкус театрализации, исходящий от описываемой эпохи – все это не позволяет уникальному тексту романа называться просто мемуарами. В романе «Таинственная страсть» наблюдается обилие персонажей, и сюжетные линии ветвятся до бесконечности. Герои романа не повторяют буквально своих реальных прототипов, отличаются и их психологические портреты. Их романские образы – это художественные воплощения, более или менее близкие к оригиналам, поэтому возникла потребность дать им новые, хоть и созвучные имена, например,

романический образ Роберта Рождественского – Роберт Эр (любил подписываться инициалами «Р. Р.»), Владимира Высоцкого – Влад Вертикалов (вероятно от названия песни и фильма «Вертикаль»), Булата Окуджавы – Кукуш Октава (Кукушкой звали Окуджаву в детстве, а «Октава» указывает на его связь с музыкой). Подобные вариации позволяют автору вольно обращаться с романским повествованием, поэтому хроникой его назвать нельзя – для этого текст недостаточно документален, впрочем, В. Аксенов и не стремится к документальной точности, ведь желание создать образы реальных людей под реальными именами может вызвать у читателя раздражение и отторжение, в то время как в художественном произведении писатель может многое домыслить. Значит, искусство дополняет – или даже отчасти заменяет – реальность. «Автор смеет сказать, что он вовсе не старался прикрыться этими живыми масками от возможных нападков, а только лишь норовил расширить границы жанра. Дать больше воздуха. Прибавить больше прыти в походку» [2, с. 8].

Тема «шестидесятничества» сменяется темой казанского детства в последнем романе писателя «Ленд-лизовские. Lend-leasing», который перекликается с рассказами «Завтраки 43-го года» и «Зеница ока», написанными почти полвека назад. В книге повествование ведется то от лица рассказчика (в его роли выступает уже взрослый, переживший и понявший многое В. Аксенов), то от лица героя Акси-Вакси – маленького мальчика, которому пришлось увидеть и арест родителей, и конвоирование в спецдетдом, и постоянные мытарства родственников мамы, приютивших его. Так писатель вовлекает читателя в повествование, заставляя сначала чувствовать свое единство с героем: видеть то, что видел он, думать так, как думал он, и вспоминать вместе с ним. Одновременно читатель может воспринимать события как будто со стороны, и тогда история одного мальчика неотделимо вплетается в историю всей страны. Своим жанром роман напоминает мемуары с их документальностью изображения событий, исповедальностью, непосредственностью авторских суждений. В то же время писателя интересуют только те события, которые были волнительны для него лично, а значит, теряется фактографичность, да и персонажи романа описаны только с той стороны, которая интересна для данного поворота сюжета, например, о тете Коте мы узнаем понемногу на всем протяжении повествования: ее внешность, место работы, ее привычки, порывистость ее натуры, ее любовные пристрастия; но так и не знаем наверняка ее возраст, перед нами не открывается во всей многогранности ее внутренний мир. Хотя сам писатель и отвергал любые приглашения издателей перейти на жанр мемуаров, тем не менее, его последний роман – это одно большое воспоминание об ушедшем детстве, о стране, которой больше нет. Все в романе – это картины детства писателя, порой совершенно невероятная, головокружительная, часто опасная, неведомая взрослым детская жизнь. Очень колоритно описана Казань военных лет: смертный голод, очереди за супом, походы на рынок в надежде обменять на еду что-нибудь из вещей. И, конечно, ленд-лизовская тушенка, вкуснее которой ничего не может быть. Самые живые воспоминания аксеновского детства в романе связаны с едой. В рассказе «Завтраки 43-го года» он вспоминает школьный завтрак – кусочек ржаного хлеба, смазанный лярдом и посыпанный яичным порошком. Именно к 1943-му г. положение в стране немного изменилось к

лучшему. По продовольственным карточкам можно было получать некоторые продукты, которые поступали в страну с «запада». Во всех сферах жизни чувствовалось влияние lend-leas'a – в еде, в одежде, в фильмах, в песнях. В общих чертах, «ленд-лиз» – это гуманитарная помощь запада Советскому Союзу, но, давая такое название своему последнему роману, В. Аксенов как будто обращается за гуманитарной помощью к собственному детству, ему нужно восполнить силы и обрести надежду. По мнению Д. Быкова, «главной интенцией аксеновского сочинительства, подспудным авторским мотивом всегда был поиск счастья, фиксация самых острых его моментов» [3, с. 7]. Роман «Ленд-лизовские. Lend-leasing» с его «мрачным карнавалом советских типажей, военных и репрессивных трагедий, соседских дразг и кляуз, с воспоминаниями о голоде, страхе, вражде, – переполнен таким счастьем, какое у позднего Аксенова редко найдешь... В поисках самого острого счастья Аксенов спустился в свой детский ад...» [3, с. 9]. Ведь именно в детстве человек получает самые сильные эмоции, поэтому детские воспоминания становятся такими яркими в более позднем возрасте. Трагические испытания, которые перенес в своем детстве В. Аксенов, оказали сильное влияние на формирование его личности, а значит и на стиль его повествования, его язык, его героев. Роман «Ленд-лизовские. Lend-leasing» имеет довольно последовательную структуру и, несмотря на обрывочный характер некоторых эпизодов, настолько правдоподобен, что автору не понадобилось изображать крайние эмоции в тексте, для того чтобы усилить степень воздействия на читателя. В то же время В. Есипов полагает, что реализм произведения – «чисто аксеновский» [4, с. 15]. Несмотря на то, что основа повествования сугубо достоверна, вплоть до названий кинотеатров и улиц, в романе наблюдается большое количество преувеличений, блестящего гротеска и фантазии. Не позволяет отнести произведение к тому реализму, образцом которого являлась русская классика, и язык повествования – сугубо уличный, с характерным аксеновским акцентом, подчеркнуто нелитературный: «Значит, у тебя мамаша контра, – хохотнул Мироша. – Потом расскажешь, лады? А у меня ведь папаша контра – контр-адмирал, в Волжско-Каспийской зампотылу. Допер?» [1, с. 56]. Местами автор так далеко заходит в своих экспериментах с языком, что можно перестать улавливать всякий смысл повествования: «На вывернутом всяческом обуялке, посредством вреди кирпичей, на обнищаловке, посреди сред-закрабами, помси-драки, за большие утюхи, куда нам деваться, стерлядки наваристой тащили раскидухой» [1, с. 228]. И именно «стремление освободиться от этого, пусть и особым образом понятого реализма, воспарить над элементарной достоверностью и обыденностью происходящего» [4, с. 15] – главная отличительная черта стиля В. Аксенова. Свидетельством этому может быть начало второй части романа, в которой автор вовлекает читателя в фантастические события, происходящие с его героем Акси-Вакси в Краснознаменной Волжско-Каспийской речной флотилии. Реалистичное повествование переплетается с мальчишескими фантазиями. Акси-Вакси пускается в плавание на катере «Знаменательный», чтобы присоединиться к флотилии кораблей ленд-лиза. Здесь разворачиваются сказочные морские битвы с врагами ленд-лиза. И тут писательский дар Аксенова проявляется в полной мере. Ему скучно просто вспоминать и теперь уже вслед за почти документальным изложением событий своего детства автор отправляется в свой

излюбленный мир фантасмагории. Читатель окунается в междоусобицы в междуречье Волги и Свияги, где повсюду рыщут ищейки мощной державы Юга и пытаются прервать попытки Севера удержать снабжение. Акси-Вакси и его отважные товарищи мчатся на сторожевике «Знаменательный» в ленд-лизинговом конвое и видят, как на Волгу опускается огромный гидроплан – не что иное, как Air Flight № One, личный самолет Президента Соединенных Штатов Америки. описывать реальные события, он фантазирует, экспериментирует и удивляет. Далее писатель, в духе «Затоваренной бочкотары», уводит читателя далеко от реальности, где эпизоды сражения перемежаются любовными сценами – все в стиле В. Аксенова. Похоже, что конец романа – это попытка «реконструкции мальчишеского сознания, развитого мальчишеского воображения, не исключающего готовности к самопожертвованию и подвигу» [4, с. 17]. И хотя читателю приходится самому заканчивать роман, либо продолжая полет авторского воображения, либо возвратив повествование на твердую почву достоверности, главный герой, а вместе с ним и автор запомнится нам прекрасным и юным, несущимся под парусами, «над светящимися дюнами» [1, с. 249], озаренными восходящим солнцем.

Трудно определить, кто же является главным героем в романе «Таинственная страсть», но если взглянуть на произведение более пристально, то можно увидеть, что все-таки главное действующее лицо в нем не люди, которых принято называть «шестидесятниками», и не события, которые в нем описаны. Их всех объединяют две вещи: время и настроение. Понятие «шестидесятые» давно не имеет четких границ. Для одних это песни под гитару у костра, для других – коммунистическое обновленчество. Но для самого В. Аксенова на первом месте – тотальное разочарование в советской действительности и скрытое диссидентство. Для В. Аксенова, судя по роману, время «шестидесятников» началось в 1963 г., а закончилось в середине 1990-х. Не случайно финал книги – 1994 г. – смерть Роберта Эра (Р. Рождественского). С его уходом закончилась эпоха «шестидесятников». В романе автор иногда вспоминает реальные истории, а иногда бесшабашно фантазирует, например, свою первую жену Киру, он недрогнувшей рукой выдает замуж за драматурга и отправляет в Америку, но автору важно, чтобы читатель вдохнул полной грудью воздух того времени, почувствовал ту атмосферу. После опубликования роман получил неоднозначные рецензии, причем у прототипов романских образов – друзей писателя – роман вызвал положительные отклики. Другая половина читателей обвиняет В. Аксенова в наследовании идей В. Катаева в его повести «Алмазный венец», в которой писатель «отгородился от мемуарного жанра условными кличками: «Скворец», «Соловей», «Журавль» [2, с. 7], а прототипами стали известные поэты. Третьи считают, что герои романа и их прототипы находятся в постоянной борьбе, и счет не в пользу романских персонажей, в частности, Роберт Эр на страницах романа предстает скучным и серым. Но какие бы отклики роман не получил, как литературное событие он состоялся.

Для последних романов писателя характерна черта, присущая его первым повестям, – исповедальность, которая нашла отражение в содержании произведений и структуре текста, искренности интонации, субъективности повествования, а также в особенностях конфликта, в языке, использовании иронии в различных ее

проявлениях (особенно в романе «Ленд-лизовские. Lend-leasing»). В то же время в них, как в каждом позднем произведении В. Аксенова, присутствует элемент постмодернизма – интертекстуальность. Интертекстуальность как главная черта постмодернизма является следствием трансформации текста в постмодернизме и имеет всеобъемлющий характер. Постмодернисты пользуются различными типами интертекстуальности (начиная с непосредственного цитирования), которые определяются характером творческих задач, но доминанта постмодернистского стиля – гипертекстуальность, служащая осуществлению переоценки ценностей за счет пародийного соотнесения текста с заимствованными источниками. Иронизирование неотделимо здесь от самоиронизирования. По мнению А. К. Жолковского, для В. Аксенова характерна чуткость к языку, стилю, литературному и культурно-политическому окружению. «Очевидна его литературная учеба у Ильфа и Петрова, Хемингуэя и русских и западных модернистов, его игра с официальными штампами и жаргоном молодежной субкультуры, а также склонность к автопародии» [5, с. 201] (например, в «Стальной птице» фигурирует Васька Аксиомов, в романе «Москва Ква-Ква» – Вася Волжский, в романе «Ленд-лизовские. Lend-leasing» – Акси-Вакси, писатель Базиль Окселотл – в «Редких землях»). В процессе анализа его произведений возникают ссылки на А. Пушкина, Б. Пастернака, М. Булгакова, Ю. Олешу, И. Ильфа и Е. Петрова, Дж. Апдайка, братьев Стругацких, Е. Евтушенко, Ф. Искандера, А. Куросаву, на другие тексты самого В. Аксенова, на языковые клише и контекст эпохи в целом. Эти переклички носят характер как конкретных параллелей, заимствований и переосмыслений, так и более абстрактных типологических сходств.

Романы «Таинственная страсть» и «Ленд-лизовские. Lend-leasing» – последние звенья в цепи произведений В. Аксенова, которые определяют ключевые моменты жизни писателя и словно замыкают циклический характер его творчества, отправляя читателя к истокам его творчества.

Библиографические ссылки

1. Аксенов В. П. Ленд-лизовские. Lend-leasing / Василий Аксенов. – М. : Эксмо, 2010. – 256 с.
2. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) / В. Аксенов. – М. : Изд-во «Семь дней», 2009. – 592 с.
3. Быков Д. Предисловие к роману Василия Аксенова / Д. Быков // Ленд-лизовские. Lend-leasing: роман / В. П. Аксенов. – М.: Эксмо, 2010. – С. 5–10.
4. Есипов В. Последний старт Василия Аксенова / В. Есипов // Ленд-лизовские. Lend-leasing: роман / В. П. Аксенов. – М.: Эксмо, 2010. – С. 11–18.
5. Жолковский А. К. Победа Лужина, или Аксенов в 1965 году // Работы по поэтике выразительности / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – Изд. группа «Прогресс», 1996 – С. 189–208.
6. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? [Пер. с фр.] / Послесл. С. Н. Зенкина / Ж.-М. Шеффер. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.

Надійшла до редколегії 07.05.12

УДК 921.161.1 -1.09

В. П. Казарин*г. Симферополь***О. Л. Калашникова***г. Днепропетровск***ЭЛЕГИЯ ПУШКИНА «ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО...»
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ АНТИЧНОГО ПОСЛАНИЯ «К КОРАБЛЮ»**

В статье предложена новая трактовка природы взаимодействия Пушкина с байроновской традицией, намечен процесс зарождения в русской литературе особого метафорического жанра поэтического послания «К кораблю», канонизированного Горацием, обозначен круг геополитических и исторических ассоциаций, позволяющих по-новому осмыслить место и роль пушкинской элегии в истории литературы.

Ключевые слова: традиция, послание, реминисценция, байронизм, романтизм.

У статті запропоновано нову трактовку природи взаємодії Пушкіна з байронівською традицією, позначено процес зародження в російській літературі особливого метафоричного жанру поетичного послання «До кораблю», канонізованого Горациєм, визначено коло геополітичних та історичних асоціацій, що дозволяють по-новому осмислити місце і роль пушкінської елегії в історії літератури.

Ключові слова: традиція, послання, ремінісценція, байронізм, романтизм.

The paper proposes a new interpretation of the nature of the interaction between Pushkin and Byron tradition; traces the genesis in the Russian literature of the particular genre of poetic metaphorical epistle «To the ship», canonized by Horace; denotes the circle of the geopolitical and historical associations, which make it possible to reinterpret the place and the role of Pushkin's elegy in the history of literature.

Key words: tradition, epistle, reminiscence, Byronism, romanticism.

В ночь с 18 на 19 августа (30–31 по н. ст.) 1820 года во время морского перехода на корвете «Або» из Феодосии в Гурзуф у Пушкина на палубе корабля рождается не только замысел, но также и строки его первого крымского стихотворения – элегии «Погасло днёвное светило...».

Исследователи традиционно рассматривают эту элегию как результат влияния на поэта творчества его старшего современника Байрона. Сам факт воздействия на Пушкина законодателя европейского романтизма очевиден. Но реальная история их творческих отношений заставляет сомневаться в «байронической» природе пушкинской элегии.

О видимой простоте и скрытой сложности взаимоотношений двух выдающихся художников слова писал в начале 20-х годов прошлого века в своей классической монографии «Байрон и Пушкин» В. М. Жирмунский. Переиздавая через пятьдесят лет свое исследование на немецком языке, автор с еще большей решительностью подчеркивал свою позицию в предисловии к европейскому читателю: «Сопоставление лирических поэм обоих авторов... вскрыло глубокое различие между искусством Байрона и Пушкина. С самого начала школа Байрона была связана для Пушкина с внутренним сопротивлением и борьбой против учителя, которая в конце концов должна была привести к окончательному преодолению “байронизма”. Именно там, где мы имеем как будто внешнее сходство их

произведений, они обнаруживают в особенно очевидной форме различие их художественной сущности и стиля» [4, с. 10].

И далее: «“Байронический” образ безымянного кавказского пленника, как и Алеко в «Цыганах», не были подсказаны русскому поэту английскими образцами, они выросли из общественных условий преддекабристской эпохи и из личного, человеческого опыта самого поэта. Исследователь литературы не вправе упускать из виду это обстоятельство» [4, с. 11].

Простая и глубокая мысль В. М. Жирмунского фактически не принята в полной мере современной литературной наукой. Это заставило выдающегося ученого обронить в своем предисловии горькое замечание о том, что результаты исследований темы «Байрон и Пушкин» в нашем литературоведении «довольно скудны и бессодержательны», представляют «лишь общие места и банальные истины» [4, с. 10].

Все это тем более странно, что главным защитником точки зрения В. М. Жирмунского является сам Пушкин, который полагал, что в период его зрелого становления творчество Байрона уже было фактом предыдущей художественной эпохи, а не актуальной современностью.

Пушкин подробно излагает свою точку зрения по этому вопросу в письме П. А. Вяземскому из Одессы от 24–25 июня 1824 года: «Гений Байрона бледнел с его молодостию. <...> Он весь создан был на выворот; постепенности в нем не было, он вдруг созрел и возмужал – пропел и замолчал; и первые звуки его уже ему не возвратились – после 4-ой песни Child-Harold Байрона мы не слышали, а писал какой-то другой поэт с высоким человеческим талантом» [XIII, 99]¹.

Напомним, что 4-я песнь «Паломничества Чайльд-Гарольда» увидела свет весной 1818 года [1, т. 2, с. 312].

Пребывая в плену упрощенно-романтической точки зрения, открыто опровергаемой самим Пушкиным, мы продолжаем считать, что Крым наш поэт (в традициях автора «восточных поэм») воспринимал исключительно как северную Элладу и искал здесь только античные и (благодаря крымским татарам) восточные реминисценции. Это слишком прямолинейный взгляд. То же высоко оцениваемое Пушкиным «Паломничество Чайльд-Гарольда» переполнено аллюзиями, откликами и прямыми рассуждениями по поводу как исторических, так и самых злободневных политических событий. Особенно Байрона заботит та роль, которую в новейшей истории Европы играет его родной Альбион.

На юге в творчестве Пушкина шли чрезвычайно интенсивные процессы одновременного завершения освоения романтических постулатов и быстрой выработки (в те же месяцы и годы!) совершенно новой идеологии и эстетики. Не последовательно, а именно параллельно создаются «южные поэмы» и начинается зарождение и реализация замысла романа «Евгений Онегин».

¹ Здесь и далее все ссылки на сочинения Пушкина даются в скобках с указанием римской цифрой тома, арабской – страницы по Большому Академическому ППС: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – [Москва; Ленинград]: Издательство АН СССР, 1937-1949; Т. 17 (Справочный). – АН СССР, 1959.

О формировании нового мировоззрения поэта говорят уже крымские письма и стихи Пушкина 1820 года, в которых он, например, рассуждает о геополитической и исторической значимости для России Кавказа («эта завоеванная сторона... скоро сблизит нас с персиянами безопасною торговлею» [XIII, 18]), а также полуострова («стороне важной и запущенной» [XIII, 19] и всего азиатского региона («Я видел Азии бесплодные пределы...»). Все это в полной мере не было и не могло быть в тот период осознано современниками поэта. Так же и в элегии. Наряду с явными примерами влияния Байрона на Пушкина, нельзя не видеть отчетливых свидетельств поисков совсем другой, не романтической идеологии и эстетики. Наш поэт, как и создатель Чайльд-Гарольда, старается понять место в современном мире своего отечества – России. Но исторический материал для размышлений ему дает не эпоха наполеоновских войн, а более отдаленный период – преобразования Петра I.

К совсем иным (не античным и не ориенталистским) реминисценциям молодого гения подталкивало уже название корабля, на котором он плыл, – корвет «Або». Это шведское название финского города (сегодня – Турку). Там располагались в то время русские судостроительные верфи. У Пушкина была личная причина остро реагировать на шведское имя этого города. Именно в Або в случае успешного движения войск Наполеона на Петербург планировалось эвакуировать воспитанников Лицея. Всё это – имя города, русские верфи, планы эвакуации – являлось зримым проявлением итогов длительного противостояния России и Швеции, закончившегося в эпоху Петра I полной победой молодой империи над некогда могущественным соперником в сражении под Полтавой.

О Петре Великом напоминал и сам Крым, завоевание которого, состоявшееся в эпоху Екатерины II, было подготовлено деятельностью ее предшественника, сначала построившего верфи в Воронеже, потом завоевавшего Азов и, наконец, впервые лично ступившего в 1699 году на землю Тавриды, когда русская эскадра подошла к Керчи и потребовала от турецкого адмирала Гассана-паши, чтобы он пропустил русский корабль «Крепость» с послом Емельяном Украинцевым в Стамбул. До этого все послы добирались ко двору султана только сушей. Черное море имело статус внутреннего моря Османской империи, и плавание по нему кораблей любых других государств было запрещено. Во время переговоров, которые закончились успешно (их фоном был большой русский флот, стоявший в Керченском проливе), в составе свиты адмирала Ф. А. Головина 31 августа на крымский берег выходил в одежде саардамского плотника и сам Петр [2, с. 326]. Кстати, именно с Керчи началось и крымское путешествие автора элегии.

Пушкин на протяжении всего своего творческого пути снова и снова возвращался к личности великого реформатора. С 1831 года и до кончины в 1837-м поэт напряженно работает над исполинским замыслом «Истории Петра» (осталась незаконченной). Точно так же над личностью создателя новой России всю жизнь размышлял и русский научный и поэтический гений – Михаил Ломоносов. Он посвятил своему кумиру героическую поэму «Петр Великий», над которой работал последние десять лет (также осталась незаконченной). Пушкин не только хорошо знал и высоко ценил эту поэму, он к ней неоднократно обращался как к источнику идей и художественных образов.

Так, несомненно, М. В. Ломоносовым навеяно знаменитое пушкинское определение личности Петра I в «Стансах» 1826 года:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник [III, 40].

Во-первых, М. В. Ломоносов в известном смысле задал формат понимания Петра I как исторической личности. Выдающийся предшественник Пушкина был автором нескольких программных надписей к памятникам императора. В качестве примера приведем одну из них, являющуюся весьма характерной. Это надпись к конной статуе Петра Великого, отлитой по проекту Карло Растрелли (1743–1746):

Се образ изваян премудрого Героя,
Что, ради подданных лишив себя покоя,
Последний принял чин и царствуя служил,
Свои законы сам примером утвердил,
Рожденны к скипетру, простер в работу руки,
Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки.
Когда он строил град, сносил труды в войнах,
В землях далеких был и странствовал в морях,
Художников собирал и обучал солдатом,
Домашних побеждал и внешних супостатов;
И, словом, се есть Петр, отечества отец;
Земное божество Россия почитает,
И столько олтарей пред зраком сим пылает,
Коль много есть ему обязанных сердец [5, т. 8, с. 284].

В этой надписи отчетливо сформулирована главная идея М. В. Ломоносова: Петр I во имя своих подданных личным примером и неутомимыми трудами обнимал все сферы деятельности современного государства. Эта мысль была близка Пушкину.

Во-вторых, в поэме «Петр Великий» М. В. Ломоносов создал ту лапидарную формулировку, которую возьмет на вооружение Пушкин. М. В. Ломоносов, говоря о том, что Петр I «понес труды для нас, неслыханны от века», охарактеризовал своего кумира почти теми же словами, что и автор «Стансов»:

Строитель, плаватель, в полях, в морях Герой [6, с. 299].

Героическая поэма М. В. Ломоносова близка Пушкину и по взгляду на историческое прошлое России, и по художественному осмыслению окружающего лирического героя пространства. Отсюда многочисленные – явные и скрытые – цитаты, полуцитаты и параллели из неё в крымских стихах поэта. «Грозная прихоть обманчивых морей» [II, 146] из первой крымской элегии Пушкина напоминает «грозный стон стихий» [6, с. 301] в описании бури, обрушившейся на корабль Петра I в поэме М. В. Ломоносова. «Пловец» из «керченского» стихотворного фрагмента молодого поэта, который «зрит» гору Митридат, озаренную «сиянием заката» [II, 190], стилистически несомненно вырастает из картины застывшего над морем северного солнца, «сверкающего в очи» «пловцам» корабля [6, с. 303], на котором по Белому морю путешествует царь. «Бездонный Океан» [6, с. 303]

М. В. Ломоносова вполне уживается с фигурирующим три раза «угрюмым океаном» (II, 146–147) Пушкина. Эти примеры можно продолжить. Дело, конечно же, не в частных совпадениях самих по себе. Дело в том, что героическая поэма М. В. Ломоносова давала пушкинскому плаванью по Черному морю помимо традиционной романтической параллели – «паломничество» Чайльд-Гарольда – еще и национально-государственную, национально-патриотическую параллель – «паломничество» летом 1694 года по русскому Северу Петра I, которое положило начало всему: войне с могущественной Швецией, завоеванию Балтики и основанию Петербурга, строительству армии и флота, Полтавской победе и началу движения на юг, завершившегося, в конце концов, присоединением к России Крыма. Того самого Крыма, который гостеприимно и мирно принимал поэта вместе с семьей генерала Н. Н. Раевского в августе-сентябре 1820 года. При этом надо помнить, что позади у поэта был Кавказ, кровавое и тяжелое завоевание которого только-только набирало обороты, чему Пушкин был свидетелем.

В известном смысле, элегию «Погасло днѣвное светило...» и крымское путешествие, обогатившее поэта новыми встречами, впечатлениями и идеями, можно считать колыбелью замысла «петровской» поэмы «Полтава». Именно поэтому пушкинская элегия не только содержит архаическую «ломоносовскую» лексику («ветрило» вместо паруса, «океан» вместо моря и др.), но и начинается стихом, который является прямой цитатой из поэмы «Петр Великий»:

Погасло днѣвное светило <...> [II, 146].

У М. В. Ломоносова, к которому открыто обратился Пушкин, эта формула выглядит так:

Достигло днѣвное до полночи светило <...> [4, с. 303; 7].

Современникам Пушкина, которые в лицах, пансионах и университетах месяцами в обязательном порядке штудировали оды, стихи и трагедии Михаила Ломоносова, факт цитирования, конечно же, бросался в глаза. Они понимали, что поэт видит Крым в контексте гигантской преобразовательной деятельности Петра I, создавшего новую Россию. Только эта Россия смогла к концу XVIII века расширить пределы государства от Белого до Черного моря и от Балтики до Тихого океана. Только она смогла в XIX веке сокрушить военный гений Наполеона и надолго стать властелином Европы. Только она – для того, чтобы выразить себя миру, – могла родить на протяжении одного столетия двух национальных гениев – Михаила Ломоносова и Александра Пушкина².

Не будет преувеличением сказать, что в первой крымской элегии Пушкина совершается процесс формирования идеи, реализации которой позднее поэт отдаст много сил и таланта. Существо идеи состоит в том, чтобы, перенимая опыт М. В. Ломоносова, стать истолкователем царевых дел, а шире – советодателем влиятельных людей из его окружения и в этом смысле соратником. Пушкин, только что переживший первый тяжелый кризис своих взаимоотношений с самодержцем,

² Эта параллель между стихами М. В. Ломоносова и А. С. Пушкина впервые была отмечена писателем В. В. Конечким в 2001 году в статье «Лети, корабль!», опубликованной в 8 (дополнительном) томе Собрания сочинений автора в 7 томах.

нашедший опору в трудный час в лице ряда просвещенных деятелей из окружения царя, ищет новую систему взаимоотношений с властью.

Во втором стихе первой крымской элегии А. С. Пушкина «петровский текст» обозначен еще одной реминисценцией: этот стих практически является цитатой из первой строки известной песни «Уж как пал туман на сине море». Уже в XVIII столетии эта любовная песня, отразившая фольклорную линию в формировании русской светской лирики, воспринималась как народная. Как таковая она и вошла впоследствии во многие сборники. Однако песня эта имела автора, а история ее создания также непосредственно связана с грандиозными начинаниями Петра Великого, закладывавшего основы могучей России, начинавшей все больше удивлять Европу.

По свидетельству Николая Александровича Львова (1751–1803) [8, с. 422], художника, архитектора, поэта, эта песня была написана его дедом Петром Семеновичем Львовым во время Персидского похода Петра I (1722–1723), в котором он принимал участие в звании капитана. Итогом войны стало подписание 12 сентября 1723 г. в Петербурге мирного договора с Персией, по которому к России отошли Дербент, Баку, Решт, провинции Ширван, Гилян, Мазендеран и Астрабад. Правда, эти завоевания были вскоре утрачены.

Внук Петра Семеновича Львова – Николай – организовал знаменитый «львовский кружок», новаторский дух которого сформировал своеобразную поэзию Г. Р. Державина, благословившего потом юного лицеиста Пушкина. Николай Львов опубликовал песню своего деда, защищая его авторство. Для нашего анализа важны первые четыре стиха этого популярного в народе и обществе (в частности, у декабристов) произведения:

Уж как пал туман на сине море,
А злодей-тоска в ретиво сердце;
Не сходить туману с синя моря,
Уж не выйти кручине из сердца вон [8, с. 23].

Первая строка песни П. С. Львова, несомненно, дала рождение второму стиху пушкинской элегии:

<...> На море синее вечерний пал туман [II, 146].

Если героическая поэма М. В. Ломоносова «Петр Великий» обозначала государственное начало в судьбах послепетровской России, то «народная» песня П. С. Львова – современника и рядового сподвижника великого реформатора – давала развитие лирической теме. Исторические события «службы царския» [8, с. 24] в песне осмыслены через судьбу простого человека, который стал одной из многочисленных жертв, заплаченных за победы и завоевания полководцев. Вполне очевидно, что эта тема – утрат и разочарований отдельного человека, ставшего жертвой столкновения с властью и ее целями, – занимает в первой крымской элегии Пушкина весьма значительное место. У героя крымской элегии поэта «кручине» также не дано «выйти» «из сердца вон»: его «раны любви» – «ничто не излечило» [II, 147].

Для изложения своих представлений по указанному кругу проблем Пушкин обращается к жанру, который еще в античности был выработан для этих целей. Это жанр «метафорического переосмысления морских образов» применительно к

актуальным современным политическим событиям [7, с. 253]. У истоков этого жанра, являющегося своеобразным обращением «К кораблю», стоят Архилох, Алкей и Феогнид [7, с. 353–355].

Окончательное жанровое формирование этой традиции осуществил уже в римской литературе Гораций в оде «К Республике», в которой поэт уподобляет свое государство, стоящее на грани катастрофы (война Октавиана с войсками Антония и Клеопатры), кораблю, тяжело сражающемуся с бурей [7, с. 255]. Ода Горация «К Республике» («О корабль, отнесут в море опять тебя...») задала в европейских литературах (подобно его «Памятнику») образец жанра, основанного на морской аллегории и представляющего собой поэтическое обращение «К кораблю».

В XVIII веке яркий пример продолжения этой традиции находим в «Оде блаженныя памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» М. В. Ломоносова. В этой оде поэт подробно рассказал об одном из важнейших эпизодов русско-турецкой войны 1739 г. – взятии Хотинской крепости и пленении 90 тысяч турок и татар во главе с военачальником Калчак-пашой. Описание события начинается с метафорического отождествления могучего российского воинства с кораблем, который вопреки всем бурям и стихиям, уверенно стремится вперед по предначертанному ему пути:

Корабль как ярых волн среди,
Которые хотят покрыти,
Бежит, срывая с них верьхи,
Претит с пути себя склонити;
Седая пена вокруг шумит,
В пучине след его горит <...> [6, с. 63–64].

В новой и новейшей русской литературе оду Горация переводили, обрабатывали и перелагали А. А. Фет и В. Н. Брюсов, В. В. Глусский и А. П. Семенов-Тянь-Шанский, П. Ф. Порфиоров и Н. С. Гинцбург, Н. И. Шатерников, а также М. А. Тарловский, А. Пупышев и другие.

В пушкинские времена история обращений к канонизированному Горацием жанру поэтического послания «К кораблю» начинается опытом неизвестного переводчика первых лет XIX века, за которым следуют стихи А. Х. Востокова, А. Савинского, М. В. Милонова, П. А. Вяземского, позднее – Н. И. Надеждина и других вплоть до пушкинского «Ариона» [7, с. 258] и лермонтовского «Паруса» [см. библиографию переводов и публикаций: 9].

Несомненно, наиболее актуальными для Пушкина в 1820 году были, с одной стороны, морские строфы из Второй песни «Паломничества Чайльд Гарольда», которые спутник Раевских не мог не вспомнить при посадке в Феодосии на борт боевого корабля Черноморского флота – корвета «Або». О совершенной неизбежности такой ассоциации в эту литературную эпоху писал позднее сам Пушкин: «В наше время молодому человеку <...> мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона, и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания?» [XII, 82].

Морские строфы Байрона не раз отзовутся впоследствии в стихах нашего поэта. Кстати, здесь, на палубе английского боевого корабля, нам впервые встретится и

певец Арион [1, т. 2, с. 175]. С другой стороны, Пушкин не мог не отреагировать на стихотворение «К кораблю» П. А. Вяземского, написанное на год раньше элегии [3, с. 124–125]. Пушкинская элегия обнаруживает прямые переключки со стихотворением П. А. Вяземского: «Куда **летишь?**» в первой строке сразу после заглавия «К **кораблю**» в стихотворении 1819 года и «**Лети, корабль...**» в элегии 1820-го (выделено нами – Авт.). Оба поэта одинаково обращаются в своих стихах в теме Петра Великого. Оба используют архаизированную лексику. Можно указать ряд других сближений. Но что касается идеологии этих двух обращений «К кораблю», то она у каждого из поэтов-друзей антагонистична другому. Достаточно сказать, что П. А. Вяземский просит свой корабль «привести» его пловцов на «счастливый берег» обретенного, по его мнению, страной после победной войны с Наполеоном – государственного процветания и свободы.

Ссылный Пушкин, на себе испытав реальное содержание этой свободы, призывает свой корабль «нести» его «к пределам дальным», категорически отказываясь пристать «к берегам печальным» своей родины [II, 146]. «Счастливый берег» П. А. Вяземского преобразован, таким образом, Пушкиным в «берега печальные». Лирический герой элегии ставит крест на своей философии эгоцентричного счастья, которая им исповедовалась вчера («и вы забыты мной» [II, 147], «я забыл тревоги прежних лет» [II, 187]). Но при этом он пока принципиально игнорирует открытый политический диалог с современностью. Он как в этой элегии, так и в ряде других стихов 1820 года («Мне вас не жаль, года весны моей», «Я пережил свои желанья»), продолжает демонстрировать свою преданность идеалам «мечты» и «любви», что внешним образом вроде бы отвечает романтическому канону. Но тот факт, что эти идеалы декларируются на фоне три раза повторяющегося в стихотворении рефрена, приводящего с собой в элегию грозную тему «волнующихся» стихий воздушного и водного «океанов», говорит о скрытом интересе к тому, что открыто вроде бы отрицается. Пушкин начинает осознавать, что есть силы, которые в конечном итоге предопределяют существование частного мира отдельного человека. И он хочет их постичь.

Упомянутые две стихии – одна из первых (пусть и схематичных) попыток обозначить этот мир абсолютной и непонятной по своей природе власти. Эти стихии не просто противостоят кажущейся надежности человеческого повседневного бытия. Они его легко и «неодолимо» уничтожают. Об этом будет писать в 1818 году в строфах 179–181 четвертой песни «Паломничества» Байрон, излагая свои заветные мысли. Об этом напишет в 1824 году в стихотворении-прощании «К морю» Пушкин, покидающий «свободную стихию», чтобы отправиться на север «в леса, в пустыни молчаливы» для встречи лицом к лицу со своим собственным народом:

<...> Но ты взыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей [II, 331].

Ошибочно будет думать, что Пушкин в своей элегии замыкается в сугубо лирических темах. Напротив, он ими отгораживается от любопытства непосвященных в его трудные размышления и поиски. Нежелание вслед за Байроном говорить о политике – свидетельство не только несогласия с этой политикой, но и разочарования в старом понимании политической сферы как таковой («сети разорвав, где бился я в плену» [II, 187]). Пушкин объявляет себя

«искателем новых впечатлений» [II, 147]. Он призывает свой корабль «по грозной прихоти обманчивых морей» нести его «к пределам дальным» [II, 146]. И это, естественно, не только и не столько вопрос географии. За этими формулами стоит напряженная работа этих месяцев, направленная на выработку нового мировоззрения поэта и нового понимания окружающего мира, на поиски «новых впечатлений». Уже через каких-нибудь полгода после создания элегии об этом будет прямо сказано в послании «Чедаеву» (1821):

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихой труд, и жажду размышлений!
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне [II, 187].

Продолжаться эти плодотворные поиски будут еще не один год, формируя новый облик поэзии Пушкина. В пользу тех геополитических и исторических ассоциаций, которые мы считаем неотъемлемой частью пушкинского текста, говорит и последующая история публикации крымской элегии. В 1820 году она печатается в 46-м номере «Сына Отечества» под названием «Элегия» с пометой «Черное море. 1820. Сентябрь» [II, 628]. В 1825 году (на следующий год после смерти Байрона!), подготавливая собрание своих стихотворений, Пушкин уже намеревается назвать саму элегию «Черное море», сохраняя в публикации указание года – «1820» [II, 628]. Таким образом, первые пять лет творческой истории элегии поэт всячески подчеркивал понятный для русского читателя геополитический контекст, связанный с образами Крыма и Черного моря. Это контекст созидательной деятельности России на протяжении более 100 лет, в известном смысле оправдывавший те большие жертвы, которые были ради этого принесены подданными самодержцев. Но постепенно Пушкин начинает разочаровываться в своей идее формирования особых отношений между поэтом и влиятельным окружением императора. 7 июня 1824 года в письме П. А. Вяземскому из Одессы он пишет: «Никто из нас не захочет *великодушного покровительства просвещенного вельможи*, это обветшало вместе с Ломоносовым. Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима» [XIII, 96]. На какое-то время идею особых отношений с «просвещенным вельможей» заменит идея особых отношений с самим царем («Стансы» и другие). Но и она в итоге будет отброшена поэтом. Пока же изменение позиции ведет к тому, что Пушкин начинает демонстративно заключать элегию исключительно в байронический контекст, для него самого уже совсем не актуальный. В 1825 году появляется идея снабдить элегию эпиграфом из Байрона «Прощай, родная земля», который, правда, тут же зачеркнут карандашом [II, 628]. Характерно, что название элегии «Черное море», которое тоже первоначально было вычеркнуто, позднее восстанавливается поэтом. «Паломничество» Чайльд-Гарольда начинает зримо теснить «паломничество» Петра I, которое в новых условиях лишается прежнего остросовременного идеологического сверхсмысла. Наконец, в изданиях «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 и 1829 годов элегия так и получает в оглавлении после современного названия «Погасло дневное светило»

подзаголовок «Подражание Байрону» (в издании 1826 года пока еще с указанием даты – «1820» [II, 628]). Пушкин, разумеется, оставляет не петровскую тему, а просветительно-дидактическое ее понимание. Покидая узкие для него пределы переходной эстетики параллелей и намеков, поэт обращается к постижению истории во всей ее полноте. Заявленное некогда стремление «в просвещении стать с веком наравне» [II, 187], начинает давать свои результаты. Свои новые представления Пушкин будет реализовывать в другом «морском» стихотворении – в «Арионе» (1827).

Библиографические ссылки

1. Байрон Д. Г. Собрание сочинений. В 4 т. – Москва: Правда, 1981.
2. Брикнер А. Г. Иллюстрированная история Петра Великого. – Москва: ЭКСМО, 2007. – 764 с.
3. Вяземский П. А. Стихотворения. – Изд. 3-е. – Ленинград: Советский писатель, 1986. – (Библиотека поэта. Большая серия).
4. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. – Ленинград: Наука, 1978. – 422 с.
5. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. В 11 т. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1950–1983.
6. Ломоносов М. В. Избранные произведения. – Изд. 2-е. – Москва; Ленинград: Советский писатель, 1965. – (Библиотека поэта. Большая серия).
7. Мальчукова Т. Г., Мещерякова Н. А. Корабль поэзии: (К вопросу об источниках пушкинских морских образов) // Рецепции античного наследия в русской литературе XVIII-XIX вв.: Сборник статей. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2009.
8. Русская литература XVIII века. 1700–1775. Хрестоматия / Составитель В. А. Западов. – Москва: Просвещение, 1979.
9. Сайт «Horatium.org».

Надійшла до редколегії 30.04.12

УДК 811.58(063)+821.58.09(063)

А. В. Калашникова

м. Дніпропетровськ

СТАТИЧНІ ТА ДИНАМІЧНІ СТРУКТУРИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ЛІРИКИ ЛІ ЦИНЧЖАО (李清照)

Зроблено спробу виявлення «відносин» між статичними і динамічними (функціональними) структурами поетичного тексту. Предметом дослідження стає механізм втілення константних конструктивних елементів лірики однієї з найвидатніших китайських поетес епохи Сун Лі Цинчжао (І Ань, 1084–1151 рр.) в європейських перекладах її ци Ву Лин Чхунь (武陵春) російською, англійською та італійською мовами.

Ключові слова: структура, конструктивні константи, ієрогліф, символ, ритм.

Предпринята попытка выявления «отношений» между статическими и динамическими (функциональными) структурами поэтического текста. Предметом исследования становится механизм воплощения константных конструктивных элементов лирики одной из величайших китайских поэтесс эпохи Сун Ли Цинчжао (И Ань, 1084–1151 гг.) в русском, английском и итальянском переводах ее ци Ву Лин Чхун (武陵春).

Ключевые слова: структура, конструктивные константы, иероглиф, символ, ритм.

The article attempts to identify «relationship» between the static and dynamic (functional) structures of the poetic text. The subject of analysis is the mechanism of realization of constant structural

elements of the lyrics of one of the greatest Sung Chinese poets Li Ch'ing-chao (1084–1151) in Russian, English and Italian translations of (武陵春).

Keywords: structure, structural constants, hieroglyph, symbol, rhythm.

Ратуючи за відмову від однозначного протиставлення статичних структур динамічним (функціональним) і за вивчення їх «відносин» як за один з найбільш цікавих і продуктивних шляхів структурного опису тексту, Ю. М. Лотман позначив важливий закон взаємодії структур в механізмі сприйняття тексту: одна – структура очікування – «буде постійно підтримувати в свідомості аудиторії пам'ять про деяку традиційну організацію тексту», а інша, руйнуючи цю структуру, буде «деавтоматизовувати сприйняття, створювати на тлі загальної конструкції індивідуальну» [6, с. 193]. Поєднання аналізу двох видів структур і представляє, за справедливим зауваженням вченого, одну із серйозних проблем у структурному описі тексту. Видається, що ця трудність стократно зростає, якщо мова йде про дослідження художніх перекладів. Спробуємо наблизитися до вирішення цієї проблеми через аналіз втілення константних конструктивних елементів лірики однієї з найвидатніших китайських поетес епохи Сун 李清照 Лі Цинчжао (І Ань, 1084–1151 pp.) в європейських перекладах її творів жанру *ци*.

Вибір подібного об'єкта і предмета дослідження зумовлений низкою причин. По-перше, література епохи Сун залишається мало дослідженою навіть в самому Китаї, що не може не впливати на її європейські штудії. По-друге, беручи до уваги закон відповідності рівня перекладу рівню наукового осмислення творчості автора тексту, що перекладається, актуальним вдається аналіз перекладів лірики Лі Цинчжао саме в Європі, де вивчення творчості китайської поетеси епохи Сун тільки-но розпочалося. По-третє, відсутність досліджень з перекладацької практики творів Лі Цинчжао європейськими мовами так само, як й європейських літературознавчих досліджень творчості китайської поетеси, пояснює потребу наукового вивчення структурних особливостей лірики поетеси та їх втілення в європейських перекладах. Для порівняльного аналізу нами обрано російські, англійські та італійські переклади віршу Лі Цинчжао *Ву Лин чхунь* «武陵春».

Творча спадщина Лі Цинчжао включає 7 томів поезії і прози, а також 6 томів ліричних пісень. Збереглося близько 50 поем і 17 ліричних пісень, а також дві статті – епілог до книги її чоловіка «Цзінь Ши Лу» («Каталог написів на камені та кістках») та есе про ліричні пісні *ци* [13]. Але творчий спадок китайської поетеси мало відомий європейському читачеві. В різних європейських країнах склалася традиція пріоритетної зацікавленості як перекладачів, так і дослідників поезією епохи Тан, і перш за все лірикою Лі Бо та Ду Фу (дослідження Д. Хінтона, Е. Паунда, П. Варсано, В. Костантіні, У. Чіпрі, М. Й. Конрада, Л. Ю. Бежина, Бі Юе, С. Торопцева). Подібна ситуація характерна й для китайського літературознавства. Щодо творчості Лі Цинчжао, вона найчастіше представлена декількома перекладами в антологіях китайської поезії та збірках вибраних творів поетеси, лаконічно прокоментованих перекладачами [1, 9, 16]. Ім'я Лі Цинчжао згадується у підручниках та хрестоматиях з китайської літератури [5, 11, 12, 17]. Окрему групу складають інтернет-ресурси, енциклопедичні словники з китайської поезії [13, 14]. Останнім часом з'явилося декілька статей українських дослідників, які звертаються до аналізу проблематики та символіки лірики Лі Цинчжао (Н. О. Черниш,

Я. В. Шекера, А. В. Дашенко та ін.). Зроблено перші кроки у дослідженні гендерних особливостей лирики Лі Цинчжао [4]. Однак фактично немає праць, де б досліджувалися способи відтворення конструктивних констант лірики китайської поетеси у різномовних перекладах її творів. Тож наша стаття є спробою наблизитися до вирішення цієї проблеми.

З поміж двох статичних структур лірики епохи Сун: *шун*, де метою стає повчання правителя й виправлення вад в суспільстві, й *ци*, де втілювалися більш інтимні, любовні почуття людини, – Лі Цинчжао обирає жанр *ци*, структурні константи якого відповідали семантико-поетикальній природі її лірики. Однак на тлі загальної конструкції статичної структури *ци* формуються своєрідні конструктивні константи динамічної індивідуальної структури *ци* Лі Цинчжао. Саме ця взаємодія структур й конструктивні константи динамічної функціональної структури віршів китайської поетеси й представляють серйозні труднощі для перекладачів-європейців. Для традиційної організації структури поетичних творів *ци* характерні усталені, очікувані читачем та слухачем цієї поезії константи. *Ци* завжди писалося на певну мелодію, зазначену у назві вірша. Саме ця мелодія обумовлювала чітко розроблену ритміко-мелодійну схему віршу, структура якої диктувала кількість рядків, метр, спосіб римування, точну кількість ієрогліфів в творі, рядки різної довжини і певну систему чергування рівних і моделюючих тонів. Подібна залежність *ци* від музики надихає російського синолога О. Городецьку назвати китайську поезію Центральною «державою музики» [3]. Важливою прикметою жанру є й те, що для структури образності *ци* властиві недовомки, багатоплановість значення, часом хиткість і невловимість втілених почуттів і відчуттів.

Обравши для аналізу англійські, російські та італійські переклади віршу Лі Цинчжао *Ву Лин чхунь* (武陵春) та спираючись на власний підстрочний переклад твору, спробуємо проаналізувати, якою мірою європейським перекладачам вдається передати своєрідне балансування віршів Лі Цинчжао на межі двох структур.

武陵春

风住尘香花已尽，
日晚倦梳头。
物是人非事事休，
欲语泪先流。
闻说双溪春尚好，
也拟泛轻舟。
只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁。

Ву Лин чхунь

*Ветер утих, а с ним исчезло благоуханье цветов.
Устала каждый вечер причесывать волосы.
Вещи остаются (все остается), а люди уходят,
Пытаюсь говорить, но слезы льются прежде.*

*Слышала, что весна на Шуан Си все еще хороша,
Тожже хочу прокатиться на легкой лодочке.*

*Только боюсь, маленькая лодочка,
Не поплывет под грузом тоски.
(Підрядник виконано нами – А. К.)*

Драматичну ситуацію вічної розлуки з коханим передано в китайському оригіналі дуже обмеженими виразними засобами. Декілька деталей достатньо для ліричної героїні Лі Цинчжао, щоб розповісти про свою невичерпну тугу за коханим чоловіком. Це небажання навіть розчісуватися, тому що життя без любові не має сенсу; протиставлення швидкоплинності людського життя й довготривалого існування речей; контрастне протиставлення весни на Шуан Сі й важкої туги, здатної затопити легкий човник, на якому могла би покататися героїня. Притаманний поетиці Лі Цинчжао лаконізм й прихильність до мови символів будують образну систему твору. Переклади цього вірша європейськими мовами, з одного боку, свідчать про прагнення перекладачів ввести чудовий світ поезії Лі Цинчжао у читацьке коло європейців. А з іншого – доводять, як складно «перекласти» одну культуру на мову іншої, «перекласти» зосереджену на своєму внутрішньому стані душі, стриману ззовні й пристрасну в глибині східну ментальність, де «максимальная явленность совпадает с полной сокровенностью, а наибольший результат приносит недеяние» [8, с. 5], на схильну до публічної розкутості у виявленні почуттів ментальність європейську. Так, один з найкращих російських перекладачів китайської лірики М. Басманов, прагнучи відтворити поетичне мереживо китайської поетеси, впадає до багатослів'я, подвоюючи кількість віршованих рядків, додаючи відсутні у Лі Цинчжао смисли. Для героїні китайської поетеси туга за коханим ще дуже відчутна, щоб задаватися питанням про можливість повернутися на Шуан Сі. Вона знає, що її човен (душа) не витримає життя, бо душа ще не готова жити. В інтерпретації Басманова цей трагічний аспект майже знятий ствердженням про те, що вже не раз героїня думала поїхати на Шуан Сі й постійно задає собі це питання:

*Как хорошо на Шуанси весной,
О том я слышала уже не раз.
Так, может быть, с попутною волной
По Шуанси отправиться сейчас?..*

Стратегія додавання та описового перекладу, характерна для перекладів М. Басманова, змінює усталену кількість строф – одну з конструктивних констант *ци*, що писалося на мелодію **Ву Лин чхунь**. В результаті змінюється й сенс вірша. Збільшення кількості строф (2 у Лі Цинчжао й 4 у Басманова) теж зашкоджує передачі настрою того самого «не діяння», яке як типологічну рису китайської ментальності, втілену у художніх формах китайської лірики, визначає І. С. Смирнов.

Ву Лин Чхунь

*Стих ветер наконец-то. И вокруг
В пыли цветы душистые лежат.
Мне не поднят к прическе слабых рук,
Гляжу с тоской на гаснущий закат.*

*Мир неизменен. Но тебя в нем нет,
В чем жизни смысл - того мне не понять.*

*Мешают говорить и видеть свет
Потоки слез, а их нельзя унять.*

*Как хорошо на Шуанси весной,
О том я слышала уже не раз.
Так, может быть, с попутною волной
По Шуанси отправиться сейчас?..*

*Но лодке утлой непосилен груз
Меня не покидающей тоски.
От берега отчалою - и, боюсь,
Тотчас же окажусь на дне реки [7, с. 216].*

Англійський переклад Кенета Рексрота вдається більш досконалим за формою, що її прагне відтворити перекладач. Дві строфи віршу Лі Цинчжао перекладено двома англійськими строфами:

*Wind is still, dust fragrant among blossoms fallen fair.
At close of day I am too worn to comb my silken hair.
Objects remain, but the essence is no longer there:
Everything has ceased. My speech is choked by tears.*

*Shuangxi in spring is still lovely, I hear.
I would sail there in a boat dainty as a leaf.
But the featherweight Shuangxi vessels, I fear,
Could not bear the mortal burden of my grief.
Tune: «Spring at Wu Ling» [15, с. 126]*

Переміщуючи назву вірша як назву мелодії, на яку він написаний, у кінець перекладу (**Tune: «Spring at Wu Ling»**), автор зберігає цю конструктивну особливість статичної структури *ци*, начебто дотримуючись китайської традиції. Але наслідуює їй тільки частково, бо назву мелодії все ж таки перекладено – «*Spring at Wu Ling*». Подібно до Басманова, К. Рексрот використовує прийом компенсації, замінюючи китайське 闻说 (говорять) англійським *I hear* – причину наслідком. Пояснюючи китайський образ «маленького човника» (轻舟) як *a boat dainty as a leaf*, він вдається до прийому додавання.

Лаконізм китайської строфіки як усталений елемент статичної структури *ци* прагне передати А. Буджатті, авторка італійського перекладу **Бу Лин чхунь**

*Caduto è il vento. La polvere ha il profumo di fiori caduti.
A sera son troppo stanca per pettinare i miei capelli.
Restano le cose, ma egli non c'è più e tutto è vano.
Cerco di parlare, ma le lagrime precedono il mio dire.*

*Si dice che a Shuang-Ch'i la primavera è bella
e anch'io vorrei portare una barca leggera,
ma temo che una fragile imbarcazione
non possa muoversi col peso di tanto dolore [9, с. 189].*

Інший приклад перекладу цього ж віршу англійською мовою пропонує Цзяошен Ван, вдаючись до дописування-пояснення смислу поетичного вислову китайської поетеси, обтяжуючи легкий вірш Лі Цинчжао, збільшуючи кількість строф майже вдвічі.

*The wind has subsided,
Faded all the flowers:
In the muddy earth
A lingering fragrance of petals.
Dusk falls. I'm in no mood to comb my hair.
Things remain, but all is lost
Now he is no more.
Tears choke my words.*

*I hear «Twin Brooks» is still sweet
With the breath of spring.
How I'd, too, love to go for a row,
On a light skiff.
I only fear at «Twin Brooks» my grasshopper of a boat
Wouldn't be able to bear
Such a load of grief [16, с. 117].*

Вводячи пояснення того, що дія відбувається навесні, перекладач додає образ весняної землі, вкритої пелюстками квітів: *In the muddy earth a lingering fragrance of petals*, а щоб підкреслити невагомість човника – образ легкого коника: *grasshopper of a boat*. Додаткові образи, яких немає у вірші Лі Цинчжао, позбавляють образи характерного для поезії І Ань символізму.

Метафоризація ієрогліфів, що мають невичерпне семантичне поле як одна з конструктивних констант лірики китайської поетеси майже не піддається адекватному перекладу на європейські мови, якими дуже важко відтворити китайську систему натяків – *дяньгу* (прямих та опосереднених цитат, ремінісценцій, алюзій, етнонімів, топонімів, тощо, без знання яких сприйняття тексту буде невірним) [5, с. 15–16]. Лі Цинчжао надає топоніму *Шуан Сі* символічного смислу: *Шуан Сі* як назва місця, де збиралися китайські поети, стає у вірші поетеси й символом повернення до творчого життя, знаком відродження. Але гра з топонімом у китайському тексті значно складніша, побудована на омонімії *шуансі*. З одного боку, *Шуан Сі* (дослівно «Два джерельця») у китайських поетичних уявленнях символізують своєрідний китайський аналог античного Кастальського джерела як джерела натхнення. З іншого боку, ієрогліф *шуансі* в китайській мові означає «подвійне щастя». Додатковий метафоричний відтінок додає й зорова образність ієрогліфа *шуансі*, яка спонукала одного з сучасних китайських художників створити живописний твір «Подвійне щастя»:



Подвійне щастя – це щастя на двох й удвох, воно неможливе для ліричної героїні, яка втратила коханого назавжди, тому для неї нереально потрапити на Шуан Сі.

Чи можливо відтворити в європейському перекладі таке семантичне багатство ієрогліфа, про яке так точно сказав І. С. Смирнов: «Гнездо ієрогліфов веде гораздо богаче, чем любое словарное гнездо в алфавитных языках, разброс смыслов может быть колоссальным, нам не очень привычным. Так что оттенки имеют очень большое значение, и чрезвычайно интересно, как они возникают на уровне языка» [2]? Цю ігрову метафоричну природу топоніму не враховує М. Басманов, так само, як Цзяошен Ван, який дослівно перекладає топонім *Шуан Сі* як *Twin Brooks*; італійська перекладачка теж не відтворює цей елемент динамічної структури *ци* Лі Цинчжао.

*Si dice che a Shuang-Ch'i la primavera è bella
e anch'io vorrei portare una barca leggera,
ma temo che una fragile imbarcazione
non possa muoversi col peso di tanto dolore* [9, с. 189].

Ритм, заданий мелодією, на яку створюється *ци* – одна з найважливіших конструктивних констант статичної структури, що активно взаємодіє із структурою функціональною. 武陵春 – це двострофний вірш Лі Цинчжао, у кожній строфі якого римуються 2 останні рядки.

风住尘香花已尽，
日晚倦梳头。
物是人非事事休，
欲语泪先流。

闻说双溪春尚好，
也拟泛轻舟。
只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁。

Метрика та ритм європейських перекладів суттєво відрізняються від китайського оригіналу. Російський переклад М. Басманова являє собою чотиристрофний вірш, у якому створено наступний ритмічний малюнок: acbd–acbd–acbd–acbd. Інша схема рими представлена у перекладі Кенета Рексрота: у першій строфі римуються тільки 2 перших рядки: ab, а у другій використовується перехресна рима: acbd. Переклад Цзяошен Вана – приклад перекладу білим віршем. Щодо італійського перекладу, то його ритмічний малюнок поєднує дві методики, поширені в європейській практиці перекладів з китайської мови: перша строфа –

білий вірш, а у другій використовується суміжна (парна) рима. Особливий ритм та метрика, що породжують своєрідне звучання китайської поезії як «держави музики», залишаються недосяжними для європейських версій, де не збережено ритмічний контур віршу Лі Цинчжао.

Порівняльний аналіз європейських перекладів віршів Лі Цинчжао показав, що найскладнішими для передачі європейськими мовами виявилися такі конструктивні константи лірики китайської поетеси: зорова образність ієрогліфічного письма; відбір та метафоризація ієрогліфів, що мають невичерпне семантичне поле; особливе поєднання загально китайських та гендерно забарвлених символів; метрика та ритм, що породжують своєрідне звучання китайської поезії як «держави музики». Жодному з європейських перекладачів не вдалося повною мірою адекватно відтворити у тексті перекладу складне співвіднесення статичної та динамічної структур. Загальноєвропейська типологія проблем перекладу лірики Лі Цинчжао європейськими мовами доводить важливість структуральних компаративістських досліджень, що сприятимуть пошуку спільних шляхів культурного порозуміння між Заходом і Сходом.

Бібліографічні посилання

1. Басманов М. И. Китайская классическая поэзия в переводах Михаила Басманова / М. И. Басманов. – М. : Эксмо, 2004. – 215 с.
2. ВЕСТИ FM: [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://radiovesti.ru/articles/2010-03-27/science/3098>.
3. Городецкая О. М. Поэтика иероглифа (Размышления переводчика): [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://baruchim.narod.ru/Gorodetskaya.html>.
4. Калашникова А. В. Гендерна природа образів Лі Цинчжао / А. В. Калашникова // Актуальні проблеми вивчення та викладання східних мов та літератур. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2010. – С. 80–84.
5. Кравцова М. Е. Хрестоматия литературы Китая / М. Е. Кравцова. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 765 с.
6. Лотман Ю. М. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2002. – 768 с. – С. 191–196.
7. Печали и радости. Двенадцать поэтов эпохи Сун: Пер. с кит. Сост. Е. А. Серебряков и Г. Б. Ярославцев. – М. : ООО Издательский дом Летопись, 2000. – 496 с.
8. Смирнов И. С. В. М. Алексеев и «Поэма о поэте» Сыкун Ту / И. С. Смирнов // Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте: Сыкун Ту (837–908): перевод и исследование (с приложением китайских текстов). Изд. 2-ое, исп. и доп. / В. М. Алексеев. – М. : Восточная литература РАН, 2008. – С. 3–8.
9. Bujatti A. Come in sogno. – Milano : Libri Scheiwiller, 1996. – 143 p.
10. Cipri U. Pensieri in una notte quieta. – Palermo : Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008. – P. 87–98.
11. Idema W. The Indiana Companion to Traditional Chinese literature. V.2. – Bloomington : Indiana University Press, cop. 1998. – 547 p.
12. Lanciotti Lionello. Letteratura cinese. – Milano, 1969. – 218 p.
13. Li Qingzhao Enciclopedia on-line : [Електронний ресурс] – Режим доступу: treccani.it/enciclopedia/li-qingzhao.
14. Li Ch'ing-chao – Introduction // Classical and Medieval Literature Criticism: [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.enotes.com/classical-medieval-criticism/li-ch-ing-chao.
15. Rexroth K. Chung Ling. Li Ch'ing-chao: Complete Poems. – New York : New Directions, 1979. – 203 p.
16. Sino-Platonic papers: The complete ci-poems of Li Qingzhao; a new English translation by Jiaosheng Wang. – 1989. – 13 October. – Philadelphia : University of Pennsylvania. – 122 p.

17. Storia delle letterature d'orientale diretta da Oscar Botto. – Milano, 1962. – 154 p.

Надійшла до редколегії 02.05.12

УДК 821.161.1-1.09

О. Л. Калашникова

г. Днепропетровск

ЕКАТЕРИНОСЛАВ В УКРАИНСКОМ СЮЖЕТЕ МЕМУАРОВ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Анализируются «Записки» Г. Р. Державина как один из выдающихся памятников русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII в.; выделен украинский сюжет мемуаров, его основные составляющие и место екатеринославских страниц в этом сюжете.

Ключевые слова: мемуарно-автобиографическая литература, жанр, записки.

Аналізуються «Записки» Г. Р. Державина як одна з видатних пам'яток російської мемуарно-автобіографічної літератури XVIII ст.; виокремлено український сюжет мемуарів, його основні складові та місце екатеринославських сторінок в цьому сюжеті.

Ключові слова: мемуарно-автобіографічна література, жанр, записки

In the article the «Notes» of G. R. Derzhavin is analyzed as one of the greatest monuments of Russian memoirs and autobiographical literature of the XVIII-th century., the Ukrainian plot of memoirs, its main components and the place of Ekaterinoslav pages in this story are determined.

Keywords: memoirs and autobiographical literature, genre, notes.

Украинские культурные гнезда на карте русской культуры XVIII века многочисленны, но пока мало исследованы наукой. Усилиями группы XVIII века в Институте Русской литературы (Пушкинский Дом), где, начиная с 1935 г., регулярно выходит сборник «XVIII век», сделано немало для разыскания, изучения и введения в литературоведческий оборот многих художественных явлений века Просвещения. Однако русская культура XVIII столетия не исчерпывается ее «петербургской редакцией»: теми процессами, которые происходили в рамках придворной жизни российской империи; теми творениями, которые были созданы в Петербурге – тогдашнем культурном центре державы, как и теми, что оказались в петербургских архивах и собраниях рукописей. Общеизвестно, что ориентация Петра на активное включение России в общеевропейские и мировые политические и культурные коллизии привлекла в Санкт-Петербург не только множество иностранцев, обрусевших и ставших частью русской культуры, но и амбиционных, одаренных, не всегда богатых, но претендующих на право быть по достоинству оцененными представителями культурных окраин, провинций Российской империи. Украине и украинцам было суждено сыграть заметную роль именно на этапе создания русской культуры нового времени.

На последнем форуме русистов Украины я попыталась наметить первичную, черновую карту украинских культурных гнезд, изучить которые еще предстоит, и обозначить актуальность подобного направления развития русистики в Украине. Для более детального анализа в этой статье мы избрали материал, связанный с екатеринославской губернией как одним из пунктов на украинской карте русской культуры XVIII в.

Выбор Екатеринослава обусловлен рядом причин. Во-первых, известно, что новый город закладывался в 1776 г. и задумывался Екатериной и Потемкиным как третья, южная столица Российской империи «Южная Пальмира». Этот, правда, несостоявшийся, столичный статус Екатеринослава, вторично заложенного уже в 1787 г. выше по Днепру, на новом месте, где стоит и поныне, привлек внимание в русле решения главной глобальной проблемы: изучения культурных гнезд Украины и их роли в развитии русской культуры. Во-вторых, в контексте поставленной задачи екатеринославщина практически не освоена наукой. В-третьих, это родной город автора статьи, что тоже вполне объясняет интерес к этой страничке русской культуры, связанной с Украиной. Заманчиво было найти что-то новое о пребывании Екатерины II, графа Потемкина, австрийского императора Йозефа II, заложившего 9 (20) мая 1787 года вместе с русской императрицей Преображенский собор как центральное сооружение будущей южной столицы. Но оставим этот труд историкам, тем более что в изучении этих событий сделано немало, и обратимся к литературным именам. Здесь на первом месте оказался Гаврила Романович Державин, чьи отношения с Екатеринославом были долгими и остались пока мало изученными.

Главным источником информации для нас стали не противоречащие друг другу отдельные замечания на этот счет в различных работах (Д. И. Эварницкий (Яворницкий) – 1887, В. П. Острогорский – 1895, А. Оглобин – 1959, Н. П. Чабан – 2001, Л. В. Пашук – 2002, С. В. Абросимова и В. В. Синельников – 2003), а автобиографические записки самого Державина, которые по-настоящему еще не исследованы в литературоведении, а, как правило, либо лишь упоминаются в русле выявления общих тенденций становления и развития русской мемуаристики (А. Г. Тартаковский), либо вообще выпадают из поля зрения исследователей (Г. Г. Елизаветина). Между тем записки Г. Р. Державина представляют немалый исторический и историко-литературный интерес и заслуживают специального внимания.

Жанр записок был очень популярен именно в XVIII в., когда, по замечанию Г. Г. Елизаветиной, в России сложились предпосылки для утверждения мемуарно-автобиографической прозы [4, с. 237]. Термин «записки» был эквивалентом французского «мемуары», о чем свидетельствует тот факт, что даже в 1835 г. Белинский употребляет эти два понятия как тождественные: «К числу самых необыкновенных и самых интересных явлений в умственном мире нашего времени принадлежат записки или *memoires*» [2, с. 159].

«Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» были написаны между 1808–1812 гг., а опубликованы впервые в 1860 г. «Русской Беседой». Историю появления в печати мемуаров сообщает автор предисловия и комментариев к первому изданию Петр Иванович Бартёнев: «Подлинная рукопись Записок Державина, в лист, на толстой синей бумаге, в 1843 г. досталась по смерти жены и единственной наследницы его, бывшему попечителю С-Петербургского университета, известному археологу Константину Михайловичу Бороздину, а от сего последнего его дочери, от которой и приобретены Русскою Беседой через посредничество Д.В.Поленова» [3, с. V]. Но, несмотря на такой долгий и сложный путь к читателю, «Записки» сохранились в

первозданном виде и были опубликованы без всяких изменений. Помещая произведение Державина в ряд других явлений русской мемуаристики, П. И. Бартенев приравнивает его «по занимательности и обилию сообщаемых известий» к таким выдающимся памятникам мемуарно-автобиографической литературы, как записки кн. Шаховского, кн. Щербатова, княгини Дашковой и Екатерины II [3, с. III] и, подчеркивая установку на строгое документальное повествование, прежде всего, о государственной деятельности автора записок, называет мемуары Державина родом «сенатской мемории или делового отчета» [3, с. IV].

Повествование в «Записках» начинается с рождения автора и завершается 1812 г. Если принять во внимание, что Державин не вел дневников, как и большинство русских писателей XVIII столетия [6, с. 35], а описал свою жизнь по памяти, будучи уже на седьмом десятке, становятся объяснимыми некоторые неточности, прокомментированные П. И. Бартеневым. Однако в целом «Записки» дают очень важный материал и к истории жизни Державина, и к истории русской литературы, и к российской истории второй половины XVIII – первой четверти XIX вв. Именно этот источник мы и попытаемся использовать в качестве основного для решения интересующей нас проблемы. При такой установке на документальный характер фиксации событий жизни для потомков в мемуарах Державина прочитывается и некий украинский сюжет. Он развивается по трем линиям: 1) история участия самого Державина в событиях, связанных с малороссами; 2) история деятельности малороссов на поприще служения государству российскому; 3) Екатеринослав в судьбе Державина. Каждая из сюжетных линий важна, если принимать во внимание глобальную проблему создания украинской карты русской культуры XVIII в.

Как верный слуга государства, работая на различных должностях, Державин не единожды оказывается причастным к решению проблем малороссов. В «Записках» рассказано о таких событиях, когда Державин выступил в роли справедливого арбитра в спорных обстоятельствах. Так, еще во время подавления восстания Пугачева Гаврила Романович был послан с разведывательной миссией в области, прилегавшие к местности, где хозяйничал Пугачев. Именно там летом 1774 г. Державин защитил малороссийских колонистов от ложного навета на них о якобы существовавшем их сговоре с бунтовщиком. Автор доноса, дворцовый Малыковский крестьянин Василий Иванович Попов, во время расследования дела саратовских покровских малороссиян, получив от полковника Бошняка в подчинение команду, стал грабить дома малороссиян, а их самих арестовал. Результатом заступничества Державина перед князем Щербатовым, руководившим всей операцией против Пугачева, стало оправдание малороссиян; а сам Попов был посажен под стражу в Воеводскую канцелярию [3, с. 76–77].

Другой эпизод, рассказанный Державиным, относится ко временам правления Александра I. Сенатор Державин, не побоявшись того, что его позиция не совпала с позицией всесильного графа Валериана Александровича Зубова, любимца царствующего императора, брата Платона Зубова, последнего фаворита Екатерины II, встал на сторону малороссийской помещицы Надаржинской, ходатайствовавшей за признание прав на наследство за ее незаконной дочерью.

Ссылаясь на правило «привенчания» (признания ребенка, рожденного вне брака, законным) и на исторический прецедент (признание Петром I законной дочерью Елизаветы Петровны, родившейся через два месяца после заключения брака Петра с Мартой Скавронской), Державин добился решения спора в пользу Надаржинской и ее 13-летней дочери [3, с. 452–454].

История деятельности малороссов на поприще служения государству российскому – одна из сквозных сюжетных линий «Записок». Она означена именами украинцев, сыгравших значительную роль в жизни российского государства и в судьбе самого Г. Р. Державина. Простой перечень имен тех из них, кто упомянут в «Записках», может служить путеводителем в составлении украинской карты русской культуры XVIII в. Из этой мозаики личных и общественных отношений поэта со своими современниками и складывается картинка эпохи и культуры того времени. Здесь и статс-секретарь Екатерины II Александр Андреевич Безбородко, способствовавший сближению Державина с императрицей и получению от нее награды за верную службу во время подавления восстания Пугачева. И один из фаворитов императрицы Петр Васильевич Завадовский, с которым у автора «Фелицы» сложились непростые отношения. В этой сюжетной линии появляется и Михаил Иванович Ковалинский (Коваленский), статс-секретарь Г. Потемкина, пытавшийся поддержать Державина в его стремлении получить звание полковника, в котором Потемкин все-таки отказал просителю. Об этих именах мемуарист рассказывает, конечно, в связи с событиями своей частной жизни. Однако эта жизнь оказалась настолько тесно переплетенной с жизнью государства и развитием русской культуры, что частный акцент практически снят.



Левицкий Д. Г.

Портрет Александра Андреевича
Безбородко



Лампи И. Б.

Портрет П. В. Завадовского,
1795

Есть в этом украинском списке и те, кто, подобно Державину, прославились не только на поприще государственной службы, но и своими литературными талантами. Так, в годы губернаторства Г. Державина в Олонце (1784–1786 гг.) его секретарем был Адриан Моисеевич Грибовский, автор мемуаров, частично опубликованных в журнале Москвитянин (№2, 1847, с. 65–129) и перевода «Приключений Перигрина Пикля» Тобайаса Смоллетта (в 1788 г. вышла только ч. 1 перевода под названием «Веселая книга, или Шалости человеческие»). Тогда же экзекутором Олонецкого губернатора Державина оказался и Николай Федорович Эмин, будущий автор «Розы, полусправедливой оригинальной повести» (1788) и

других романов, сын родоначальника русского романа Федора Александровича Эмина, также украинца, по одной из версий его биографии.



Адриан Моисеевич Грибовский (1767–1834)

Упоминает Державин и о Кирилле Григорьевиче Разумовском как покровителе многих малороссов, приехавших в Санкт-Петербург в поисках чинов и славы [3, с. 249–281], и о Дмитрие Прокофьевиче Трощинском (1754–1829), министре департамента уделов при Александре I, министре юстиции в 1814–1817 гг., прославившемся у потомков прежде всего как опекун юного Н. В. Гоголя, за учебу которого в Нежинской гимназии он ежегодно платил 1200 рублей серебром.



Луи Токке. Портрет графа
К. Г. Разумовского, 1758



В. Боровиковский. Портрет
Д. П. Трощинского, 1819

С этой сюжетной линией «Записок» связаны и екатеринославские странички мемуаров Гаврилы Державина, где появляются два имени, сыгравшие значительную роль в истории несостоявшейся южной столицы Российской империи: Иван Максимович Синельников – первый правитель Екатеринославского наместничества (1784–1788) [7, с. 213] и Тимофей Иванович Тутолмин (1740–1809), губернатор Екатеринослава в 1783–1784 гг.



Синельников Иван Максимович
1741–1788



Тимофей Иванович
Тутолминъ,
1740 — 1809

Timofeï Ivanovitch
Tutolmine,
1740 — 1809

С И. М. Синельниковым, который возглавил работы по основанию и строительству третьей столицы, разрабатывал маршрут путешествия Екатерины на юг, участвовал в закладке Преображенского собора – центра будущего Екатеринослава, и принимал императрицу в своем имении [5], Державина связывала не только дружба, зародившаяся еще в 1774 г., когда Иван Максимович с Донецким пикинерским полком преследовал Пугачева в Казанской губернии. Именно там в январе 1775 г. И. М. Синельников женился на Авдотье Васильевне Страховой, дочери помещика Страхова, семейство которого пряталось от бунтовщиков и было спасено И. Синельниковым. Авдотья Васильевна приходилась Державину двоюродной племянницей (В «Записках» И. М. Синельников назван «свойственником» – с. 132), что также определило особый характер отношений русского поэта с будущим правителем Екатеринославского наместничества. Державин посоветовал рано овдовевшей племяннице привезти сыновей в Санкт-Петербург для воинской службы. В 1803 г. Державину же пришлось, по просьбе тогдашнего губернатора Екатеринослава Ивана Яковлевича Селецкого, тестя старшего сына Ивана Максимовича Синельникова – Василия Ивановича (1777–1846), «устыдить Авдотью Васильевну и привести в должный порядок, обуздать расстройку имению, принадлежащему детям по завещанию». Будучи тогда министром юстиции, Гаврила Романович добился установления дворянской опеки над имением вдовы екатеринославского губернатора и своей племянницы, что и спасло детей Ивана Максимовича от разорения [5].

В 1779 г., при содействии И. М. Синельникова, Гаврила Романович Державин получил надел и крепостных, став владельцем поместья Гавриловка в Екатеринославском наместничестве. Это событие зафиксировано и описано в «Записках»: «...а на другой год доставил ему свойственник его, бывший в Екатеринославе губернатором Иван Максимович Синельников на Днепре землю 6 тысяч десятин с населенными на ней Запорожцами 130 душ; ибо тогда по данной власти Государынею князю Потемкину, а от него губернаторам раздавать Крымские и Днепровские новоприобретенные земли из населения их безденежно; с которыми при наступившей тогда скоро новой ревизии и очутилось за ним в течение двух годов около 1200 душ...» [3, с. 132]. Так поэт стал екатеринославским помещиком. Правда, возникает некоторая хронологическая путаница, ибо И. М. Синельников

был губернатором Екатеринославского наместничества в 1784–1788 гг. [7], само наместничество было создано, по указу Екатерины в 1783 г., а из «Записок» Державина следует, что это было еще в 1779 г. Видимо, это следует отнести к одной из тех неточностей, что объясняются временной удаленностью описываемых событий от времени создания мемуаров. Однако после того как Державин ушел с государственной службы (1803 г.), любимым домом и обителью творческого вдохновения стало другое его имение Званка в Новгородской губернии на левом берегу Волхова, описанное в знаменитом послании «Евгению. Жизнь званская» (1807). Екатеринославщину Гаврила Романович посетил еще раз в 1813 г., когда побывал в Любимовке (Норовке, Алексеевке), имении Алексея Максимовича Синельникова, перешедшем после его смерти к брату, И. М. Синельникову [1].

Жизненный путь Гаврилы Романовича пересекся с еще одним губернатором Екатеринослава – Т. И. Тутолминым, о котором немало написано в «Записках» автора «Фелицы» как о нерадивом чиновнике, наместнике Олонецком, вступившем в конфликт с Державиным, назначенным губернатором того края. Прямо перенеся свои распоряжения периода губернаторства в Екатеринославе на Олонецкий край, Тутолмин издавал совершенно несуразные, противоречившие законам империи постановления, против которых и восстал губернатор Державин [3, с. 254]. Открытое противостояние двух государственных мужей завершилось фактической победой Тутолмина и отстранением Державина от занимаемой должности, хотя за этим тут же последовало новое назначение поэта губернатором Тамбова. Так в документальных мемуарах первый поэт России XVIII в. Державин представляет себя потомкам прежде всего как государственного деятеля – сенатора, губернатора, военного, министра юстиции. И эта позиция очень характерна для России XVIII столетия. В некрополе Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге на могильных камнях Ломоносова, Фонвизина и других мы не увидим упоминаний об их поэтическом или литературном поприще. И только на могиле Дельвига уже в 1830 г. будет гордо написано лишь одно слово – «Поэт». Но действительно ли Державин не осознавал, что он прежде всего поэт? Думается, что в мемуарах он несколько лукавит, потому что в те же годы в 1807 г. в послании «Евгению. Жизнь Званская», обращенному к другу и первому биографу Державина священнику Евгению Болховитинову, автор «Фелицы» рисует картину бытия поэта через бытовые описания каждодневной прозаической жизни с игрой в карты, распоряжениями по хозяйству, незамысловатыми сельскими забавами, застольями. Быт становится предметом поэтического бытия поэта, показанного как частный человек. И хотя описание поэтических занятий оказываются в одном ряду с описанием игры в карты, поэт, обращаясь в конце послания к своему биографу Евгению, просит его передать потомкам то, что возгласила о его песнях Клио:

Ты слышал их, и ты, будя твоим пером
Потомков ото сна, близ севера столицы,
Шепнешь в слух страннику, в дали как тихий гром:
«Здесь бога жил певец, – Фелицы».

А документальные записки о государственном служении одного из самых значительных русских поэтов века Просвещения оказываются и важным историческим документом, и интересным явлением становления и развития русской

мемуарно-автобіографічної літератури XVIII в., формованої в тесному взаємодії і взаємодії з белетристикою. Аналіз «українського сюжету» в «Записках» Державина дозволяє позначити перспективи осмислення ролі і місця українських діячів культури в історії російської літератури і художньої культури століття Просвіщення, до сих пор по-сьогодні не оцінених наукою.

Бібліографічні посилання

1. Абросимова С. В. Родина Синельникових в житті та творчості Д. І. Яворницького / С. В. Абросимова // Видатні особистості. Музейна персоналістика (Матеріали обласної музейної конференції до Міжнародного дня музеїв та 75-річчя Дніпропетровської області. – Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2008. – Вип. 10. – 338 с..
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М., 1953. – Т. 1.
3. «Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» с литературными и историческими примечаниями П. И. Бартенева. – М. : Тип. А. Сомова на Мясницкой улице, 1860. – 502 с.
4. Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров / Г. Г. Елизаветина // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М. : Наука, 1982. – С. 235–263.
5. Синельникова Л. Г. Предки и потомки Екатеринославского губернатора Ивана Максимовича Синельникова (генеалогическое исследование) / Л. Г. Синельникова // Видатні особистості. Музейна персоналістика (Матеріали обласної музейної конференції до Міжнародного дня музеїв та 75-річчя Дніпропетровської області. – Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2008. – Вип. 10. – 338 с.
6. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1991. – 288 с.
7. Яворницький Д. Нариси з історії запорозьких козаків та Південної України / Д. Яворницький // Д. Яворницький. Твори у 20 томах / Д. Яворницький. – Київ; Запоріжжя : Тандем-У, 2004. – Т. 1. – С. 213–242.

Надійшла до редколегії 01.05.12

УДК 821.111 – 1.09

Н. М. Кий

м. Дніпропетровськ

СУЧАСНА ЛІНГВОЦЕНТРИЧНА ПОЕЗІЯ. ОСНОВНІ НАПРЯМИ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ

Актуальність даного дослідження полягає новизні напрямку лінгвоцентричної поезії, різноманітності її форм і методів та недостатній вивченості літератури, в якій слово не є засобом, а ціллю творчості.

Ключові слова: лінгвоцентрична поезія, філологізм, модернізм, авангардизм, постмодернізм.

Актуальность данного исследования заключается в новизне лингвоцентрической поэзии, разнообразии её форм и методов, а также недостаточной изученности литературы, в которой слово является не средством, а целью творчества.

Ключевые слова: лингвоцентрическая поэзия, филологизм, модернизм, авангардизм, постмодернизм.

The topicality of the given research lies in the novelty of the linguistically centered poetry trend, variety of its forms and methods and insufficient examination of literature which states a word as aim but not means of work.

Keywords: linguistically centered poetry, philologism, modernism, avant-gardism, postmodernism.

в другій половині ХХ ст. почався літературний процес, який захопив митців багатьох країн одночасно. Особливо він помітний у сучасній постмодерністській поезії англо-, франко- та російськомовних авангардних (чи поставангардних) поетичних шкіл. Головна риса, що об'єднує усіх цих абсолютно різноманітних за методами, стилями, напрямками та ідеєю поетів – курс на відкриття нових «мовних потенцій» [1, с. 8], тобто мета їх – поетичними засобами відкривати нові, віднаходити втрачені чи застарілі значення слів і фраз, ставити їх у непередбачуваний контекст, а також експериментувати з граматичними і фонетичними формами, знаходити етимологічні парадокси, створювати власні мови і використовувати лінгвістичні та інші терміни у художніх творах. Таким чином, мова стає не засобом створення смислу, а об'єктом спостереження, аналізу та творчості, джерелом натхнення і відкриттів. Л. В. Зубова робить висновок, що магістральною лінією в розвитку поезії в ХХ ст. є її зближення з філологією, вона також поєднує різноманітні поетичні системи «зосередженістю поетів на рефлексії над словами, граматичною формою, побудовою фрази, логікою формування значення, поведінкою слова у світі, що змінюється» [1, с. 6]. З такою ціллю застосовується гра слів, їх перестановка і розгляд у іншій конотації, залучення чи втрата флексій, створення нових штучних мов, використання філологічних та інших термінів та ін. У жодному разі не можна сказати, що така увага до мови – явище інноваційне, адже, по-перше, будь-який поет відчуває мову і експериментує з її можливостями, а по-друге, основи таких експериментів закладені давно. Їх можна знайти, скажімо, у Л. Керола (XIX століття) у лінгвістичній грі в «Алісі у Задзеркаллі» та зокрема у «Jubberwocky» (відомий у перекладі Д. Орлової як «Бармаглот»):

Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe

Це яскравий прилад того, що зараз називають поезією мови. У ній повністю збережені синтаксичні конструкції та граматичні форми але слова вигадані (здебільшого декілька лексичних одиниць об'єднані в одну нову форму). Однак з 1960-х рр. захоплення мовною грою набуло масштабів чітко вираженої тенденції, яка розповсюджується у багатьох країнах серед поетів різних шкіл. Автори, які залучилися до філологічних пошуків у США, традиційно об'єднуються під назвою групи «поетів мови» (Language Poets) з центром у Нью-Йорку, у Росії налічується до десятка шкіл, поети яких знаходяться у лінгвістичних пошуках, серед них найпомітнішими є метареалісти (чи за іншим визначенням метаметафористи), ленінградська філологічна школа та ін., у Великій Британії лінгвоцентричну поезію практикують, у більшості, учасники угруповання, яке не визначилося з єдиною назвою і «відзивається» на лінгвістично-інноваційну, пост-авангардну, лінгвістичну, рефлексивну, чи навіть пізню модерністичну поезію. У Франції ряд поетів, яких не відносять до жодної з центральних течій – В. Ноель, Ж. Дюпен, І. Бонфуа, К. Естебан, Ф. Жакоте – проте знаковими є їх роздуми над мовою, гранична смислове навантаження на слово, центральна тема творчості – поезія [2].

Американська течія, що виникла на початку 1970-х рр., мала декілька джерел, основою яких був метод, явно присутній у модерністській традиції, особливо добре представлений у Г. Стайн та Л. Зукофського. У статті, присвяченій творчості Г. Стайн, Ш. Андерсон відмічає, що в її творах «у слів з'являється якийсь новий, дивний присмак (...) і в той же час, знайомі слова здаються майже чужими» [3]. Американські центри розвитку поезії розташовувалися на західному узбережжі, де Р. Гренієр та Уоттен з 1971 року видавали журнал *This*, у Нью-Йорку, де виходив журнал «L=A=N=G=U=A=G=E» під редакцією Ендрюса та Бернстейна з 1978 по 1982, а також журнали та інформаційні бюлетені *Tottel's*, *Toopick*, *Tuumba Press*, *Roof*. Хоча не всі письменники цього напрямку видавалися у «L=A=N=G=U=A=G=E», їх автоматично зачисляють до поетів мови (R. Silliman, B. Andrews, Ch. Bernstein, L. Hejinian, B. Watten, R. Armantrout, S. Benson, A. Child, C. Coolidge, T. Darragh, A. Davies, C. Harryman, P. Inman та багато інших), названих так завдяки журналу. Що стосується написання, то великими літерами, розділеними знаком «=» для позначення групи ніхто не користується [4].

А. Грицман характеризує поезію мови, її ідею таким чином: «поети <...> намагаються використовувати приховане значення і енергію самих слів, взятих як такі». Таким чином, поети мови вдаються до «фрагментації» мови, намагаючись «звільнити» слово, щоб дати йому можливість працювати як смисловою поетичною явищу самостійно, тоді як основним принципом, що застосовується у їх творчості дослідник вважає «очуження» [5]. Пробштейн серед рис американської мови поезії також називає фокус на формі більше, ніж на змісті, пошук істини шляхом відновлення коренів і первинного значення слів, навіть порушуючи і деформуючи їх форми і семантику, а також відмові від однозначного тлумачення тексту [6]. Є. Осташевський характеризує поезію «Language school» дещо з іншого боку – більш описово: «Поетика “школи мови” антиміметична, колажна і фрагментарна, позбавлена індивідуальності автора, нагадує певну продовжність тексту без початку і без кінця» [7]. Вона призначена для читання очима. На відміну від російської мовної поезії, американська не перформативна, не для декламації. Дослідники філологічної поезії США вважають її ключовими аспектами те, що мова диктує значення, а не навпаки, а також активне залучення читача до створення змісту твору: ламаючи поетичну мову, поет вимагає, щоб саме читач знайшов новий спосіб підійти до тексту. З точки зору форми, хоча і не існує «типового» лінгвоцентричного вірша, можна прослідкувати тенденцію – звернення до наративних, більш довгих ніж зазвичай поезій у прозі, нерідко зустрічаються випадки звернення до модерністських прийомів з розташуванням текстів.

Що стосується російської філологічної поезії, то на відміну від США, маніфестів для неї не створювали і не було об'єднання усіх під єдиним гаслом чи назвою, але лінгвістичні пошуки спостерігаються у творчості поетів декількох шкіл: метареалістів та концептуалістів у Москві, філологічної у Ленінграді, ліанозовської та ін. Більшість вищеназваних рис лінгвоцентричної поезії є характерними і для російської гілки, проте у неї є і власні доробки. Найбільш визначною з них є метабола або метаметафора – терміни, що визначають стилістичні пошуки суті метафори або, як запропонувати це К. Кедров, «вивертання метафори», тобто розуміння її смислу через подвійну інверсію внутрішнього і зовнішнього,

поєднуючи гіперболу з літотою. Наприклад, «океан – пристань корабля, корабель – пристань океану». Чому океан – пристань корабля, зрозуміти неважко – він створений бути весь час на воді, на широких просторах морів, але вивертаючи метафору, бачимо, що корабель і океан мають зворотний зв'язок: океан залишився би непізнаним без корабля.

Наприкінці 1970-х рр. в російській поезії виникла течія (або школа) під назвою «метареалізм» (термін запропонував М. Епштейн в 1983 р. в «Тезах про метареалізм та концептуалізм» [8]), яка стала оплотом створення групи поетів направлених на мовно-центричну творчість. Розшифровують цю назву по-різному: «метафізичний реалізм» або «метафоричний реалізм». Згідно з М. Епштейном, «метареалізм напружено шукає ту реальність, всередині якої метафора знову може бути розкрита як метаморфоза, як істинна взаємопричетність, а не умовне уподібнення двох явищ». Тобто, за його словами, це поезія тієї реальності, яка захована всередині метафори, і об'єднує її значення, що розійшлися – пряме і переносне [10]. Термін виник як ключ до розуміння поезики О. Еременко, І. Жданова, О. Парщикова, пізніше до цього кола були зачислені І. Кутик, О. Кацюба, С. Соловйов, Л. Ходинська, Т. Щербина. К. Кедров вводить термін «метаметафоризм» як назву цієї ж школи, вперше згадуючи «метаметафору» у післямові до поеми О. Перщикова «Новогодние строчки».

У Ленінграді у період з 1958 по 1976 рр. існувала філологічна школа, представники якої займалися різного роду авангардними та модерністськими експериментами з поезією, беручи за зразок творчість раннього Маяковського, Ваманського, Асеева, Хлебнікова та авангардистів світового масштабу, залучивши практику верлібру – нехарактерну для російської поезії форму. Найяскравішим з точки зору лінгвоцентричної поезії став Лев Лосєв. Філологізм у його творчості – центральний аспект. Через поезію він досліджує звуки («Тринадцать русских» – вірш про звуки російської мови, непідвладні носіям західноєвропейських мов), словоформи («Растерянность» – можливість утворення варіантних граматичних форм і невпевненість у виборі нормативної форми), етимологія і втрата первинного значення лексем («Местоимения», «Нелетная погода», «Классическое», «Путешествие» – етимологічні парадокси, демонстрація зв'язку між словами, що втратили його у графічній та фонетичній формі) та проблеми білінгвізму («Игра слов с пятнами света»). Цікаві лінгвістичні експерименти у поезії відображають також представники багатьох не підцензурних груп як ліанозовська школа, московський клуб «Поезія» і ряд авторів, яких важко віднести до будь-якої групи. Важко обійти увагою книгу-діалог В. Строчкова та О. Левіна з клубу «Поезія», де кожен з авторів пише твори подібні дзеркальному відображенню віршів співавтора, проте люстерка їх з розряду кривих. В результаті виходить захоплююча лінгвістична гра.

Розглянемо приклад, який народився з напису на дверях «Ікаруса»:

ОСТОРОЖНО ОТКРЫВАЕТСЯ ВНУТРЬ

Осторожно, открывается внутрь!

Надпись на дверях «Икаруса»

Осторожно открывается внутрь,

понемножку, по шажку, по чуть-чуть.

Не успеешь в эту внутрь заглянуть,
как захлопнется на жирный шелчок. (О. Левін)

ВНУТРЬ ОТКРЫВАЕТСЯ ОСТОРОЖНО

Осторожно открывается вдруг
с неожиданно другой стороны.
Ее внутрь так односложно сложна,
а наружу недвусмысленно вне. (В. Строчков)

Очевидний приклад пошуку нового осмислення слова. «Внутрь» тепер не прислівник, а іменник, який наділяється денотативним і масою конотативних значень, вона субстантивована і має характеристики: «односложна, как смерть, / и двусложна, словно жизнь, но темней» (Левін), в ній «бензиновый ползет запашок» (Строчков), і, як не бийся, «Эту внутрь между наружу и внутрь / Осторожно никогда не понять / ни аршином, ни умом, ни рукой / не измерить ее темных глубин» (Строчков). Про алюзію назви автобуса на міфічного мрійника Ікара автори також не забули: «надпись внутри гласит / на ленивом и чужом языке, / что Авария такая страна, / где Икарусу смертельно летать» [9].

У Великій Британії з початку 1970-х під натиском поезії «Мейнстріму», яка витіснила з центру уваги загалом всі дрібніші авангардистські угруповання, поетична «окраїна» звертається за натхненням до американської творчості «бітників», нью-йоркських шкіл та школи Black Mountain і на їх основі починає створювати поезію, єдиної назви якій не дають. Дослідники даного явища зазвичай починають з перерахування можливих варіантів: лінгвістично-інноваційна, лінгвістична, інноваційна, пост-авангардна поезія і т. д. Така варіація назв зумовлена тим, що не існує «типового» твору, проте є ряд рис у поезії, яка розвивається в Альбїоні в цей час, що пов'язують її з іншими поетичними течіями ХХ ст. П. Філпott надає детальну типізацію таких рис. Він роз'яснює, які риси попередніх культурних та літературних течій наявні у сучасній інноваційній британській поезії. Серед них, зокрема, характерні для модернізму різноманітні форми відчуження, щоб сфокусуватися на мові та процесі створення віршів, підстави для звинувачень у елітизмі та надмірній складності, оскільки методи цієї поезії не спрямовані на простий запис предметів та емоцій, застосовуючи стерті метафори. З постмодернізмом, як зауважує Філпott, дану поезію поєднує відчуття нецілісного, «надламаного» автора чи голосу, децентралізованого, на грані автентичності й особистості. Втеча від традиційних форм і схем побудови поезії, експерименти та імпровізація виказують авангардистські риси, тоді як деякі аспекти імпровізації та виступу як у письмі, так і у читанні пов'язують інноваційну поезію Великої Британії з нео-дада та лондонською авангардною «поезією звуку» [10]. Отже, у літературі з'явився і знаходиться у процесі активного формування новий напрям, який хоча і не має в основі абсолютно новаторських методів, проте вперше в історії поезії прагне до філологізму, роботи з словом не як із засобом вираження, а з ціллю, і набуває в цьому прагненні чітко вираженої тенденції. Велика різноманітність свідчить про популярність та перспективність даного напрямку у літературах багатьох країн. Можна сподіватись на його подальший розвиток та поширення і надалі.

Бібліографічні посилання

1. Зубова Л. В. Языки современной поэзии : [Текст] / Л. В. Зубова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 384 с.
2. Фонтана М. Из современной поэзии : [Электронный ресурс] / М. Фонтана // Иностранная литература. – 2010. – №4. – Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/4/fo5.html>
3. Шервуд А. Творчество Гертруды Стайн : [Электронный ресурс] / А. Шервуд // Иностранная литература. – 1999. – №7. – Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/7/anderson.html>
4. Swihart R. L. Rae Armantrout & Language Poetry : [Электронный ресурс] / R. L. Swihart. – Режим доступа: <http://withoutliftingafinger.blogspot.com/2011/07/rae-armantrout-language-poetry.html>
5. Грицман А. Живой пейзаж (четверть века американской поэзии) [Электронный ресурс] / А. Грицман // Арион. – 2001. – № 2. – Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/arion/2001/2/gric.html>
6. Пробштейн Я. Чарльз Бернстин: Испытание знака : [Электронный ресурс] / Я. Пробштейн // Новое литературное обозрение. – № 110 (4/2011). – Режим доступа до журн.: <http://www.nlobooks.ru/node/1091>
7. Осташевский Е. Школа языка, школа барокко: Алёша Парщиков в Калифорнии : [Электронный ресурс] / Е. Осташевский // НЛО. – 2009. – № 98. – Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/ost32.html>
8. Эпштейн М. Л. Литературные движения. Метареализм. Концептуализм. Арьергард : [Текст] / М. Л. Эпштейн // Эпштейн М. Л. Постмодерн в русской литературе. – М. : Высшая школа, 2005. – С. 127–196.
9. Левин А. Переключка : [Текст] / А. Левин, В. Сторочков. – М. : АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2003. – 124 с.
10. Philpott P. An Introduction to Contemporary British Innovative Poetry : [Электронный ресурс] / P. Philpott. – Режим доступа до журн.: <http://www.modernpoetry.org.uk/nrsh.html>

Надійшла до редколегії 02.05.12

УДК 811.161.1; 821.161.1-1

Е. Д. Козлов

г. Харьков

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «ЖЕНЩИНА-ПОЭТ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Предпринимается попытка выделения и анализа лингвокультурного типажа «женщина-поэт», прослеживается его динамика в русской лингвокультуре XIX–XXI веков, выявляются особенности интерпретации данного концепта в творчестве Юнны Мориц.

Ключевые слова: лингвокультура, концепт, поэзия.

Робиться спроба виділення та аналізу лінгвокультурного типажу «жінка-поет», прослідковується його динаміка в російській лінгвокультурі XIX–XXI століть, виявляються особливості інтерпретації цього концепту в творчості Юнни Мориц.

Ключові слова: лінгвокультура, концепт, поезія.

The article represents an attempt of recognition and analysis of linguistic and cultural character type «female poet», its dynamic development in Russian culture is observed; special features of interpretation of this concept in Junna Moric's works are explored.

Keywords: linguistic culture, concept, poetry.

Одной из наук, образовавшихся на основе лингвистики и в результате стремления к объединению знаний о человеке, является лингвоперсонология или

наука о языковой личности, обоснованная В. П. Нерознаком. Ее предметом является изучение человека в языке, а одним из основных направлений (наряду с изучением индивидуальных особенностей личности) – изучение типов языковой личности. Лингвоперсонология исходит из того, что каждый носитель языка хранит в своем сознании информацию, которую может выразить при помощи средств языка, эта информация носит эмоционально-оценочный характер, и существует потенциальная возможность ее актуализации. Развитием науки о языковых личностях является теория лингвокультурных типажей, разрабатываемая В. И. Карасиком. Если подойти к вопросу типизации языковой личности в рамках лингвокультурологии, то можно выделить лингвокультурные типажы – «узнаваемые образы представителей определенной культуры» [3, с. 179], которые находят свое выражение в языке. Это понятие пересекается с понятиями «языковая личность», «амплуа», «персонаж», «модельная личность», «роль», «стереотип» и другими, но имеет свои особенности, важнейшими из которых, по мнению В. И. Карасика, являются: типизируемость определенной личности, важность этой личности для культуры, наличие оценочной составляющей в концепте, возможность его конкретизации в реальной личности или персонаже художественного произведения. По своей сути лингвокультурный типаж представляет собой концепт, «содержанием которого является типизируемая личность». Он включает в себя стереотипные представления о типизируемой личности, с которой носитель языка себя осознанно или неосознанно ассоциирует. То есть, в отличие от стереотипа, лингвокультурный типаж соотносится с реальной личностью, которая существует либо существовала. Выделение и описание особых ментальных образований среди культурных концептов, содержанием которых является человек, начато относительно недавно.

Целью нашей работы является анализ и лингвокультурное моделирование такого типажа русской культуры, как «женщина-поэт», являющегося вариантом типажа «русский поэт», который хоть и может быть в определенной мере соотнесен с лингвокультурным типажом «русский интеллигент», но, несомненно, имеет ряд характерных отличительных черт. Причины, по которым моделирование данного типажа может представлять интерес, просты: для осмысления образных характеристик и типажа в целом необходимо провести лингвокультурный анализ; «женщина-поэт» в коллективном сознании автоматически причисляется к числу «русских интеллигентов», но этот концепт редко становится объектом описания; он имеет гендерную специфику; формируется в рамках противопоставлений: «женщина – мужчина», «поэт – гражданин», «власть – поэт», «поэт – лирик»; идентификация в социуме и самоидентификация женщины-автора как женщины-поэта не является абсолютной. Наша работа включает описание понятийного содержания концептов «поэт» и «женщина-поэт», выявление ассоциативных признаков рассматриваемого типажа, характерных для русской лингвокультуры, определение образных, понятийных и оценочных характеристик данного типажа с точки зрения представителей как группы поэтов, так и других социальных групп.

Поэт, в широком смысле, – это тот, кто создает стихотворные произведения; также поэтом могут называть автора любого художественного произведения, отличающегося яркой образностью. Например: *Среди пейзажистов непревзойденным поэтом был Левитан* [5, с. 973]. Русскими поэтами принято

считать поэтов, которые создают свои произведения на русском языке, вне зависимости от места проживания, национальности или гражданства. Таким образом, в значении типажа «русский поэт» можно выделить следующие признаки: 1) человек; 2) создающий поэтические или художественные произведения; 3) произведения которого обладают яркой образностью; 4) мастер своего дела; 5) пишущий на русском языке. По отношению к признакам, лежащим в основе концепта, можно при сохранении признака «человек» установить оппозиции: не умеющий создать художественное произведение; такие произведения не обладают яркой образностью; профан; пишущий на другом языке (либо на русском, но без соблюдения норм языка). Ключевым признаком данного концепта является умение создать художественное произведение с яркой образностью и со знанием норм языка. Человека, который не обладает этим признаком, поэтом уже не назовут.

Деление типажа в рамках концепта «поэт» возможно по периодам творчества, по географии творчества, по литературным судьбам (иммиграция), по принадлежности к школам и течениям, по жанровым и формальным предпочтениям, по самоидентификации и автономинации. Выделение лингвокультурного типажа «женщина-поэт» подходит под последний случай. По нормам языка мужскому слову «поэт» в рамках гендерной пары соответствует женский вариант – «поэтесса». Однако в русской культурной традиции нормативным и более регулярным считается употребление мужской формы «поэт» для номинации лиц как женского, так и мужского пола. Примеров такой номинации мы можем найти множество. При этом в русской лингвокультуре существует противопоставление «поэтесса» – «женщина-поэт». По-видимому, это связано со вторым значением слова «поэт», в котором принадлежность к числу поэтов уходит на второй план, а на первый выходит принадлежность к мастерам художественного произведения или к так называемым «истинным поэтам». Систематическое описание коммуникативного поведения представителя лингвокультурного типажа создает социально-речевой портрет (термин, введенный Крысиным). Для русских женщин-поэтов XIX–XXI вв. характерным является употребление слова мужского рода «поэт» для автономинации, несмотря на наличие гендерной пары.

Русская поэзия XIX в. включает немало имен женщин-поэтесс, среди которых А. Волкова, З. Волконская, Е. Ростопчина, А. Готовцова, Н. Теплова, К. Павлова, Ю. Жадовская, Н. Хвощинская, А. Барыкова, О. Чюмина, М. Лохвицкая, П. Соловьева. В то же время формируется снисходительное отношение к женской поэзии. Женщины-поэты XIX в. нередко сами разделяли характерный для общественного сознания той поры ограниченный взгляд на женщин и их творчество. Ярким примером может служить поэзия Е. П. Ростопчиной (1811–1858), которая, позиционируя себя как женщину (*А я, я – женщина во всем значенье слова, / Всем женским склонностям покорна я вполне; / Я только женщина, – гордиться тем готова...*), в своих стихотворениях неоднократно утверждала ограниченность женской личности и в жизни, и в творчестве:

*Я женщина!.. во мне и мысль и вдохновенье
Смиренной скромностью быть скованы должны.
«Черновая книга Пушкина» (1838)
Да, женская душа должна в тени светиться,*

Как в урне мраморной лампады скрытой луч...
«Как должны писать женщины» (1840)

Самоограничение и самоуничижение автора выражено лексическим отбором (*покорна, только женщина, смиренной, скованы, в тени, скрытой*).

Поэтическая культура Серебряного века представлена целым рядом имен талантливых женщин-поэтов. Но обращение женщины к поэтическому творчеству скептически оценивается большинством мужчин – поэтов и не только. По этому поводу З. Н. Гиппиус в статье «Зверобог» (1908) писала, что нередко высказывается «абсолютное неверие в женщину творческую, мыслящую. <...> «Женское творчество» даже никто не судит. Судят женщину, а не её произведения. Если хвалят, – то именно женщину: ведь вот, баба, а всё-таки умеет кое-как» [1]. Поэтому вполне закономерной оказывается самоидентификация талантливых русских женщин-поэтесс именно как поэтов, равных мужчинам.

Ахматова, не разрешавшая определять себя как «поэтессу», обращается к проблеме мужской оценки женской поэзии:

*Он говорил о лете и о том,
 Что быть поэтом женщине – нелепость...
 «В последний раз мы встретились тогда...»
 и с горькой иронией восклицает:
 Увы! лирический поэт
 Обязан быть мужчиной...
 «Пусть даже вылета мне нет...»*

Русская культура XX в. устойчиво поддерживает подобный взгляд на женщину-поэта, что проявляется и в женской, и в мужской поэзии.

*... Когда же я очнусь от суетного риска
 неведомо зачем сводить себя на нет,
 но скажет кто-нибудь: она была артистка,
 и скажет кто-нибудь: **она была поэт.**
 Б. Ахмадулина. «Взойти на сцену»
Пришла. Стоит. Ей восемнадцать лет.
 <...>*

*И пусть! И пусть! Я знаю, что **поэт!** –
 И плачет, не убрав лицо в ладони.*

Б. Ахмадулина. «Пришла. Стоит. Ей восемнадцать лет...»

Безусловно, свою роль здесь играет и отсутствие гендерных пар «автор», «творец», которые соотносятся с одним из концептообразующих признаков.

*Другая мне видится странная пара:
 вот дама – вся в белом, и шляпы вуаль
 лицо затеняет. Я – **автор** и право
 мое – написать...*

Б. Ахмадулина «Причудливый бродит меж лип господин...»

Поэты-мужчины, говоря о поэтессах, также чаще употребляют форму мужского рода, особенно когда затрагивается аспект оценки их творчества.

*За медом на Черемушинском рынке
 поэт*

*стояла,
и банка,
вынутая из корзинки,
в ее руках невесело сияла.
Поэт была худая и седая,
а крошечное тело еле цело...
Е. Евтушенко «Поэт на рынке»
Нет, она не поёт,
Нет, она не поэт,
Но в чужие стихи влюблена!
В. Левин «Стихи о лошади»*

До сих пор талантливую женщину-поэтессу принято называть поэтом. Так именует Веру Павлову в рецензии на ее книгу стихов Владимир Губайловский: «Первая книга Веры Павловой «Небесное животное» – такая, какой и должна быть первая книга *поэта*» [2]. Так называет своего любимого соавтора и друга Ренату Муху Вадим Левин в книге, посвященной ее памяти: «Наверное, проникнутая замыслом Рены о книге мне помешало давнее и досадное ощущение, будто *Муха-рассказчик* мешает раскрыться *Мухе-поэту*» [4, с. 5]. Стоит отметить, что на этом фоне явно выделяется поэтесса Юнна Мориц, в поэзии которой, вопреки сложившейся в русской лингвокультуре традиции, подчеркивается женское гендерное начало автора. Она откровенно позиционирует себя именно как женщину, пишущую стихи, и в стихотворениях многократно называет себя «поэткой»:

*А я совсем не хорошенькая
И, вообще, Поэтка.
Поэтка – и больше некому
Носить это имя, детка!
«Поэтов делю на хорошеньких...»
Великое счастье – дожить до свободы такой,
Поэтка эпохи (смотрите в словарь!) копрофагов.
<...>
Ты – детка Поэтка из глубы, где гулы и плеск.
«Выкапывать труп, говорить ему правду в глаза...»*

Такая самоидентификация воспринимается как выразительная и выделяется именно на фоне общекультурной традиции нейтрализации гендера в русской женской поэзии. В русской культуре XIX–XXI вв. сложился лингвокультурный типаж женщина-поэт, в котором подчеркиваются составляющие «мастерство», «умение писать стихи высокого качества» и снимается гендерная характеристика. Актуализация гендерной составляющей в поэтическом идиостиле Юнны Мориц выделяет ее авторскую самооценку на фоне общей русской лингвокультурной традиции этого периода.

Библиографические ссылки

1. Гиппиус З. Н. Зверобог. О половом вопросе [Электронный ресурс] / З. Н. Гиппиус. – Режим доступа : <http://gippius.com/doc/articles/zverebog.html>
2. Губайловский В. Отрицаю Платона (Вера Павлова. Линия отрыва. СПб., «Пушкинский фонд», 2000, 45 стр. Вера Павлова. Четвертый сон. М., «Захаров», 2000, 111 с.): Рецензия

- [Электронный ресурс] / В. Губайловский // Новый мир. – 2001. – № 5. – Режим доступа к журналу : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/5/obz_gub.html.
3. Карасик В. И. Языковые ключи: Языковые ключи / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2009. – 406 с.
 4. Левин В. А. Соавтор мой крылатый: послесловие к ненаписанной автобиографии на двоих / В. А. Левин. – Харьков : Фолио, 2012. – 91 с.
 5. Толковый словарь русского языка / [ред. Д.В. Дмитриева]. – М. : ООО «Издательство Астрель», 2003. – 1582, [2] с.

Надійшла до редколегії 07.05.12

УДК 821.161.1-1

А. Г. Козлова

г. Харьков

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИМУРА ШАОВА

Анализируется роль интертекста в творчестве современного российского барда Тимура Шаова, особенности идиостиля автора, проблема взаимодействия вербальной и музыкальной организации единого целостного текста.

Ключевые слова: интертекст, интертекстуальность, полилингвальность, политемпоральность, идиостиль.

У статті аналізується роль інтертексту у творчості сучасного російського барда Тимура Шаова, особливості ідіостилю автора, проблема взаємодії вербальної та музичної організації єдиного цілісного тексту.

Ключові слова: інтертекст, інтертекстуальність, полілінгвальність, політемпоральність, ідіостиль.

The paper analyses the role of intertext in modern Russian singer poet Timur Shaov's works. Special features of author's idiostyle and problems of interaction of verbal and musical text organization are under research.

Keywords: intertekst, intertextuality, multi-linguality, multi-temporality, idiostyle.

Проблема интертекстуальности, интертекстуальных связей относится к числу актуальных проблем современной филологической науки. Хотя отечественной филологической наукой она начала разрабатываться сравнительно недавно – с 60-х гг. XX в., – вполне очевидно, что интертекстуальные связи, цитация, отсылка к «чужому» тексту были присущи художественной литературе на протяжении всего периода ее существования. Современными исследователями интертекстуальность рассматривается как важнейшая текстовая категория, связанная с диалогичностью текста. Цитата, аллюзия, любая форма литературной переклички рассматривается не как частный, второстепенный элемент текста, а как существенная сторона авторского замысла и индивидуально-авторского стиля. Н. А. Фатеева отмечает, что «... в литературе последних лет каждый новый текст просто иначе не рождается, как из фрагментов или с ориентацией на “атомы” старых, причем соотнесение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектурным принципом. <...> Если ранее, в начале XX века, авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте, вплавить его в себя вплоть до полного растворения в нем, ввести мотивировку интертекстуализации, то конец века отличает стремление к диссимилиации, к введению формальных маркеров межтекстовой связи, к

метатекстовой игре с «чужим» текстом» [8, с. 31]. Это положение вполне применимо и к современной авторской песне, где интертекстуализация становится широко распространенным приемом.

Л. А. Левина в диссертации «Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры», анализируя современное состояние авторской песни на примере творчества Вероники Долиной, Михаила Щербакова, Михаила Кочеткова и ряда молодых авторов, отмечает, что в ней «... возрастает интеллектуальность поэтического текста, его насыщенность реминисценциями, цитатами и пр.; (...) наблюдается значительный рост музыкальной культуры...» [5]. Как «явление интертекстуальное» рассматривает бардовскую песню и Е. А. Абросимова в статье «Специфика эпиграфа в бардовской песне» [1, с. 230]. Принимая во внимание подобную точку зрения, отметим, что при общей весьма широкой распространённости интертекстуальных включений в авторской песне среди авторов и их произведений встречаются такие, где использование интертекстуальности становится ведущим принципом текстообразования. К ним, без сомнения, можно отнести современного российского барда Тимура Шаова, с 1997 г. по настоящее время выпустившего уже 13 песенных альбомов, творчество которого никогда прежде не становилось объектом внимания исследователей-филологов.

Целью нашей статьи является анализ особенностей интертекстуальности и роли интертекста в песенном творчестве Тимура Шаова. Говоря об авторской песне, необходимо учитывать тот факт, что она представляет собой наглядный пример синтеза искусств, где поэтический текст активно взаимодействует с музыкой и исполнительским искусством. Если раньше вполне обоснованно преобладал взгляд на авторскую песню как стихи, положенные на ритмическую основу, то современное её состояние ставит под сомнение справедливость подобного суждения. Тимур Шаов, осознавая эту особенность избранного им жанра, утверждает: «... я не пишу стихи – я пишу песни. А здесь важны и текст, и музыка, и подача, и интонация» [9, с. 3].

Применительно к творчеству Тимура Шаова можно говорить об интертекстуальности в самом широком смысле слова. Его отличает активное использование различных форм интертекста – цитат, реминисценций, аллюзий, привлечение не только литературного, но и культурно-исторического и социально-политического контекста, произведений разных видов искусства (музыки, бардовской и эстрадной песни, скульптуры, архитектуры). Среди используемых автором интертекстуальных включений имена собственные, номинации произведений, имена литературных героев и многое другое. Интертекстуальность у Шаова проявляет себя и на уровне вербальном, и на уровне музыкальном, и на уровне диалога культур – разновременных и разнонациональных. Интертекстуальные элементы входят в структуру произведений в качестве важнейшей составляющей. Адекватно воспринять произведение, игнорируя этот факт, нельзя. Борис Жуков, характеризуя особенности творчества Тимура Шаова, отмечает, что «Его песни насыщены огромным количеством литературных реминисценций, парафразов, прямых цитат и прочих осколков чужих текстов» [6].

В текстах Шаова встречаются реминисценции и аллюзии к известным латинским речениям или иным крылатым фразам. Так, в «Весенней песенке» известное латинское выражение «истина в вине» трансформируется в авторское *Я думаю об истине, / Которая в весне* с использованием паронимической аттракции «в вине» – «в весне», а «Что дано Юпитеру, не дано быку» рождает интертекстуальный хиазм: *Буянит прапор в кителе / С бутылкой коньяку – / Что не дано Юпитеру, / У нас дано быку*, демонстрирующий произошедшее по сравнению с классической эпохой изменение ценностной иерархии. Нередки у Шаова и аллюзии, отсылающие к мифам Древней Греции. Примером могут служить такие песни, как «О кризисе древнегреческой государственности», «О вреде пьянства», «Пегас, Муза и лирический герой», «Кто виноват?». Довольно частотны аллюзии и реминисценции, отсылающие к фольклору и русской классической литературе. В качестве примера можно привести песню «Деревенька», в которой роль припева выполняют двуступенчатые частушечного типа: *Деревенька моя – три окошечка! / Приезжай ты ко мне, моя кошечка!* или *Деревенька моя – хвостик с кисточкой! / Приезжай ты ко мне, феминисточка!*). Подобного рода вкрапления встречаются в текстах Шаова регулярно. В «Оде пиву» обыгрывается известная скороговорка: *Как-то ехал грека через реку, / Вынул рака, да и с пивом съел*. Строки *Зачем образование / Я в муках получал? Диван – моё призвание, / Уютный мой причал* в «Весенней песенке» – прозрачная аллюзия к роману И. А. Гончарова «Обломов». Не нуждаются в комментариях строки *Ах, как печально... / На пенёке сидит ворона. / Пришли Лопухины и вырубил сад* из песни «Свободная частица», как и строки из «Песни дельтапланеристов»: *Буря небо матом кроет, где-то что-то там крутя*. Особенно много примеров подобного рода содержится в песне «Деревенька»: *Полны здесь женщины природного огня, / Без комплексов фрейдистских, право слово! / И на скаку, пусть, может, не коня, / Но мужика уж точно остановят!* / <...> *А то, что пьют здесь много мужики, / Эт, чтоб душа не хрюкала, а пела. / По крайней мере наши ямщики / В степи не мерзнут, принимая для сугрева* / <...> / *Мы вырастаем из навоза, как цветы, / Как Лев Толстой из гоголевской «Шинели».* / <...> / *Бросайте городской вонючий смог, / Мотайте к нам, карету вам, карету!* / *Здесь оскорбленному есть чувству уголок, / Здесь есть, что выпить и закусить поэту.* / <...> / *Идешь в лаптях, куды там твой Толстой! / Строчишь роман, как баба бросилась под поезд.* / <...> / *Степная кобылица мнет ковыль, / С похмелья скифы все с раскосыми глазами*. Интертекстуальная насыщенность текста свидетельствует о нарочитом сгущении приема интертекстуализации, порой придающего тексту характер центона: *Да, ваш батька крутой, а наш батька круче! / В огороде бузина, а в Киеве Кучма. / Витя любит «Мумий Тролля», а я Леннона люблю. / Нету времени подражаться, цигель-цигель-ай-лю-лю! / Террористы боятся ходить в сортир. / На развалинах России мы построим новый мир! / Это что за остановка – Византия или Рим? / А с перрона отвечают: «Виходи, поговорим».*

В песенных текстах Тимура Шаова широко представлен библейский интертекст. Например: *Вначале было слово. Срок прошёл – / Бог создал пиво, женщину и Землю. / И Бог сказал, что это хорошо. / Конкретно он имел в виду деревню («Деревенька»); А всё давно уже описано в скрижалях, / Забыли мы ветхозаветную мораль: / Во многих деньгах, Петя, многие печали, / Умножая*

деньги, умножаешь и печаль («Свободная частица») (самоочевидна авторская ирония, связанная с изменением ценностных приоритетов: мудрость – алчность (деньги)); *Всё суета сует, а в общем, / Как сказал Екклезиаст...* («Весенняя песенка»); *... Но мой верблюд застрял в игольном ушке, / А голова моя «Норникелем» полна* («Романс биржевого брокера»); *Хотят ребята многого, / Дать Богу надо Богово, / Бюджету – дать бюджетово, / Чтоб кесарь не ругал. / Бросайте ваши подати, / Вы про Матфея вспомните, – / Начав с простого мытаря, / В апостолы попал* («Кто стучится в дверь ко мне»). Многочисленны у Шаова аллюзии и реминисценции, дающие отсылки к мировой литературе. Здесь и персонаж повестей о Малыше и Карлсоне шведской писательницы Астрид Линдгрен: *... Я, как Карлсон, мчусь стрелой, поднимаюсь ввысь шутя* («Песня дельтапланеристов»), и главный герой романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: *А мы, а мы в их возрасте читали. / И Холден Колфилд нам / Был парень в доску свой*, и известный герой Марка Твена: *А мы, скажет, а мы, / А мы хотя б читали, / И Гекельберри Фин / Для нас был парень свой* («Отцы и дети»). Большое место в художественных текстах Тимура Шаова занимают лозунги советской поры и нового времени в прямой цитации и авторской переработке: *Товарищ Берия – наш рулевой* («Блюз-мистерия»); *Генералам – слава! / Либералам – слава! / Слава тем, кто слева! / Слава тем, кто справа!* («О народной любви»); *... людям – братство! / Гадам – гадство! / Бабкам – грядки! / Бардам – бабки!* («Идея всеобщего братства») (последний пример, кроме лозунгов, отсылает к классическому принципу справедливости – каждому свое).

Говоря об особенностях интертекстуальности в творчестве Шаова, следует сказать о присущих ему полилингвальности и политемпоральности. Среди интертекстуальных включений большое место занимают цитаты на разных языках, имитация особенностей речи представителей разных национальностей. Так, в песне «О народной любви» присутствует и библейское включение на древнеарамейском языке *«Мене, мене, текел, упарсин»*, и англоязычная цитата: *Он пел нам «Битлов», / Мол, all you need is love*, и ее авторское интерпретирование, характеризующее смену ценностных ориентиров по сравнению с вечными библейскими ценностями, проповедуемыми Христом: *Какая love, чувак, щас all you need is money*. Англоязычные включения находят свое место и в песне «Из Америки с любовью»: *«Can I help You, Sir?» – «Of course!» / Формулирую вопрос: / «Вер из, дядя, винный лавка? / Выпить хочется бикоз!»* или *И, уже пройдя досмотр, обернувшись, на прощанье / Пограничнику сказал я: «I'll be back!»*.

В песне «Транзитный поезд через Украину» широко представлены украинизмы: *Вот наш поезд подходит к украинской границе. / Вот мелькают уже самостийные паны, / Самостийные хаты, самостийные лица, / Незалежный кабан спит в грязи иностранной; Ох, как ты ж мене пидманула, / Ох, как ты ж мене пидвела! / Слушайте, пан офицер, я ведь, правда, хороший, / Уважаю галушки и Тараса Шевченко. / Я бы вам заплатил, да откель в мене гроши? / Тільки стал працювать, не зробив и малэнько*. Завершается песня словами: *И дивлюсь я на нибо, та й думку гадаю: / Чому же я, сокил, не летел самолетом?* Используется здесь и польское включение: *А помнится, была держава – / Шугались ляхи и тевтоны. / И всякая пся*

крев дрожала, / Завидя наши эскадроны (выражение *пся крев* – польское ругательство, досл. «собачья кровь»).

В «Песни о бодуне», Шаов использует производные от слова *бодун* национально маркированные окказиональные антропонимы: *Он* (бодун – А. К.) *интернационален, есть у чукчей, у славян. / Бодунидзе, Бодунович, Бодуненко, Бодунян. / Все мы родом из Союза, всем народам нелегко, / Бодунанс, Бодунбердыев, Бодуниди, Бодунко.*

Полилингвальность у Шаова проявляет себя на разных уровнях. Обозначившись на уровне идеи, она находит вербальное и музыкальное подтверждение. В «Тевтонской песне» уход от советской ментальности связывается с идеей изменения национальной самоидентификации: *Решено: иду на крайность, / Поменять пора ментальность, / Заодно национальность заменяю. / Всенародно заявляю, что я немец.* Эта идея получает развитие и на уровне языка, благодаря включению целого ряда германизмов: *Хенде хох! Цурюк! Нихт шиссен! Ауфштейн!; «А я Зигфрид! – отвечаю. – Нихт ферштейн!»; Вдоль по штрассе вместе с фройляйн выйду погулять. / «Гутен морген, чуваки! Иду вот в кирху»; Вир зинд геборн дас мерхен сделать былью, / Преодолеть ди шпере унд ди вайт. / Вернунфт нам дал стальные флюгельхенде, / А вместо херца – аузенбордмотор!* На музыкальном уровне эта идея подкрепляется использованием в качестве мелодической основы тирольских песен и фрагмента «Марша авиаторов» («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...»), включение которого также не является случайным, т. к. известно, что его «мелодия и перевод русского текста на немецкий язык были в середине 1920-х годов заимствованы немецкими коммунистами в виде «Песни красного воздушного флота», а спустя несколько лет получили распространение в качестве нацистского марша «*Herbei zum Kampf...*» [2].

Подобным образом организуется текстовое пространство и в «Цыганской песне», где бегство от надоевших реалий современности связывается с идеей превращения в цыгана как обретения свободы: *От «Газпрома» и «ЛУКОЙЛа» – / Ох, достали! – / Выводи коня из стойла, / Поскакали!; А я, наверное, цыган / Или даже цыган; И славяне, и армяне, / И евреи разных стран – / Все запишемся в цыгане. / Ты цыган, и я цыган!* Иллюзорность подобного бегства становится самоочевидной в последней строфе: *Не хотите в степь со мной / В туфлях от Ле Монти? / Да... Мы народ не гужевой, / Но, в конечном счёте, / Здесь и так всё – балаган: / Табор, россияне... / А ты цыган, и я цыган – / Все мы тут цыгане... Ты цыган, и я цыган / В шмотках от Армани.*

Интертекстуальность на вербально-текстовом уровне соединяется у Тимура Шаова с музыкальным интертекстом: заданная на словесном уровне тема находит подкрепление на уровне мелодии, музыкальной организации произведения. В данном случае цыганская тема получает развитие и на уровне словесного, и на уровне музыкального текста. Мелодика и темпоритм произведения организуются использованием различных жанровых форм цыганской песни – от романса до песни-пляски. Песня «О кризисе древнегреческой государственности» отсылает к музыкальной культуре Греции, ритмам сиртаки; «Хамсин» и «Письмо израильскому другу» – к еврейской музыке. В песнях «Боржом и дружба народов» и «Снежный человек», связанных с темой Кавказа, используется тема лезгинки (в обеих песнях) и

тема песни «Арго» из фильма Евгения Гинзбурга «Веселая хроника опасного путешествия» («Аргонавты»), который ассоциируется у советского зрителя с грузинским колоритом (в песне «Боржом и дружба народов»).

Использование связанного с темой песни музыкального интертекста далеко не всегда определяется только соответствующим национальным колоритом. Связь эта в каждом случае мотивирована той художественной задачей, которая решается в конкретном произведении. В ряде случаев музыкальный интертекст связан с определенной жанровой спецификой произведения. Так, например, песня «Менуэт» по музыкальной форме является именно менуэтом, «Былина о попсе» ритмомелодически организуется в форме былинного эпоса, «Хоронила мафия...» – в форме блатного варианта шансона, выдержанного в соответствующей стилистике и включающего текстовый фрагмент на фене. Упоминание жанра в названии песни – романс, блюз, хали-гали, рок-н-ролл, серенада, марш и т. п. задает у Шаова и музыкальную форму произведения.

Отдельного разговора заслуживает песня «По классике тоскуя», изобилующая музыкальными терминами, названиями инструментов и именами классиков и представляющая собой в музыкальном отношении стилизацию под классическую музыку с аллюзиями к Россини, использованием тем Бетховена и Генделя и прямой цитацией музыкального фрагмента из пятой симфонии Бетховена.

Таким образом, в творчестве Тимура Шаова наблюдается взаимодействие словесной и музыкальной организации единого целостного текста: используемые музыкальные цитаты подчёркивают вербализованные интертекстуальные связи, происходит контаминация смысла и звука. Говоря о политемпоральности, мы имели в виду не только присутствие в художественном мире Тимура Шаова персонажей и реалий различных исторических эпох, но и использование благодаря интертекстуальности приема сближения, совмещения социокультурных реалий различных эпох. Так, в песне «О народной любви» развернутая библейская аллюзия становится сюжетообразующей: события, описанные в Новом завете, перенесены в постсоветское пространство (Христос появляется в нашей нынешней реальности): *В наш город въехал странный хиппи на хромом ишаке. / Носили вербу, в небе ни облачка. / Он говорил нам о любви на арамейском языке, / А все решили: косит под дурачка. / Ему сказали: братан, твои призывы смешны, / Не до любви – у нас программа своя. / Идет перформанс под названием «Возрожденье страны». / Часть вторая – «Патетическая».* Комический, сатирический эффект создается благодаря совмещению реалий новозаветных с реалиями современными: *Он посмотрел программу «Время», почитал «Коммерсантъ», / Он ужаснулся и печально сказал: / «Водить вас надо по пустыне лет еще пятьдесят, / Пока не вымрут те, кто голосовал». / Потом зашли мы с ним в кабак, повечеряли слегка, / И я автограф у него попросил. / Он написал губной помадой на стене кабака: / «Мене, мене, текел, упарсин».* Здесь внутри аллюзии к Новому Завету возникает отсылка к тексту Ветхого Завета (Книге пророка Даниила) в форме прямого цитирования надписи, сделанной таинственной рукой на стене во время пира вавилонского царя Валтасара, предвещавшей его скорую гибель. Рождается тема апокалипсиса, связанного со сменой ценностных приоритетов, разрушением духовности и коммерциализацией

сознания. (Обратим внимание на то, что сама идея второго пришествия связывается в христианских представлениях с апокалипсисом.)

Иную функцию выполняет совмещение реалий эпохи дореволюционной, советской и постсоветской. Использование подобного приема позволяет обнаружить в психологии индивида и социума некие константы, определяющие общее вневременное неблагополучие: *Опять вон демонстрации. / «Долой! – кричат. – Долой!» / Глядит на них в прострации / Худой городской («Весенняя песенка»); Ой, вы гой-еси, бояре с государем, / Гой-еси вы вместе с вашим аппаратом! / Доиграетесь – глядишь, придет барин, / Он рассудит, кто был большим демократом («О пользе и вреде снобизма»)* (в этом фрагменте, конечно, легко угадываются фольклорные аллюзии и некрасовский интертекст); *А вы, бедняги, просите Его Превосходительство: / «Кормилец, дай нам денежку, добавь хоть медный грош!..» / «Конечно же, берите же», – вам говорит правительство. / А вы ему: «Так нету же!» Оно вам: «Так ото ж!» («Товарищи ученые» 30 лет спустя); Он написал на зданье Тайной канцелярии: / Даешь капитализм с человеческим лицом! («О судьбе интеллигенции»).*

Особый интерес в плане политемпоральности представляет произведение крупной жанровой формы – «Играем Тургенева (мумузикл)» – аллюзия к рассказу И. С. Тургенева «Муму», где время спрессовалось и объединило крепостную Россию с современной, «Гринпис» и Гамлета с Герасимом, Барыню с такой формой общения с народом, как пресс-конференция. Едкую сатиру на историческое прошлое и настоящее представляет фрагмент *Барыня, тебе я славу пою! / Барыня, я верю в мудрость твою!*, где не только текст, но и музыка отсылают к патристическому гимну советской поры «Родина» (муз. Серафима Туликова, слова Юрия Полухина): *Родина, тебе я славу пою! / Родина, я верю в мудрость твою!*

В финальной песне Муму добавляется и тема будущего, соединяющегося с историческим прошлым и настоящим: *Да боюсь, что зря / Я иду на дно. / Через двести лет / Будет всё одно. / Будут жить, как мы, / Да терпеть кнуты / Те ж герасимы, / А не гамлеты!*

Таким образом, даже столь беглый анализ творчества Тимура Шаова с точки зрения интертекстуальности позволяет выявить следующие особенности его идиостиля: 1) активное использование интертекстуальных включений различных типов, приема сгущения интертекстуальности; 2) интертекст в творчестве Шаова выступает в качестве основополагающего принципа текстообразования, выполняет структурообразующую роль на фоне целостного текста; 3) в творчестве Тимура Шаова наблюдается взаимодействие словесной и музыкальной организации единого целостного текста; 4) благодаря интертекстуальным включениям творчество Шаова приобретает такие черты, как полилингвальность и политемпоральность.

Библиографические ссылки

1. Абросимова Е. А. Специфика эпиграфа в бардовской песне // Художественный текст и языковая личность: материалы IV Всероссийской научной конференции (Томск, 27-28 октября 2005 г.) / Под ред. проф. Н. С. Болотновой. – Томск : ЦНТИ, 2005. – С. 230–233.
2. Авиамарш // Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Авиамарш>.
3. Кулагин А. В. Барды и филологи (Авторская песня в исследованиях последних лет) / А. В. Кулагин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 2 (Вып. 54). – С. 333–354.

4. Левина Л. А. Грани звучащего слова: эстетика и поэтика авторской песни / Л. А. Левина. – М., 2002. – 352 с.
5. Левина Л. А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры [Электронный ресурс] / Л. А. Левина. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/avtorskaya-pesnya-kak-yavlenie-russkoi-poezii-vtoroi-poloviny-xx-veka-estetika-poetika-zhanr>.
6. Литинский В. А. Тимур Шаов как зеркало русской эволюции [Электронный ресурс] / В. А. Литинский. – Режим доступа: http://world.lib.ru/l/litinskij_w_a/timurshaov.shtml.
7. Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии / И. А. Соколова. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – 292 с.
8. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
9. Шаов Т. С. Синяя тетрадь: [Текст] / Т. С. Шаов. – М.: ООО «Издательство «ОКТОПУС», 2008. – 168 с.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 821.161.1

Ю. С. Колбенева

г. Харьков

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕСЫ ЕКАТЕРИНЫ II «НЕДОРАЗУМЕНИЕ»

Анализируется одна из ранних пьес Екатерины II, посвященная описанию проблемы образования и образовательным реформам монарха в Российской империи.

Ключевые слова: проблематика, конфликт, пьеса, образная система, сюжет.

Аналізується одна з ранніх п'єс Катерини II, присвячена висвітленню проблем освіти та освітніх реформ монарха у Російській імперії.

Ключові слова: проблематика, конфлікт, п'єса, образна система, сюжет.

This article deals with the analysis of the early play of Catherine II, which is devoted to problems of monarchic educational reforms.

Keywords: problematic, conflict, play, system of characters, plot.

Пьеса Екатерины II «Недоразумение» написана в 1788 г. Эта бытовая комедия в пяти действиях посвящена семейным отношениям и домашнему воспитанию в частности. Тема образовательных реформ Екатерины II и особенности их представления в ее драматическом творчестве не нова, но мало изучена. А выбранная нами пьеса ранее не подвергалась литературному анализу. Пьеса «Недоразумение» можно отнести к условному циклу произведений, посвященных освещению образовательных реформ императрицы. Как известно, царствование Екатерины II припадает на эпоху Просвещения в России.

Екатерина II, воспитанная на идеях европейского Просвещения, на произведениях Вольтера, Дидро, Руссо, Локка, Монтескье, Монтеня, немало думала о просвещении. В переписке с Вольтером она неоднократно подчеркивала свое желание покончить с невежеством, всячески содействовать развитию образования в своей стране. По поводу австрийской системы образования, она запрашивала мнения Гримма, Дальберга, Эпинуса [3, с. 35]. Таким образом, желая внедрить идеи просвещения в умы русского дворянства, Екатерина II выбрала свои произведения орудием

осуществления задуманного. Исходя из этого детальный анализ пьесы позволит нам более точно понять отношения самого автора к своим реформам и к социально-политической обстановке в империи.

Действие пьесы разворачивается в доме господина Разсудина и его сестры Гостяковой. Дом главы семейства больше похож на постоянный двор благодаря чрезмерному гостеприимству сестры. Любовь к гостям подтверждает и «говорящая фамилия» героини «Гостякова». Основной конфликт комедии – любовный. Он связан с замужеством дочери Разсудина красавицы Сбыславы. Уже в первом явлении наблюдается завязка конфликта пьесы. Игнатий Иготин, друг Разсудина, намерен женить своего сына на Сбыславе, однако ее сердце отдано Дружкову. Намерения Иготина подтверждаются в его разговоре с сыном: «Ты знаешь мое намерение, я тебе приготовил, думаю я, совершенное благополучие, условясь с моим другом чрез письма, чтоб ты взял себе женою дочь его Сбыславу» [5, с. 6].

На протяжении всей пьесы любовный конфликт находится в центре сюжета. Однако, в комедии представлены еще несколько видов конфликта, которые тесно связаны и взаимодействуют с основным. Так, из приведенного выше конфликта видно, что брак интересуется Иготина не из-за высоких чувств его сына к дочери Разсудина. Это скорее выгодная сделка, которая обеспечит «совершенное благополучие» Ивана. В дальнейшем ходе повествования эта мысль усиливается и тому находятся новые подтверждения. Так, Игнатий заявляет: «Она (Сбыслава) девица с качествами такими, как лучше желать не можешь. Отец ее богат, тетка бездетна, также не убога, достаток их равен с моим». Таким образом, перед нами конфликт морально-этический. Это и подмена моральных ценностей, лож, притворство и желание извлечь выгоду из всего. Именно эти качества пыталась искоренить Екатерина II в своих подданных.

Еще одна тема, которая остро поставлена в пьесе – это проблема домашнего воспитания. Екатерина II была инициатором основания Института благородных девиц. Она считала, что необходимо изменить взгляды русского дворянства на систему домашнего воспитания. Негативное отношение императрицы к сложившимся семейным устоям ярко выражено на протяжении всего хода повествования. Так, обсуждая нежелание Сбыславы выходить замуж за нелюбимого Ивана Иготина, г-жа Гостякова заявляет Дружкову: «Сбыслава никого не любит; у ней же отец: она должна повиноваться его воле» [5, с. 10]. Этот эпизод указывает на то, что Гостякова относится к «хранителям традиций», т.е. к дворянам, живущим по старым устоям, которые уже не почитаются в обществе и, которые пытается свергнуть правительство, искоренив тем самым ложь, притворство и браки по расчету. Однако, Гостякова отстаивает верность браков по расчету и в разговоре с братом. Узнав, что Сбыслава равнодушна к Дружкову, Разсудин начинает сомневаться в правильности своего выбора и высказывает желание выдать дочь за Дружкова. «Правда, сестра, он не богат, но на сие смотреть нечего, сердце мое к нему лежит». На что встречает категорический отказ со стороны сестры. «Нет, братец, он не жених Сбыславе!» [5, с. 11]. В этом эпизоде автор показывает разных представителей одного сословия. С одной стороны, г-н Разсудин, который постепенно отходит от старых устоев и готов к новым правительственным реформам. С другой стороны, Гостякова, которая защищает интересы «древности» и

не желает меняться. Однако, в итоге длительной полемики Гостякова все же уступает и принимает сторону брата: «Ну, ошибся, мы все тому подвержены; ты им откажи учтивым образом» [5, с. 12]. Такой развязкой спора Екатерина II хотела показать неизбежность перемен, донести до сознания дворян, что не стоит остерегаться и противиться правительственным реформам, напротив необходимо их поддерживать. Как и в остальных пьесах Екатерины II любовный конфликт разрешается положительно: Сбыслава выходит замуж за дружка.

Одной из проблем, затронутых Екатериной II в пьесе «Недоразумение», является проблема домашнего воспитания, а в частности, обучение русского дворянства иностранными учителями, порой не первоклассными. Так уже в первом явлении пьесы появляется Потачкин, учитель Ивана Иготина. Сам автор дает ему негативную характеристику, называя лицемером и ласкателем, и причисляя, таким образом, Потачкина к лагерю отрицательных героев. Немного позже уже из уст слуг Прокофия и Мавры слышится неприянь и недоверие Потачкину. «Прокофий: Барин мой, господин молодой Иготин, как мне сказывал недавностаринный его дядька, с ребяцких лет отдан был на руки учителю...

Мавра: Что вижу, иностранному, который его по-своему исковеркал всего...» [5, с. 2]. Однако не только характеристика других героев пьесы делает Потачкина отрицательным героем. Плохую службу сослужили ему и его собственные высказывания и поступки. Так, например, жадность и бесчестность героя проявляется, когда вздумалось ему требовать у слуги Гостяковой предоставить в его пользование пустой сарай ради своей забавы. А главное, как утверждал сам Потачкин, об этом не следует знать хозяйке дома. Корысть героя проявляется в его разговоре со слугой Прокофием. Узнав о скором отъезде своего господина из постоянного двора Гостяковой, Потачкин опечалился, о чем сообщает Прокофию. «Где нам нажить подобный прием? Все весьма изобильно. Хозяйка добра, невеста хороша, дом всем наполнен» [5, с. 9]. Как видно, печаль Потачкина не связана с неудачей его ученика в сватовстве к Сбыславе, не разбитое сердце Ивана Иготина заботит героя. Обеспокоен он утратой материальных благ, комфортного жилья и беззаботной жизни. Именно в этом проявляется корысть и притворство Потачкина. Комедия «Недоразумение» отличается наличием «говорящих фамилий». Так наряду с упомянутой ранее Гостковой, можно отметить господина Разсудина. Фамилия героя полностью совпадает с его характером. На протяжении всей пьесы г-н Разсудин все анализирует и находится в постоянных раздумьях. Еще одним примером служит г-н Дружков. В корне его фамилии находится слово «друг» и что важно герой отличается миролюбивым и дружелюбным нравом.

Таким образом, комедию «Недоразумение» можно отнести к циклу бытовых комедий императрицы. Как и в более ранних комедиях Екатерины II в ней затрагиваются основные проблемы, которые автор хотела разрешить при помощи своего литературного творчества. К числу затронутых проблем можно отнести проблему домашнего воспитания, наличие у представителей русского дворянства таких пороков как алчность, притворство, лицемерие и ханжество. Затрагивая все эти вопросы в комедии «Недоразумение» императрица хотела обратить внимание своих подданных на их недостатки и обосновать разумность проводимых ею реформ в социальной сфере и сфере образования. Простота сюжета и однообразность

образов компенсируются глубиной и важностью затронутых проблем. Развлекаясь, зрители должны были узнавать в героях себя, видеть описываемые недостатки в своем поведении искоренять их и самосовершенствоваться.

Библиографические ссылки

1. Борзаковский П. К. Императрица Екатерина Вторая Великая / Петр Корнелиевич Борзаковский. — М. : Панорама, 1991. — 48 с.
2. Грибовский А. М. Записки о императрице Екатерине Великой: репринтное воспроизведение издания 1864 года / Адриан Моисеевич Грибовский. — М. : Прометей, 1989. — 96 с.
3. Демков М. И. История русской педагогики / Михаил Иванович Демков. — М. : Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910. — С. 269
4. Екатерина II. Сочинения [упоряд. В. К. Былинина, М. П. Одесский]. — С.-Петербург : Издание А. Ф. Маркса, 1893. — 557 с.
5. Исабель де Мадариага. Россия в эпоху Екатерины Великой / Исабель де Мадариага. — М., 2002. — 976 с.

Надійшла до редколегії 08.05.12

УДК 82.09

Л. Ф. Коротеєва

г. Днепропетровск

КОМИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ДОМБИ И СЫН»

Рассматривается своеобразие форм комического в романе Ч. Диккенса «Домби и сын».

Ключевые слова: Диккенс, комическое, юмор, сатира, гротеск, ирония, сарказм.

Розглядається своєрідність форм комічного у романі Ч. Діккенса «Домбі та син».

Ключові слова: Діккенс, комічне, гумор, сатира, гротеск, іронія, сарказм.

The article deals with the peculiar comical forms in Charles Dickens' novel «Dombey and Son».

Keywords: Dickens, comic, humour, satire, grotesque, irony, sarcasm.

В год 200-летнего юбилея можно констатировать факт сохраняющегося влияния Ч. Диккенса на литературу и читателей. Многие его фразы, характеры, идеи находят место в современной культуре. Юмор и сатира как неотъемлемые качества художественной манеры Диккенса неоднократно привлекали внимание исследователей. Важность категории «комическое» в романах Диккенса отмечают все, кто пишет о нем. Комическое входит в эмотивную сферу деятельности человека. Тяжело представить нашу жизнь без смеха и юмора. Смеясь, человек и общество познают мир. Комическое можно рассматривать как специфический вид духовной деятельности человека и общества по постижению явлений окружающего мира. Поэтому цель статьи — определить предпочитаемые формы комического в романе «Домби и сын», который по праву считается одной из вершин мировой классики. Рассматривая эту категорию, чаще всего говорят о юморе, сатире, гротеске. Наиболее подробно и многосторонне эта категория исследована в монографиях В. В. Ивашевой, Т. И. Сильман, Н. П. Михальской, М. В. Урнова, Т. А. Бобрыкиной, Н. Л. Потаниной, Г. Рыженковой и других литературоведов, однако объектом специального изучения комическое в романе «Домби и сын» не становилось.

В большом литературном словаре можно найти следующее определение комического: (от греч. *komikos* – веселый, смешной) смешное, вызывающее смех, веселье. Составляющими комического, по определению П. И. Шпагина, являются юмор, сатира, ирония, сарказм и гротеск. Более высокие формы комического – юмор и сатира. Главное их отличие в том, что в юморе, как правило, преобладает положительное отношение к предмету, сатира же, наоборот, обличает. Фарс – это наиболее грубая форма комического. А. З. Вулис дает следующую трактовку сатиры: «Сатира (лат. – *satira*) – специфичная форма художественного отображения действительности, посредством которой обличаются и высмеиваются отрицательные, внутренне превратные явления...»

Гипербола, гротеск, ирония используются для сатирического изображения героя. «Домби и сын» – это роман, который завершает период творчества Ч. Диккенса (30-е – 40-е годы), за которыми сложились, усовершенствовались приемы комического изображения. Диккенс сатирически вскрывает нравственные пороки своего времени: в образе Каркера – расчетливость, лицемерие, неверность; майор Бэгсток (льстивость, эгоизм); миссис Пипчин (злобность, эгоизм, ограниченность); миссис Скьютон (эгоизм, паразитизм); миссис Чик (бездушие, жестокость).

Л. Е. Пинский, автор статьи о юморе, помещенной в «Краткой литературной энциклопедии» [6, с. 197], определяет юмор таким образом: «Юмор (анг. *humor* – нрав, настроение) – особый вид комического; сложное отношение сознания к объекту, к отдельным явлениям и к миру в целом, сочетающие внешне комическую трактовку с внутренней серьезностью». Считается, что юмор сложен для исследования, т. к. он часто соединяется с другими видами комического. Кроме того, в обиходном употреблении термин «юмор» означает «смешное» вообще. Основными способами выражения юмора являются авторская оценка, прием повтора, различные виды тропов, метафоры, сравнения, метонимии, эпитеты. Такое определение понятию «гротеск» в «Краткой литературной энциклопедии» дает известный теоретик литературы Ю. В. Манн. «Гротеск в литературе – один из видов типизации, при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов... Гротеск возникает обычно как выражение резких контрастов действительности. Гротеск не ограничивает сатирическое заострение подчеркиванием, сгущением, выдвижением на первый план определенных черт предмета, а словно разрушает саму его структуру, создает новые закономерности и связи. Возникает особый гротескный мир, существенно важный, однако, для вскрытия реальных противоречий действительности. В силу этого гротеск всегда двупланов, а восприятие его двойственно: то, что на первый взгляд могло показаться случайным, произвольным, на самом деле оказывается глубоко закономерным» [6, с. 401]. Ученый утверждает, что чем глубже читатель проникает в содержание гротеска, тем явственнее вырисовывается та закономерность, что комические элементы в нем часто переплетаются с драматическими и трагическими. Ф. М. Белецкий считает, что гротеск – высшая ступень комического. В нем смещаются свойства, принадлежащие к разным жизненным рядам, преднамеренно

карикатурное извращение, сочетание резких контрастов, соединение реального с фантастическим, трагического или страшного с комическим.

Изучая работы отечественных и зарубежных ученых, можно прийти к выводу, что мнения ученых расходятся в трактовке терминов. В частности, дискуссионным оказывается вопрос о гротеске в художественных произведениях. Почти все историки литературы и диккенсоведы трактуют образ Домби как гротескный и сатирический. Стало хрестоматийным наблюдение специалистов, что во всех сценах, где присутствует Домби, особенно в начале романа, говорится о холоде, который исходит от него, и этот холод и мрачность передается как дому, в котором он живет, так и улице. Домби олицетворяет собой осеннюю погоду, он такой же суровый и холодный. В главе «Крестины Поля» особенно выразительно обыгрываются слова «холод» и «лед»: холодно в церкви, где происходит церемония, вода в купели – ледяная, холодно в парадных комнатах особняка Домби, гостям предлагаются холодные закуски и ледяное шампанское. Единственным человеком, который не испытывает дискомфорта в таких условиях, оказывается сам «ледяной» мистер Домби. Диккенс-рассказчик постоянно подчеркивает высокомерие, гордыню и бесчувственность героя, подавляющего в себе эмоции, как слабость, мешающую процветанию торгового дома.

В сатирических целях используется свободная косвенная речь. Писатель излагает мысли персонажа от своего лица, но эти мысли даются в откровенно преувеличенной форме, оттеняя алчные стремления героя. «Those three words conveyed the one idea of Mr Dombey's life. The earth was made for Dombey and Son to trade in, and the sun and moon were made to give them light. Rivers and seas were formed to float their ships; rainbows gave them promise of fair weather; winds blew for or against their enterprises; stars and planets circled in their orbits, to preserve inviolate a system of which they were the centre. Common abbreviations took new meanings in his eyes, and had sole reference to them. A.D. had no concern with Anno Domini, but stood for anno Dombey and Son» [2, с. 26]. В данном случае явно пародируется самомнение негоцианта, претендующего на господство над всем миром. Ирония является одним из средств сатирического разоблачения Домби. Между тем образ мистера Домби относят к сатирическим, гротескным. Если понимать под гротеском иносказание, построенное на смешении планов реального и нереального, преувеличения до фантастических размеров, соединения фантастики с реальностью, то можно говорить лишь о гротескной окраске этого образа.

Одним из самых сложных образов романа считается образ Каркера и его относят к категории образов гротескных, мотивируя это типичным для творчества Диккенса преувеличением, где моральное уродство перенесено и на внешний облик. Как правило, Каркер сравнивается с котом или волком: «with hair and whiskers... more like the coat of a sandy tortoise-shell cat». Важным приемом в изображении Каркера является подчеркивание и повторение одной характерной черты, и в отличие от других гротескных персонажей в произведениях Диккенса, лейтмотив Каркера имеет символическое значение. «Диккенс не раз возвращается к этой внешней детали (зубы кота), в которую вкладывает глубокий смысл, уточняя ее новыми мотивами, дополняя новыми, но однотипными чертами» [4, с. 220]. Каркер обрисован иронически как великий льстец и актер, проявляющий немало таланта и

умения, высказывая раболепное поклонение Домби, при этом ничего подобного не чувствуя. Это несовпадение маски и лица рождает комический эффект. Каркер умеет подстраиваться к требованиям и желаниям «сильных мира сего», хитрить и плести интриги. Он также горд, как и мистер Домби, но при этом не показывает своей гордыни при нем. Функция Каркера – быть зеркалом, в котором карикатурно отражены мнимые достоинства его хозяина. Так же как и В. В. Ивашева, М. А. Нерсесова считает, что в способах характеристики Каркера Диккенс использовал гротеск. «Внешность Каркера, его коварная улыбка напоминает хищное животное. Диккенс часто сравнивает Каркера с лукавым котом, скалящим острые зубы. Иногда эта символическая черта внешности персонажа даже заменяет сам образ» [1, с. 13]. Г. Рыженкова подчеркивает, что светское общество, со всеми его пороками, жестокими законами, низостью и аморальностью, Диккенс высмеивает беспощадно. Как оно безобразно и ужасно, если к нему принадлежат чудовища, подобные майору Бэгстоку, миссис Скъютон, пустоголовые паразиты, как сэр Барнет Снетлс. Светское общество диктует свои условия, выносит приговоры, расширяется за счет пополняющих его выскочек и снобов, стремящихся к выгоде и власти.

К сатирическим персонажам романа справедливо относят майора Бэгстока. Гротескная окраска образа позволяет Диккенсу высмеять лицемерие и другие пороки героя. Здесь, так же как и при изображении Каркера, внешнее уродство сказывается на уродстве внутреннем. Повествователь описывает его с едким сарказмом: без шеи, со слоновьими ушами, а как высшее проявление юмора майора – фамильярное обращение с собственным именем. Еще одним гротескным персонажем является мистер Бансби. При описании его внешности Диккенс использует блестящие сравнения: «человеческая голова <...> с <...> одним вращающимся глазом, как это бывает на некоторых маяках» («head – human <...> with <...> one revolving one [eye], on the principle of some lighthouses»); «эта голова <...> была украшена <...> волосами, которые <...> тяготели ко всем четвертям компаса и к каждому его делению» («this head was decorated with <...> hair, which inclined to all four quarters of the compass, and to every point upon it...»), эпитеты: «лицо цвета красного дерева» («mahogany face»); «косматые волосы» («shaggy hair»).

Наиболее ярким примером карикатурного изображения является миссис Скъютон. Образ миссис Скъютон строится на выделении комических подробностей портрета и поведения. Говоря о миссис Скъютон, Диккенс постоянно прибегает к повторам слова «фальшивый» («леди <...> слегка поправила веером фальшивые локоны и фальшивые брови и показала фальшивые зубы, резко выделявшиеся благодаря фальшивому цвету лица» – «lady... slightly settling her false eurls and false eyebrows with her fan, and showing her false teeth, set off by her false complexion»), усиливая экспрессию и впечатление от образа Скъютон.

Сцены с участием Тутса исполнены доброго комизма, как исполнены доброго юмора и сцены с участием капитана Катля. Юмористически звучит морская лексика с уст человека, проживающего на суше. При каждом удобном случае звучит: land your head well to the wind, standby, keep her off or point of so. Внешний и внутренний облик героя обрисовывается путем накопления разнообразных усиливающих его

основную черту внешних деталей – раскрывается через обстановку, символические мотивы и т. п. В произведениях Диккенса вещи не существуют отдельно от людей, всегда дополняют, дорисовывают их портрет. Создание героев и использование «говорящих имен» (meaningful names) – является одним из его наибольших достижений. Романисты и критики XX и начала XXI ст. (Д. Р. Р. Толкиен, Д. Фаулз, Д. Лодж, П. Акройд, Дж. Барнс, С. Таунсенд, Дж. К. Роулинг) обращаются к Диккенсу как к источнику красноречивых и легко узнаваемых ассоциаций, к одной из ключевых фигур викторианства, феномен которого активно обсуждается в современном мире.

О методе Диккенса в «Домби и Сыне» сказано, что он остался таким же, каким он был в романах 30-х годов. Соотношение различных художественных приемов и тенденций составляет сложный творческий метод Диккенса, сложившийся еще в 30-х гг. Юмор перестает быть ведущим приемом, стихия смеха теряет свою прежнюю значимость. Комические интонации проявляются преимущественно в обрисовке второстепенных персонажей. К комическим персонажам этого романа можно отнести миссис Чик, миссис Токс, майора Бэгстока, миссис Пипчин, капитана Катля, Соломона Джильза. Все они имеют свои привычные словечки, жесты, повадки, которые составляют их индивидуальную особенность. Важным средством сатирического изображения в романе «Домби и Сын» Н. П. Михальская считает гиперболу. «Преувеличивая черты характера или внешности героя, писатель раскрывает тем самым его существенные особенности. Так, при описании Домби Диккенс обращает внимание на холод, исходящий от него, на атмосферу замораживающего холода, которая царит в его доме. Величественный и мрачный Домби стоит на теневой стороне темной улицы, куда почти никогда не заглядывает солнце. Облик хозяина гармонирует с унылым жилищем. Появление мистера Домби вызывает падение температуры в комнате, его надмерный и чопорный вид сравнивается с каминными щипцами и прямой холодной кочергой» [5, с. 81].

Таким образом, можно сказать, что смех является формой познания, где комическое можно рассматривать как специфический вид духовной деятельности человека и общества по постижению явлений окружающего мира. В романе Диккенса «Домби и сын» используются следующие формы комического: сатира, юмор, ирония, сарказм, гротеск, карикатура. В романе дана карикатура как на отдельных представителей высшего общества, так и на само высшее общество и частные учебные заведения. Обличая или осуждая героев, Диккенс повествует с иронией, сарказмом. Гипербола – одно из средств сатирического мастерства великого романиста. Предметом юмора у Диккенса является герой с его действиями, внешностью, речью, а также ситуация. Не всегда юмор означает снижение образа. Изображая положительных героев, Диккенс использовал добрый юмор, смех. Благодаря такому изображению возвышаются такие качества как доброта, благородство, тонкость души, бескорыстие, человечность и многие другие.

Бibliографические ссылки

1. Белецкий Ф. М. О гротеске и некоторых особенностях гротескного изображения / Ф. М. Белецкий. – Днепропетровск : ДГУ // Проблемы метода, жанра и стиля. – 1970. – С. 65–78
2. Dickens Charles. Dombey and Son / Charles Dickens. – London : Penguin Classics, 2002 – 1040 p.

3. Ивашева В. В. Творчество Диккенса / Валентина Васильевна Ивашева. – М. : МГУ, 1954. – 473 с.
4. Михальская Н. П. Чарлз Диккенс / Нина Павловна Михальская. – М. : Учпедгиз, 1959 – 124 с.
5. Нерсесова М. А. Творчество Чарльза Диккенса / Магдалина Александровна Нерсесова. – М. : Знание, 1957 – 32 с.
6. Шпагин П. И. Комическое // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия. – 1966. – Т. 3

Надійшла до редколегії 30.04.12

УДК 82-1/-9

К. В. Краева

г. Евпатория

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья посвящена женской прозе в контексте массовой литературы.

Ключевые слова: гендер, женская проза, массовая литература, Оксана Робски, Дина Рубина, произведение.

Стаття присвячена жіночій прозі в контексті масової літератури.

Ключові слова: гендер, жіноча проза, масова література, Оксана Робські, Діна Рубіна, твір.

The article deals with the female fiction in the context of popular literature.

Keywords: Dina Rubina, female prose, gender, Oksana Robski, popular literature, work.

Разделение прозы на мужскую и женскую связано, прежде всего, с гендерным спецификой изучения современной литературы. Этому факту способствовало развитие феминистической идеологии [5], следствием чего стало распространение женской литературы в «массах» [14]. Под «массой» понимается массовая литература, направленная на широкий круг читателей. Массовая литература коммерчески выгодна, так как она нацелена на широкий спектр людей, на определенный контингент читателей; если говорить о женской литературе, то это в основном женский контингент читательниц.

В последние десятилетия популярным становится термин «гендер», что, как известно, подразумевает различие между мужчиной и женщиной не в биологическом плане, а в социальном, психологическом: «Гендерный подход основан на идее о том, что важны не биологические или физические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое придает общество этим различиям» [1]. Таким образом, можно говорить о гендерном подходе к изучению литературы. Цель статьи – рассмотреть творчество Дины Рубиной и Оксаны Робски в контексте современной массовой литературы.

Помимо разделения современной литературы на мужскую и женскую, литературу принято негласно разделять на элитарную и массовую. К низкопробной, лишённой всякого смысла относят и женскую литературу, но, безусловно, не все критики и читатели согласны с таким утверждением [5]. Считается, что женщина не способна написать действительно нечто стоящее, а те, кто на самом деле написали что-то полноценное, – это скорее лишь исключение из общепринятых правил, как например, Гипатия, одна из первых ученых женщин периода античности, которая не уступала мужам своей образованностью, интеллектуальностью и красноречием. В

современной литературе возникает полемика по поводу вопроса о массовой литературе как таковой, для чего нужна массовая литература и не вытесняет ли она тем самым литературу с более высокой художественной ценностью. Одни читатели полагают, что в целом массовая литература не может вытеснить классическую литературу, так как она нацелена на неподготовленную аудиторию, иногда лишенную высоких духовных ценностей. Другие, напротив, приходят к выводу, что массовая литература может конкурировать с высокоинтеллектуальной литературой, и что эта конкурентоспособность зависит не от содержания понятия «массовая литература», а от самого автора как личности, от его литературного жанра и от манеры изложения мысли на бумаге. Большая часть массовой литературы относится к жанру «женской проза», о чем свидетельствует статистика спроса и потребления массовой литературы и ее активная рекламная пропаганда в средствах массовой информации.

Что же все-таки означает понятие «женская проза»? Четкую формулировку дать достаточно проблематично из-за разнообразных точек зрения исследователей в области литературоведения. Но с уверенностью можно сказать лишь одно, что женская проза – это те произведения, которые пишут женщины [6], раскрывая в них женскую психологию, женский взгляд на мир, показывая женское мировосприятие и мироощущение, женское первоначало. Женщины «...в своих романах открыли новый мир: мир женщины, описанный глазами женщины. <...> женщина, которая сама делает свою жизнь, положило начало феномену женской прозы» [7]. Согласно различным точкам зрения по вопросу женской прозы, можно сказать о причине ее возникновения, в частности, об этом говорит эксперт литературной премии «Дебют» по малой прозе Леонид Костюков [3]: «Женская проза возникла не как явление, а как тактический прием для лучшей атаки издательств и журналов...» [4].

Женская проза значительно отличается от мужской, прежде всего, своей нацеленностью, спецификой, манерой изложения мысли, в связи с этим, можно говорить о современной гендерной литературе как явлении достаточно злободневном. Мужчины менее эмоциональны, и им не интересны житейские повседневные проблемы; женщины же, наоборот, хозяйки и хранители домашнего очага, и в связи с этим можно говорить о некой теплоте в их произведениях, о психологизме [6], который пронизывает женские произведения. Женщинам подвластны увлекательные описания обыденной жизни, в частности, это касается Оксаны Робски, в произведениях которой описывается рутина современной «Рублевки» [8; 9]. Прочитав несколько произведений Оксаны Робски, читатель ощущает, будто бы чувства людей, не принадлежащих к прослойке элиты современного социума, для нее не привлекательны, и то, что изображать и изобличать стоит лишь только состоятельных и обеспеченных людей, так как они дают богатую почву для ее творчества, для полета мысли. Женской прозе присуще изображение чего-то, существующего в обыденности, а не приукрашивание и описание надуманных проблем, что является типичной чертой женских произведений на современном этапе развития литературы: «Женская литература <...> сложный культурный феномен, объединяющий автора-женщину и читателя-женщину, а также репрезентирующий специфику языковой картины мира женщины. „Женский” художественный текст <...>, демонстрирует рожденную в соответствии

с гендерными канонами и обыденными стереотипами модель личности нового века» [13].

Представители женской прозы, к которым правомерно отнести Дину Рубину и Оксану Робски, по отзывам читателей представляют собой признанных мастеров пера в своих областях, а именно: область интересов Оксаны Робски относится к «тусовочной» жизни современной «Рублёвки», и в противопоставление ей – интересы Дины Рубиной. Согласно некоторым рассказам Дины Рубиной, ее интересы можно отнести к этнической тематике. К таким рассказам принадлежат те, которые в той или иной степени связаны с еврейским народом; в них либо просто упоминается город Иерусалим, либо действие непосредственно происходит в нем: «Иерусалимский камень, которым облицованы дома», «ливень в Иерусалиме», «Отыскать среди бела дня в центре Иерусалима», «иерусалимский дворик» (рассказ «Адам и Мирьям») [10, с. 310–314]; «в одной израильской организации», «Телль-Авив», «в центре Иерусалима на Яффо» (рассказ «На исходе августа») [10, с. 397–402]. Дина Рубина в своих произведениях поднимает острые проблемы нашей действительности. Так, например, в рассказе «На исходе августа», затрагиваются события теракта в Иерусалимском автобусе; в рассказе «Адам и Мирьям» излагаются события второй мировой войны в форме диалога-воспоминания одной из главных героинь по имени Мирьям. Имена, употребляемые в ее произведениях, например, Ага Рашид, Адам, Алим, Габи, Изя, Лука, Мирьям, Ной Рувимыч, Самиг, Ядгар, Яков Моисеевич, Яша и т. д. [10–12] говорят об их специфической тематике, что, прежде всего, связано с самоидентификацией самой писательницы, с ее еврейскими корнями [2].

О. Робски и Д. Рубина являются популярнейшими авторами в сфере мидл-литературы, которые посредством своих произведений воздействуют на мысли, мировосприятие, кругозор своих читателей, то есть, осуществляют психологическое воздействие на читательскую аудиторию. Они стремятся интерпретировать свои взгляды на ту или иную проблему современных отношений социума, но при этом не всегда поднимают действительно злободневные проблемные вопросы, волнующие их современников, в отличие от собратьев по перу – мужчин, интересы которых чаще лежат в области политико-экономических проблем. В произведениях О. Робски и Д. Рубиной современная действительность раскрывается скорее с эмоционально-оценочных позиций, показывается ее трагичность, нелепость, а зачастую комичность. Так, романы и рассказы О. Робски насыщены яркой палитрой красок, в которых доминирует ироничное, игровое изображение жизни современного тусовочного мира и сиюминутных забот его представителей. Произведения же Д. Рубиной более глубоки по тематике и идейно-художественному содержанию. В отдельных произведениях голосу писательницы свойственна истинная трагичность, что контрастирует с авторскими интонациями О. Робски, пытающейся преподнести в качестве трагичной пустую жизнь жен олигархов. Двух писательниц нельзя ставить на одну ступень в отношении тематики творчества и авторского стиля, так как они находятся в разных плоскостях мировосприятия и духовного мироощущения, у них разный круг общения и, следовательно, они отражают интересы и проблемы различных слоев общества на страницах своих произведений. Но в отношении жанровой принадлежности творчества и Д. Рубина,

и О. Робски находятся на одной ступени, будучи яркими и своеобразными представительницами жанра женской прозы в литературе. Все, что объединяет данных писательниц, – это женский взгляд на насущные проблемы, содержание которых зависит от мировоззрения автора. Таким образом, целесообразность выделения женской прозы в отдельный жанр массовой литературы обусловлена ее специфическими чертами, присутствующими в произведениях достаточно идейно и стилистических полярных авторов, таких как Дина Рубина и Оксана Робски. К таким чертам отнесены: нацеленность на преимущественно женскую читательскую аудиторию; сосредоточенность интересов на повседневной обыденной реальности, поло-ролевых взаимодействий представителей социума, в особенности; предпочтение морально-этических проблем политико-экономическим; относительная узость социального фона повествования; женское мировосприятие и мировоззрение. Вместе взятые, перечисленные особенности определяют гендерно-детерминируемый подход авторов женской прозы к решению поднимаемых в их творчестве проблем.

Библиографические ссылки

1. Воронина О. А. Гендер. Словарь гендерных терминов: [Электронный ресурс] / О. А. Воронина // Информационный портал «Женщина и общество»: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: <http://www.owl.ru/gender/010.htm>.
2. Дина Рубина: [Электронный ресурс] // «Русские» писатели Израйля: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: <http://www.izrawriters.ru/rubina1.php>.
3. Костюков Леонид: [Электронный ресурс] / Л. Костюков // Литературное радио: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: http://litradio.ru/author/leonid_kostjukov.htm.
4. Костюков Л. Я вам пишу – чего же боле...: [Электронный ресурс] / Л. Костюков // Журнальный зал: «Дружба народов». – 2000. – № 8: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/8/razval3.html>.
5. Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте (Введение): [Электронный ресурс] / Т. Мелешко // ЛитАкадемия: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: <http://litacademia.ru/lyceum/lectures/661/>.
6. Попова И. М. Феномен современной «женской прозы»: [Электронный ресурс] / И. М. Попова, Е. В. Любезная // Вестник ТГТУ. – 2008. – Том 14. – № 4: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: http://vestnik.tstu.ru/rus/t_14/pdf/14_4_025.pdf.
7. Рабжаева М. В. Женская проза. Термины гендерных исследований: [Электронный ресурс] / М. В. Рабжаева: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: http://gender.academic.ru/375/Женская_проза.
8. Робски О. День счастья – завтра: [Текст] / О. Робски. – М. : АСТ: Астрель, 2010. – 416 с.
9. Робски О. Замуж за миллионера или брак высшего сорта: [Текст] / К. Собчак, О. Робски ; худож. В. В. Камаев. – М. : Астрель: АСТ, 2007. – 288 с.
10. Рубина Д. Адам и Мирьям: повести, рассказы: [Текст] / Д. Рубина. – М. : Эксмо, 2011. – 416 с.
11. Рубина Д. Белая голубка Кордовы: [Текст] / Д. Рубина. – М. : Эксмо, 2012. – 576 с.
12. Рубина Д. Синдикат: роман-комикс: [Текст] / Д. Рубина. – М. : Эксмо, 2012. – 704 с.
13. Хачмарова З. Р. Дискурс современной женской прозы (на материале русского и немецкого языков): [Электронный ресурс] / З. Р. Хачмарова // Международный научный журнал Интернет конференций «Global Science Communications»: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: http://www.gscom.info/index.php?option=com_content&view=article&id=215%3A2011-06-05-07-02-10&catid=37%3Aphylosophykulturaiskusstvo&Itemid=85&lang=ru.
14. Чупринин С. И. Массовая литература [Электронный ресурс] / С. И. Чупринин // Журнальный зал = magazines: Сайт. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/red/chupr/book/masslit113.html>.

УДК 821. 133. 1 – 3 де Бовуар. 09

С. К. Криворучко*м. Харків***ДО ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ**

Літературний екзистенціалізм – це феномен проблеми вибору героя, який не залежить від хронології; літературний екзистенціалізм не можна визначити як течію (або напрям), оскільки не важливі критерії хронотопу.

Ключові слова: С. де Бовуар, літературний екзистенціалізм, проблема вибору.

Литературный экзистенциализм – это феномен проблемы выбора героя, который не зависит от хронологии; литературный экзистенциализм нельзя определить как течение (или направление), поскольку не важны критерии хронотопа.

Ключевые слова: С. де Бовуар, литературный экзистенциализм, проблема выбора.

Literary existentialism is hero's choice problem "border situation" that is out of the chronology; literary existentialism can not be identified as current or school since the criteria of chronotope are not essential.

Keywords: S. de Beauvoir, the literary existentialism, the problem of choice.

У літературознавстві екзистенціалізм визначається як літературна течія модернізму сер. ХХ ст., на яку вплинула філософія. Літературознавці вживають різноманітні терміни щодо поняття літературний екзистенціалізм. Такі українські дослідники, як Ю. І. Ковалів [8, с. 316], інтерпретують екзистенціалізм як поняття, Р. Т. Гром'як [9, с. 225] – як течію, Є. Васильєв [4, с. 423] – як течію або умонастрій. Російські дослідники також розбігаються у визначенні: Є. М. Євніна [6, с. 55] вважає екзистенціалізм філософським підґрунтям модернізму, Л. Г. Андрєєв [1, с. 77] – певним настроєм, В. Руднєв [11, с. 586] – філософським напрямом. Отже, не існує одностайної думки на це питання. Таким чином, слід виявити суть терміну літературний екзистенціалізм. У термінологічний ужиток теорії літератури входять синтагми: «поняття», «течія», «напря́м»; синтагма «настрій» є векторним складником літературно-художнього образу; поняття «умонастрій» і «підґрунтя» не входять до термінологічного апарату. Таким чином, залишаються терміни «поняття», «течія», «напря́м». «Поняття», як «форма мислення» [16, с. 44] і «узагальнення сутності» [17, с. 95], є надто розмитою та широкою синтагмою для визначення літературного екзистенціалізму. На думку Д. С. Наливайка, «напря́м» і «течія» утворюються на високих етапах художнього розвитку [10, с. 3]. «Напря́м» відображує рух, еволюційний процес суми стилістичних рис. Л. А. Єремєєв [7, с. 25] під напрямом розуміє єдність представників конкретного історичного періоду із спільною естетикою, стилем, типологією, системою, світоглядом. Таким чином, напрям є інваріантом, одиницею певного періоду. «Течія», на погляд Г. Буйє [15, с. 359], відрізняється від «напря́му» відсутністю масштабу, має вужчу локальність у просторі і часі. Таким чином, коли використовують синтагму «течія» по відношенню до літературного екзистенціалізму, то мають на увазі щось не тривале, не поширене, не надто масштабне. Напря́м і течія, на думку О. В. Червінської [13], виявляють інтерес до хронотопу. Хронотоп, як зауважує М. М. Бахтін [2, с. 57], є взаємозв'язком часу і простору. У часі хронотоп виявляється на рівні фабули,

сюжету, нарації. Час залежить від подій і простору, але простір не збігається з місцем. У хронотопі місце на рівні інтер'єру і пейзажу розмивається у ретроспекції, яка представлена згадкою, спогадом, сном, маренням. У хронотопі час концентрується, а простір ущільнюється. М. М. Бахтін [3, с. 93] виявляв хронотоп у стосунках між автором і персонажем на рівні емоцій, коли аналізував різні кути зору. Не випадково стосовно до літературного екзистенціалізму Л. Г. Андреев, Є. М. Євнина, В. Назарець використовували синтагму «настрій», яка розкриває суть художнього образу твору. У літературному екзистенціалізмі художній образ еволюціонує навколо проблеми вибору, і саме емоції суб'єкта навколо проблеми вибору стають рушійною силою, якій підкоряється поетична тканина твору. Отже, хронотоп не спрацьовує у літературному екзистенціалізмі і не є його критерієм. Таким чином, літературний екзистенціалізм – це не течія і не напрям.

У художніх творах літературний екзистенціалізм відображує тексти, як ситуації життя, в яких митцем гостро ставиться проблема вибору. Ще у давньогрецькій літературі у V ст. до н. е. трагіками Софоклом і Еврипідом дійові особи підводяться до проблеми вибору. Софокл у трагедії «Антигона» [12] ставить свою героїню перед вибором: виконати волю Креонта, але тоді тіло її брата-«зрадника» з'їдять дикі звірі / або поховати Полініка відповідно до традицій прашурів, але порушити наказ царя. Антигона переводить колізію в конфлікт протилежних світоглядів. Героїня обирає: послухатися волю Креонта та поховати власного брата, чим прирікає себе на смерть. Вчинкам Антигони притаманна суб'єктивність, яка не узгоджується із колективним неусвідомленим того часу. У трагедії «Медея» [14] Еврипід зображує екзальтовану пристрасть героїні, яка вимушена зробити фатальний вибір: вбити своїх дітей, яких жінка любить більше себе, щоб завдати біль Ясону, але при цьому знищити частину себе – або залишити дітей живими, і тоді покарання для зрадника буде не надто міцним. Медея обирає жорстоку помсту чоловіку і смерть власних дітей, що веде до споконвічних страждань жінки від каяття сумління. У трагедію Еврипід вводить психологічну мотивацію вчинків Медеї, яка притаманна ліриці. Таким чином, літературний екзистенціалізм, центральним ядром якого є проблема вибору особистості, бере свої витoki ще в античній добі. На рівні технічної форми проблема вибору виявляється у родовому і жанровому перетині: драми і лірики, трагедії та елегії (дійова особа не лише «діє», а ще й «відчуває» суб'єктивні емоції). Отже, літературний екзистенціалізм слід простежувати у діях як явище, що перебуває в еволюції, де відбувається динаміка, та намічується перспектива розвитку у змінах художньої свідомості.

У діях відкривається іманентна сутність літературного екзистенціалізму, яка не залежить від контексту. Літературний екзистенціалізм – це феномен, де об'єкт і суб'єкт розглядаються одночасно. Е. Гуссерль [5, с. 47] виводить категорію «трансцендентного ми», яке є втіленням «іншого» і «суб'єктивності світу», саме на цьому рівні індивід підпорядковується колективу. Проблема вибору особистості, яка є квінтесенцією літературного екзистенціалізму, триває в історії літератури ще з античних часів та існує у свідомості як суб'єктивне явище, що наповнює духовну сутність літературного героя. Але не можна не звернути увагу, на встановлення та поширення екзистенційної думки у сер. XX ст. У синхронії сер. XX ст. відбувається збіг кількох процесів у конкретному часовому проміжку: розвиток філософського

екзистенціалізму, розквіт літературного екзистенціалізму, вплив філософського концепту на літературний екзистенціалізм. Спільним для літературного екзистенціалізму і філософського екзистенціалізму є поняття «екзистенції», в якому перетинаються «феномен» і «учення».

Представниками літературного екзистенціалізму в історико-літературному процесі вважаються С. де Бовуар, Ж.-П. Сартр, А. Камю. На термінологічну розмитість вплинули в тому числі і факти біографії митців: всі вони за освітою і фахом філософи, які писали «професійні праці», але для власної самореалізації займалися художньою літературою, яка не була «професійною», однак виявилася більш вагомю і значною у мистецьких здобутках. Філософські есе і літературні твори цих представників схожі, але вони різні. Саме тут беруть джерело витoki наукової проблеми, яку слід розв'язати: розвести літературний екзистенціалізм і філософський екзистенціалізм. Екзистенціалізм як літературний феномен досяг свого розквіту у французькій літературі 30–70 рр. XX ст., але його зародки простежуються у літературі к. XVIII ст., де було поставлено проблему свободи з її концептом вибору. Літературний екзистенціалізм утворюється під впливом екзистенційної філософії, яка ставить проблему свободи особистості. У творах літературний екзистенціалізм виявляється як феномен, коли герой ставиться автором перед вибором, який тисне на свідомість індивіда, пригнічує його волю, коли зображуються межові ситуації як тексти життя. На французькому ґрунті революції 1789 р. визрівають зародки ідеї, яка розвинеться у сер. XX ст. Ідея свободи розвивається в європейській філософії та літературі романтизму XIX ст., а традиції продовжуються в світовій літературі к. XX-го та межі XX–XXI ст. Орієнтація екзистенціалізму на зазначення «нових» явищ у літературі XX ст. вміщує його в художню систему модернізму. У творах літературний екзистенціалізм висвітлює світосприйняття героїв складної суспільно-історичної доби, яка наповнена грандіозними подіями і змінами. До зовнішніх впливів на психологічний стан людини належить війна, крах імперій, революції, швидкі темпи технічного розвитку, формування нових наукових сфер про всесвіт. Таким чином, літературний екзистенціалізм на рівні проблеми вибору героя відбив модерний пошук особливостей світовідчуття людини, де психологія героя в глобальних умовах цивілізації посідає первинне місце, оскільки точку опори слід шукати в собі, а не в довкіллі, яке постійно змінюється.

Літературний екзистенціалізм успадкував традиційні філософські цінності. Провідні мотиви художніх творів проходять через буття головних героїв та етику художніх образів. Автори передусім зорієнтовані на відображення звичайних реалій життя, які допомагають розкритися персонажам. Екзистенціалістський герой іде слідом за власною інтуїцією. Не дивлячись на інтуїтивне світосприйняття, герой займає активну життєву позицію. Літературний екзистенціалізм у художніх творах письменники впроваджують через відчуття головного героя, сенсом існування якого в художньому просторі тексту стає відкриття власної екзистенції. Ця екзистенція процесуальна та відкрита змінам перипетій твору. Ю. І. Ковалів характеризує екзистенцію як «... вибір людиною своїх можливостей, конструювання свого майбутнього, постійну її незавершеність... уміння суб'єкта збирати себе із розпорошеності щойно пережитого, приходити до самого себе... тотальної

невиправдованості власних виборів, особистої відповідальності» [8, с. 319–320]. Екзистенція художніх образів розкривається через антропологічні вектори, які підходять до онтологічно первісних актів світосприйняття людини. Хвилювання та самотлумачення головних героїв породжує раціональну діяльність як своєрідний рефлекс, що формує індивідуальний світогляд, який ніколи не збігається з об'єктивною думкою. Конфлікт творів письменники зводять до зіткнення в мисленні головного героя екзистенції та трансцендентності, оскільки трансцендентність передбачає спільність усього існуючого, а екзистенція підводить до автономії, автентичності, свободи. Феномен літературного екзистенціалізму, де розкриваються об'єкт, що наділено активною свідомістю, і суб'єкт водночас, базується на інтерпретації трансцендентного за допомогою культурного діалогу: увага індивіда до позиції «іншого», прагнення героя осмислити різні точки зору, подолання «меншинного» як комплексу неповноцінності. Щоб краще зрозуміти суть літературного екзистенціалізму, слід виявити його концепт.

Концепт є квінтесенцією, поєднанням сенсоутворюючих аспектів (точкою, до якою підходять, щоб перетнутися, вектори, утворюючи, таким чином, фігуру своєрідного конусу). Концепт літературного екзистенціалізму виводиться безпосередньо із художніх творів митців та інтерпретації цих творів літературознавцями. Концепт літературного екзистенціалізму відрізняється і, таким чином, не співпадає із концептом філософського екзистенціалізму, але при цьому слід зазначити вплив філософських поглядів на світогляд героїв у літературних творах. Письменники-екзистенціалісти звертають увагу на філософські питання, в яких виявляється сенс людського життя. Герої у художніх творах замислюються над проблемами провини, відповідальності, смерті, вибору людини, ставлення до власного покликання, яке є самореалізацією індивіда. Навколо цих загальнолюдських етичних проблем формуються культурно-цивілізаційні завдання науки, моралі, релігії, які виявляються вторинними по відношенню до екзистенції конкретного героя. Пізнання суті речей у художніх образах відбувається інтуїтивно, підкоряється ситуативному літературному епізоду: «тут» і «зараз», та протиставляється раціональній загальноприйнятій соціальній логіці. Філософський вплив на літературний екзистенціалізм простежується в тому, що герої осмислюють власне буття. Екзистенція спрямована на «інше», а не на «себе». Лише перед смертю, яка є «пограничною ситуацією», людина може прозріти. Саме перед смертю людина здатна пізнати власну екзистенцію, яка є «стрижнем існування». Екзистенція є «тимчасовою», оскільки смерть виявляється межею, отже, людина має високо «цінувати» все, що має за життя. Таким чином, людина не може «відсторонятися» від життя.

Дуже важливим для літературного екзистенціалізму, на який вплинули філософські пошуки, є тлумачення К. Ясперсом «екзистенції». Пізнати можна лише «об'єкт», а «екзистенція» не співвідноситься ані із «свідомістю», ані із «духом», отже, «екзистенція ніколи не стане об'єктом» і може співвідноситися лише із «трансцендентністю». Екзистенція – це свобода, яка досягається у трансцендентності, яка виходить за межі чутливого. Екзистенція відкривається у «пограничних ситуаціях»: 1) коли герой наближається до смерті (своїї смерті; абстрактної смерті; смерті близької людини); 2) коли герой страждає; 3) коли герой

відчуває провину. Безумовно, літературний екзистенціалізм відчув міцний вплив філософського екзистенціалізму, але сформував власну мистецьку концепцію, яка фокусується навколо проблеми вибору героя. Проблема вибору героя визначає жанрову своєрідність (перетин ліричного, драматичного та епічного родів; трансформація жанру: драматична динаміка ліричного героя у романі або повісті). До того ж проблема вибору героя виявляється на рівні художнього образу людини та художнього образу почуття, які вводяться автором у конфлікт.

Звичайно, у центрі уваги літературного екзистенціалізму, так само як і літератури взагалі (до речі, і філософії, взагалі) – людина. Феномен літературного екзистенціалізму у XX ст. розпочинає виявлятися у драматичних жанрах, оскільки провідним для героя виявляється «дія», концептуальність якої сформулював Ж.-П. Сартр. «Дія» логічно вписується у драматичний жанровий канон, суть якого виявляється у динамічному гострому конфлікті дійових осіб. Таким чином, романи і повісті, в яких простежується феномен літературного екзистенціалізму, утворилися під впливом драматичного концепту, який зумовив: специфіку сюжеттики, що огортається навколо проблеми вибору; тип героя; тип розв'язки; екзистенцію і моральність. На підставі концепту літературного екзистенціалізму слід виявити мистецьку парадигму. Парадигма літературного екзистенціалізму є світоглядною, але розкривається вона на поетикальному рівні художніх творів. Парадигма літературного екзистенціалізму – це система елементів внутрішньої форми, яка складається із: 1) специфіки сюжеттики; 2) типу розв'язки; 3) типу героя; 4) екзистенції; 5) моральності.

Вже велось, що феномен літературного екзистенціалізму виявляється у проблемі вибору героя. Із проблеми вибору героя виходить парадигма, що зумовлюється родовим перетином драми і лірики в епосі. Епічні твори у літературному екзистенціалізмі мають драматичний вектор, що наповнюється ліричною суб'єктивністю. Всі повісті і романи літературного екзистенціалізму можна конверсувати у драму – це впливає із філософської ідеї. Таким чином, закономірно, що екзистенціалісти створювали драму. За функцією – сюжетика характерологічна, а за типом – концентрична. У літературному екзистенціалізмі автор розкриває сутність характеру головного героя, подієвість у цих творах ослаблена, дія розвивається повільно, і на передньому плані зображення є характер, а не подія. У творах літературного екзистенціалізму розвиваються історії характерів героїв, їхнє зростання, самоствердження, становлення. Концентричними ці твори є тому, що дія розгортається навколо однієї (у романі кількох) визначальної події, яка стоїть у центрі сюжету, та до якої привертається увага читача. Єдність дії притаманна драматичному роду. Таким чином, у літературному екзистенціалізмі характерологічна і концентрична сюжетика.

Письменники літературного екзистенціалізму виробили новий тип розв'язки. У творах літературного екзистенціалізму дія «не завершується» – герой не зупиняється, а продовжує у розмірковуваннях ставити питання і розвиватися, при цьому намагається «вичерпати» «глибини філософської проблематики», коли підходить до усвідомлення смерті. Смерть є не межею, а приводом жити. Отже, тип розв'язки – не завершена дія, відкриття філософської глибини існування. Герої у літературному екзистенціалізмі розкриваються у своєму ставленні до «дії».

Драматичний герой переводить колізію у конфлікт. Ліричний герой наділяється суб'єктивним сприйняттям. У літературному екзистенціалізмі герої переводять колізію у конфлікт, який «переживається» ними на високому емоційному рівні, де пізнання протікає в інтуїтивному суб'єктивному сприйнятті обставин. Таким чином, тип героя – лірико-драматичний.

Екзистенція виявляється у чутливому «проживанні» героєм кожної миті, яка наповнюється сенсом, що є самореалізацією індивіда, в якій літературний характер розкривається як екзистант. Отже, екзистенція виявляється у художньому образі почуття. Моральність витікає із конфлікту, в якому герой на емоційному рівні протиставляється більшості (загальноприйняті забобони). Норми спільноти, які вважаються етичними, переосмислюються автором під іншими кутами зору, і виявляється, що зовні «аморальний» герой є більш гуманним, у порівнянні з «моральними» законами суспільства. Таким чином, моральність виявляється в ідеї співвідношення і переосмислення «етичних» / «неетичних» стандартів. Парадигма літературного екзистенціалізму утворюється проблемою вибору героя і передбачає поєднання: 1) типу сюжеттики – характерологічна, концентрична; 2) типу розв'язки – незавершеність, філософська глибина; 3) типу героя – лірико-драматичний; 4) «екзистенції» – художній образ почуття; 5) моральності – переосмислення «етичних» / «неетичних» стандартів.

Підбиваючи підсумки слід зазначити, що у мистецькому культурному дискурсі ХХ ст. слід розрізняти поняття філософський екзистенціалізм і літературний екзистенціалізм. Спільним між ними виявляється поняття екзистенції, в інших засадах вони не співпадають. Визначення літературного екзистенціалізму як течії модернізму потрібно переосмислити. Термін течія, у більш широкому розумінні – напрям, передбачає еволюційний процес, який виявляє інтерес до хронотопу. У теорії літератури виокремлюють реалістичний і романтичний хронотопи. У реалістичному хронотопі герой зорієнтований на теперішній час, у романтичному хронотопі герой ігнорує теперішній час та фокусує увагу на минулому або майбутньому. У літературному екзистенціалізмі герой знаходиться поза хронологією: у порівнянні із матеріальним фактом смерті він визнає швидкоплинність часу, який для нього взагалі втрачає сенс. Героя приваблює «погранична ситуація», альтернативність, таким чином, центральною у творі постає проблема вибору. Отже, хронотоп не є критерієм літературного екзистенціалізму, ось чому його не можна вважати течією.

Оскільки літературний екзистенціалізм зосереджується на проблемі вибору героя, яка є провідною, і простежується у тривалому літературному розвитку, його потрібно визначити як явище, специфічний мистецький феномен. На літературний екзистенціалізм вплинув філософський екзистенціалізм. Однак, феномен літературного екзистенціалізму ширше ніж філософський екзистенціалізм. У синхронії літературний екзистенціалізм співпадає із філософським екзистенціалізмом у сер. ХХ ст., однак, у діахронії проблема вибору героя простежується в античній трагедії та зберігає актуальність у літературі межі ХХ–ХХІ ст. – всі тексти рекламних слоганів будуються на проблемі вибору. Феномен літературного екзистенціалізму сфокусувався у концепті, із якого виявилася

мистецька парадигма. Проблема вибору сприяла родовій і жанровій трансформації, в результаті якої в епосі утворився лірико-драматичний герой.

Бібліографічні посилання

1. Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Г. Андреев. – М. : Гелеос, 2004. – 416 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Л. : Прибой, 1929. – 363 с.
4. Васильев Є. Екзистенціалізм / Є. Васильев // Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – С. 423.
5. Гуссерль Э. Логические исследования : Исследования по феноменологии и теории познания; [пер. с нем. В. И. Молчанов] / Э. Гуссерль. – М. : Дом интеллектуальной книги. – 2001. – 47 с.
6. Евнина Е. М. Современный французский роман. 1940–1960 / Е. М. Евнина. – М. : АН СССР, 1962. – 519 с.
7. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм : традиции и современность / Л. А. Еремеев. – К. : Наук. думка, 1991. – 118 с.
8. Ковалів Ю. І. Екзистенціалізм / Ковалів Ю. І. // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К. : ВЦ Академія, 2007. – Т. 1. – С. 316.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
10. Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
11. Руднев В. Экзистенциализм / Руднев В. // В. Руднев. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – С. 586.
12. Софокл. Антигона Софокл. Антигона / Софокл; [пер. с греч. П. Ніщинський]. – Х. : К. : Література : мистецтво, 1930. – 104 с.
13. Червинская О. В. Рецепция литературного направления в аспекте жанровой продуктивности традиции: акмеистический опыт: дис. ... доктора філол. наук : 10. 01. 02; 10. 01. 06 / О. В. Червинская. – К, 1998.
14. Эврипид. Медея Еврипид. Медея / Еврипид; [пер. с греч. Д. С. Мережковского]. – СПб. : Знание. – 1910. – 62 с.
15. Bouillier H. Les novateurs / H. Bouillier // Précis de littérature française du XX-e siècle. – P. : Presses Universitaires de France, 1985. – P. 358–365.
16. Grice H. P. Logic and conversation / H. P. Grice // Syntax and Semantics : Vol. 3 / [ed. by P. Cole and J. L. Morgan]. – New York, NY : Academic Press, 1975. – P. 41–58.
17. Heinamaa S. Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir / S. Heinamaa. – Lanham : Rowman and Littlefield Publishers, 1995. – P. 95.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК [821.161.2-31«312»:82-95].09

Р. О. Магдиш

м. Ялта

ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗУ МАНДРІВНИКА У РОМАНІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «ДВАНADЦЯТЬ ОБРУЧІВ»

Здійснюється спроба проаналізувати образ мандрівника у романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів».

Ключові слова: автор, образ, мандрівник, подорож, час, простір, постмодернізм.

Осуществляется попытка проанализировать образ путешественника в романе Юрия Андруховича «Двенадцать обручей».

Ключевые слова: автор, образ, путешественник, путешествие, время, пространство, постмодернизм.

It attempts to analyze the image of a traveler in a novel by Yuri Andrukhovych «Twelve hoops

Keywords: the author, the image, traveler, travel, time, space, postmodernism.

Образ героя-мандрівника у постмодерністському дискурсі є предметом інтересу багатьох літературознавців та критиків. Зацікавленість образом мандрівника у сучасній літературі сприяє розвиткові та появі величезної кількості праць, присвячених визначенню та виявленню специфіки мандрівної людини у постмодерністському тексті. На сучасному етапі мандрівник набуває характерних рис постмодерністського тексту, де соціальна та культурна нестабільність, а можливо й інші фактори, призводять до постійного мандрування у часі та просторі. Останнім часом критична рецепція героя-мандрівника доповнюється новими вивченнями формування цілісного образу сучасного подорожанина. Літературознавчі дослідження акцентують на редукуванні активності героя під час подорожі. Постмодерністський текст подає читачеві пасивного і психологічно нестабільного мандрівника, що кардинально змінює початкове уявлення про мандрівного героя у літературі. Трансформація мотиву подорожі та образу мандрівника більш яскраво проявилась у творчості українського письменника-постмодерніста Юрія Андруховича. Твори цього письменника стали одним з найцікавіших і найвизначніших явищ сучасної української літератури. Це підтверджує велика кількість літературознавчих і критичних публікацій в українській періодиці 90-х рр. та сьогодні, зосереджених на творчості цього автора. Письменник постає в цих публікаціях як видатний представник сучасного постмодерного напрямку в українській літературі. Дослідження О. Бойченка, О. Гнатюк, О. Забужко, Н. Зборовської, Л. Калинської, М. Павлишина, Ю. Шереха, М. Шкандрія акцентують на специфіці образу героя-мандрівника у романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів». Літературознавчі розвідки пропонують розглядати мандрівника як суб'єкта, який подорожує у невизначених часових і просторових межах. Таке мандрування впливає на загальний внутрішній стан героя, що постійно супроводжується переживаннями та осмисленням свого існування. Однак, незважаючи на велику кількість літературознавчих праць, деякі аспекти, стосовно моделювання мандрівника, недостатньо проаналізовані і не дають чіткого визначення образу мандрівника. Зокрема, на наш погляд, у сучасному літературознавстві не розглянута достатньо типологізація мандрівника у романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів». Відтак, необхідне більш детальне вивчення самого образу героя-мандрівника та виділення автором його типажів. Метою нашої статті є спроба дослідити специфіку образу мандрівника та його типологію у романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів».

Мандрівництво стає лейтмотивом для героїв постмодерністських творів. У цьому контексті варто звернути увагу на роман Юрія Андруховича «Дванадцять обручів», який репрезентує оригінальну концепцію трактування образу мандрівника. Твір письменника руйнує майже усі загальноприйняті літературні канони конструювання як художнього простору, так і організації образів героїв-мандрівників, що є прикметною ознакою постмодерністського тексту. У зв'язку з

цим Т. Денисова, дослідниця постмодернізму, зазначає, що «постмодерністський підхід не руйнує і не деморалізує, а розчленовує культурний феномен, знімаючи шори звичних підходів» [4, с. 26]. А відтак, враховуючи те, що мандрювання у постмодерністському творі є оптимальним світоглядним принципом, то характерним для роману «Дванадцять обручів» є незвичний підхід до конструювання художнього простору. Подорож стає життєнеобхідним фактором у формуванні світоглядних позицій героїв твору.

Так, у «Дванадцяти обручах», наприклад, спостерігаємо актуалізацію типу мандрівного поета. Підіймає екзистенціальні проблеми людини, яка перебуває у пошуках себе, кращого життя. Головний герой Карл-Йозеф Цумбруннен тікає з Австрії від своїх проблем, від себе самого до України: «ми не знаємо навіщо мандруємо, – зауважив би з цього приводу сам Карл-Йозеф. – Хіба нам і без мандрівок замало самотності?» [2, с. 269]. Письменник зосереджує увагу на внутрішньому конфлікті свого героя, який вирушає у подорож для вирішення життєвих проблем. Герої перебувають у психологічному колапсі, коли тільки через деталізацію зорових образів, пізнаних під час подорожі, відбувається відродження особистості. У романі простежується наскрізний образ мандрівника, який перебуває у дисгармонії із внутрішнім світом, тому він вирушає у подорож, щоб реалізувати свої творчі задуми і самоідентифікуватись. Відтак, варто згадати, що «домінантою поетичної картини Юрія Андруховича в усі періоди його творчості є напружене шукання духовної вертикалі буття» [7, с. 25]. Герої «Дванадцяти обручів» не стають винятком. Вони перебувають у пошуках власної ідентифікації. У цьому творі, на нашу думку, тема духовного опертя людини звучить цілком актуально, оскільки автор зображує своїх героїв у час, коли руйнації зазнала тоталітарна свідомість як окремої людини, так і суспільства в цілому. У романі автор оповідає про кількох зовсім різних за соціальним статусом і віком людей, які різними шляхами шукають свою душевну гармонію, намагаються усвідомити своє призначення у світі, де вони живуть. Юрій Андрухович приводить своїх героїв до розуміння того, що їхня внутрішня сутність, їхня мораль формується під час мандрювання. І таким чином, автор створює своєрідну типологію образів, які взаємодіють у мандрівному просторі художнього твору.

Як вже зазначалося вище, домінантою поетичної картини Юрія Андруховича в усі періоди його творчості є напружене шукання «духовної вертикалі буття». Звідси, у «Дванадцяти обручах» ми говоримо про створення своєрідних типажів мандрівників, класифікуючи їх в залежності від зовнішніх і внутрішніх факторів впливу. В основу нашого дослідження покладено типологію героїв, яка була розроблена З. Бауманом і представлена у роботі «Від паломника до туриста». З. Бауман виділяє чотири типи мандрівника, що відповідають сучасним життєвим пріоритетам героїв постмодерністських текстів, – Турист, Гуляка, Бродяга, Гравець [5, с. 14]. Ю. Андрухович в своєму романі подає власні спостереження щодо виявлення мотиву мандрювання, що дозволяє говорити про створення ним особливих типажів героїв. Вищезазначені типажі мандрівників, розроблені у дослідженнях З. Баумана, дають більш загальне потрактовування становлення таких типів героїв, але вони якнайкраще розкривають ті проблемні питання, які були нами окреслені, а саме пошук духовного спокою людини через подорож. На нашу думку,

соціальна нестабільність головних героїв «Дванадцяти обрuchів» призводить їх до постійного пересування у мандрівному просторі. Людина стає жертвою соціуму, зовнішні обставини та психологічні колізії сприяють вибору подорожі, яка на даний момент є прерогативою наших мандрівників. Звідси, перед нами чітко виокремлюються, вже наведені вище, чотири типи мандрівників, які мандрують у деморалізованому суспільстві.

Отже, розпочинається твір з того, що усі герої вирушають на містичну конференцію у Карпати і поселяються у пансіонаті (мотив бездомності та втечі). Ідея духовного блукання й повернення героїв реалізується у сюжеті про кризу сімейної пари Пепа-Воронич, які все-таки знаходять свій порятунок у поверненні до Любові, подружнього життя. Трансформацією ідеї «вічного повернення» є також фінал роману зі смертю Цумбруннена: «врешті води потоку прийняли в себе велику дунайську рибу з її останньою потаємною ідеєю більше не повертатися» [1, с. 271]. У цьому контексті доречною є думка О. Юферевої про те, що «герої-мандрівники можуть мати мету мандрування або просто блукати без певних цілей, щоб втекти від буденного життя і від самого себе, пізнавати культу інших країн» [8, с. 136]. Тож тип мандрівника «бродяги» у тексті втілений в образах Артура Пепа і Роми Воронич. Ці герої протягом твору перебувають у постійній дисгармонії із внутрішнім та зовнішнім світом. Саме безглузде блукання дозволяє нашим героям знайти сенс життя, повернутися до первинних джерел свого існування. Важливо наголосити на тому, що тип «бродяги» є константою буття майже усіх героїв роману, а іноді деякі герої еволюціонують від «туриста» до «гуляки» – «гравця» – «бродяги». Причиною такої трансформації типу мандрівника є невідповідність внутрішніх запитів із зовнішніми. Так, з огляду на окреслену проблематику, варто звернутися до головного образу мандрівника – Карл-Йозеф Цумбруннен. У романі «Дванадцять обрuchів» у мандрування вирушає поет, творча та інтелектуальна людина Карл-Йозеф Цумбруннен. Мандрування для головного героя стає порятунком від того маленького світу, де йому некомфортно. Подорож для автора є способом показати динаміку життя свого героя і наскільки мандрівник протиставляється нерухомості, статичності, незмінності суспільства. Світоглядні позиції героя-мандрівника деформуються під впливом суспільних факторів. Наш подорожанин переконливо демонструє трансформацію життєвих принципів, що впливає на рішення героя – мандрівка у далеку країну. Автор акцентує на домінуванні ролі мандрівки у формуванні внутрішніх перспектив героя. У романі мандрівник знаходиться у пошуку національної ідентичності, яка визначає модель топологічної ідентифікації в історичному, культурному контексті. Саме ця модель показує топологічне блукання між Заходом і Сходом, генетичну спорідненість та унікальне співтовариство з Центральною Європою. А відтак, це дає змогу виділити тип мандрівника «туриста», який прямує до чужої крани, щоб пізнати її культурні надбання. Через незадоволення реальною дійсністю, наприклад, мандрівник у подорожі оцінює не тільки власні можливості, але й культуру іншої нації. У пошуках духовного відродження він прагне самотності і знаходить її тут, серед карпатських полонин, що підтверджується «настроєм його тогочасних листів про самотність під зоряним небом» [1, с. 4]. Статус «мандрування» у романі є невід'ємною частиною загальної картини світу і кожної з її складових (міфологічної,

релігійної, художньої) – різних культур, різних епох, наповнюється у кожному конкретному випадку своїм змістом.

Як бачимо, первинний мотив подорожі деформується, Карл-Йозеф Цумбруннен еволюціонує від типу «туриста» до «гуляки». Герой-мандрівник виявляє певну неспроможність протистояти негативному впливу оточуючого середовища. Цумбруннен стає жертвою соціуму і втрачає сенс власного життя, оскільки, боячись стати непотрібним тому суспільству, в якому жив, просто плив за течією, підкоряючись зовнішнім законам. Тип мандрівника «гуляки» є своєрідним попередженням автора про те, що мандрування у незнайому і чужу країну може призвести до повної моральної, а відтак і фізичної деградації. Герой роману, шукаючи кращої долі, перероджується від «туриста» до «гуляки», намагається побороти власний страх за черговою чаркою. Вищенаведені міркування знаходять підтвердження у дослідженні Ростислава Паранька, який наголошує на тому, що «Карл-Йозеф Цумбруннен у пошуках своєї Еврідіки сходить до пекла» [6, с. 3]. Таким чином, «Україна – це пекло де тісні й задушливі потяги, де перманентно недоремонтовані готелі, де слухають примітивну музику чужою мовою, де жінки ходять у гидких „лосінах”, де чоловіки вливають у себе неймовірні дози алкоголю» [6, с. 3]. Проте не можна однозначно стверджувати, що Україна – це пекло для Карла-Йозефа, бо його сюди тягнуло, незважаючи на всі вади деморалізованого соціуму. Його вабили «відкриті вітрам кам'яністі хребти», «колір глини на стоптаних тижневим переходом гірських черевиках», «запахи – дерев'яних церков, старих цвинтарів, дощових потоків». А хіба «можна забути про пані Рому Воронич, про те, як вона курить у ліжку, або шукає в темряві шлях до лазнички, натикаючись на стільці». [1, с. 8]. Разом з тим у митці проступають і ознаки моральної деградації: його виставки супроводжуються «несамовито щедрими фуршетами», «якісь у міру сексапільні дівчатка ніби за чийось режисерським помахом одалісько закрутилися навколо популярного віденського фотографа, принагідно-випадково отираючись об нього напруженими сідницями. Карлові-Йозефу знову почало подобатися в цій теплій країні» [1, с. 8]. Звідси і психологічний конфлікт, який вирішується у добу соціально-культурної кризи. Герой-мандрівник вважає, що деморалізованість соціуму є ознакою кінця світу, він не є спроможним вплинути на деформацію оточуючого середовища. Герой-мандрівник пристосовується до деморалізованого світу, стає звичайним «гулякою» і повісою. Карл-Йозеф розуміє, що самотність починає домінувати у суспільстві і стає загрозливо тотальною, ностальгія за минулим світлим життям не повертає колишніх вражень, а хаос змалюваного часу переконує у безглузді світу. Але разом з тим усвідомлює: «Вони живуть, як собі хочуть, бо перебувають у себе вдома, а я не маю рації вже хоча б тому, що мандрівник» [1, с. 6].

Світоглядні позиції героя-мандрівника деформуються під впливом суспільних факторів, це дає можливість виділити ще один тип мандрівника – «бродяги». Карл-Йозеф зазнає розчарувань, блукає, намагаючись усвідомити, що трапилось з його життям. «Йому робилося все самотніше. Чим довше він тут сидів, тим менше розумів, що відбувається» [1, с. 59]. З'являється відчуття провалу «в цілком глуху, зусібіч оббиту якоюсь світлонепроникною повстю нору нерозуміння й невизначеності», його «немов накрило чимось тяжким і задушливим». Карл-Йозеф

відчуває, що опиняється в «жахливо ущільненій мішкуватій пастці», до якої «його було закинуто з головою» [1, с. 60]. Відчай і страх домінують над всіма іншими відчуттями героя-мандрівника, він стає заручником власних переконань. Блукаючи у світі знецінених вартостей, серед хаосу та зневіри, герой прагне оновлення. Але він не в силах протистояти глобальним катаклізмам, які руйнують індивідуума, а разом із ним соціум. Тому таке оновлення, що відбувається у часи суспільного апокаліпсису, і призводить до знищення внутрішнього світу: «Настільки прикро, підло і гірко йому ще не було – Карл-Йозеф Цумбруннен хотів би вилізти з власної шкіри і довго топтати її тяжкими безжальними черевиками. Чому так сталося? Чому він так повівся? Чому зараз він сам у цьому білому від місячного світіння лісі?» [1, с. 82]. У романі автор руйнує загальне уявлення про мотив і кінцевий результат мандрування. Герой вирушає у подорож, щоб духовно відродитись, реалізувати свої задуми, але зазнає розчарування. Реальне життя країни, у яку він прибув, не стає для нього спасінням, а навпаки – руйнування останнього залишку надії. За словами Карла Йозефа, він почуває себе «нікому тут не потрібним, самотником на чужому святі, чужинцем» [1, с. 85]. Відтак, тип мандрівника «бродяги» є зачином художнього тексту, розкриває причини фатальної кінцівки роману.

Таким чином, у романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» цілісний образ мандрівника конструюється протягом усієї його подорожі, а саме під час перебування у чужій країні. Автор демонструє своє бачення навколишньої дійсності, що дозволяє говорити про створення ним особливих типажів героїв. Так, на прикладі роману, ми виділяємо декілька типів мандрівника, – Турист, Гуляка і Бродяга, які притаманні майже усім героям твору. Така класифікація орієнтована на соціально-культурні фактори, що сприяли формуванню особистісних якостей мандрівників. Слід зазначити, що цікавим, на нашу думку, є своєрідне бачення письменником головного героя – Карл Йозеф Цумбруннен. В його образі переплітаються усі вищенаведені типи мандрівника. Протягом твору образ Карла Йозефа еволюціонує від «туриста» до «гуляки», а потім і «бродяги». Така кардинальна зміна первинного типу мандрівника завдячує трансформацію світоглядних позицій головного героя. Отже, типологізація та еволюція типу героя-мандрівника – спроба автора показати домінуючу роль соціуму у формуванні особистості.

Бібліографічні посилання

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: [Текст] / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2003. – 317 с.
2. Андрухович Ю. Орфей хронічний (спроба автокоментаря): [Текст] / Ю. Андрухович. – [вид 4-е]. – К. : Критика, 2006. – 276 с.
3. Бауман З. От пилигрима к туристу, или краткая история идентичности: [Текст] / З. Бауман // Социологический журнал. – 1995. – № 4. – С. 37.
4. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири: [Текст] / Т. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.
5. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк): [Текст] / Ю. Запорожченко // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 11–18.
6. Паранько Р. «Дванадцять обручів»: тріумф чи променад голого короля?: [Текст] / Р. Паранько // Молода Україна. – 2003. – № 5. – С. 3–8.

7. Печерських Л. Дискурс маски: «Орфей» у романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів»: [Текст] / Л. Печерських // Вітчизна. – 2005. – № 9–10. – С. 25.
8. Юферева О. В. Жанрово-родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська література XIX – поч. XX ст.): [монографія] / О. В. Юферева. – Запоріжжя : Вид-во КПУ, 2010. – 268 с.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.161.2-31.09+929 Слапчук

Н. В. Мазнева

м. Луганськ

ОБРАЗ АВТОРА У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНУ В. СЛАПЧУКА «ДИКІ КВІТИ»

У статті увагу зосереджено на трактуванні терміну «образ автора» у літературознавстві. З'ясовано особливості звучання авторського голосу в художній структурі роману Василя Слапчука «Дикі квіти».

Ключові слова: авторський голос, образ автора, художня гра.

В статье внимание сосредоточено на трактовании термина «образ автора» в литературоведении. Выявлены особенности звучания авторского голоса в художественной структуре романа Василия Слапчука «Дикие цветы».

Ключевые слова: авторский голос, образ автора, художественная игра.

In the article the attention is focused on the understanding of the term «image of the author» in the study of literature. The features of the sound of the author's voice in the art of the novel's structure Vasil Slapchuk «Wild flowers».

Keywords: author's voice, the image of the author, art game.

Терміни «образ автора», «образ автора-оповідача» увів у науковий обіг В. Виноградов («Стилистика. Теория поэтической речи», «О теории художественной речи»), в них він вбачав силу, що зводить усі стильові засоби в цілісну словесно-художню систему. З огляду на це учений говорив про особливу роль мовно-зображальних засобів, що створюють стиль художнього твору і найбільш повно характеризують зміст, ідейний задум письменника, а «образ автора» розглядав як єдиний стилетворчий фактор, що охоплює всю систему виразних засобів. „Образ автора, – наголошував В. Виноградов, – це не звичайний суб'єкт мовлення, найчастіше він навіть не названий у структурі художнього твору. Це – концентроване втілення сенсу твору, що охоплює всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем або розповідачами та через них виступає ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого» [1, с. 118]. Досліджуючи зв'язок між свідомістю автора і персонажами, літературознавець також розглядає образ автора як «форму складних і суперечливих відношень між авторською інтенцією (...) та образами персонажів» [2, с. 203]. Загострено полемічно сприймалися ідеї М. Бахтіна, якому термін «образ автора» здавався не зовсім вдалим, оскільки, на його думку, все, що стало образом у творі і, отже, входить у хронотопи його, є створеним, а не таким, що творить. Для науковця була несприйнятною образа обмеженість автора, оскільки він органічно пов'язаний з безперервним процесом творіння, що не лише створює художній світ, але й утримує

його у творчому бутті. Натомість М. Бахтін розробив поняття «автора-творця» та його синонімічний ряд, що відповідав поняттю *creation continua* (подовжене творіння).

Якщо російські літературознавці М. Бахтін, В. Виноградов, а з часом С. Аверінцев, Б. Корман, М. Римар спрямували свої зусилля на поглиблення, нарощування, увиразнення понятійного змісту «авторства», аналізуючи класику О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоевського, то західне літературознавство активізувало думку про авторську непричетність до сенсу зображуваного. Постулат про відсутність автора був, як відомо, започаткований Г. Джеймсом, який у проблемі автора знаходив лише досягнення бажаного письменником художнього ефекту. Найбільш резонансною серед концепцій «зникнення автора» (М. Форда, Н. Фрідмена, П. Лаббока) була теорія «смерті автора» Р. Барта («Смерть автора» (1968) і «Задоволення від тексту» (1973), в яких він спирався на нові чинники в літературі, обумовлені новими ролями як автора, так і читача. Для Р. Барта важливими були взаємини не між автором і читачем, а між читачем і «текстом-насолодою». За концепцією Р. Барта, голос автора в сучасному тексті відсутній. Замість автора, відзначає Барт, залишається мова як така, письмо, яке, на його думку, і є поштовхом до руйнації автора [3].

Поява теорії «смерть автора», що запроваджувала відмову від розпізнавання авторських інтенцій і єдиного правильного значення на користь «мови» тексту й інтерпретаційної співпраці читача, не могла не вплинути на тлумачення й без того багатозначного терміна «автор». Під цим терміном наразі мають на увазі і реальну особу з певною біографією та комплексом індивідуальних рис, і певний погляд на дійсність, вираженням якого і є весь твір, і суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художнього твору, і навіть так званого автора-розповідача, що насправді є лише особливою формою вираження авторської свідомості в тексті. Власне, «смерть автора» й виникла як засіб зупинити намагання дослідників упевнено тлумачити авторові думки й переконання та приписувати письменникові погляди, які належать суб'єктам мовлення художнього твору. Автор став тільки скриптором чи, щонайбільше, функцією, позбавленою індивідуальних психологічних особливостей. Проте думка про «смерть автора», як виявилось, була передчасною, а тому нетривалою. Коли протидія досягла своєї «критичної маси» – категорія автора розпочала шлях до повернення в літературу й літературознавство. Це відбулось на початку 90-х рр., коли саме Р. Барт зазначив, що у читача є потреба «відчути» автора.

Подією в науковому світі стала публікація розділів «Проблема отношения автора к герою», «Пространственная форма героя» (1977–1979) роботи М. Бахтіна «Автор и герой в эстетической деятельности» (публікація повного тексту здійснена 2003 р.). Її засади розроблялись у контексті споріднених бахтінських ідей, а саме: «філософії вчинку», діалогічного мислення, «позазнаходженості». У трактаті «Автор і герой в естетичній діяльності» М. Бахтін актуалізував концептуально важливу думку про стосунки автора і героя, в яких розкривається естетична сутність художньої творчості. Автор переживає героя як живу людину, що немов існує ще до акту творіння. Тому герой відокремлюється від автора, він не підпорядкований автору як своєму творцеві. Ця позиція позначена відповідним понятійним рядом, а

саме: «позазнаходженість автора до героя», «межі між автором и героєм», «відношення автора и героя», «ставлення автора до героя», «естетичне ставлення автора до героя». Для М. Бахтіна важливим було усвідомлення того, що творчий вчинок автора, як і будь-який «завжди рухається на межах (ціннісних межах) естетичного світу» [4, с. 260], тобто на межі тіла, душі, руху в дусі. Не менш значимим для вченого був нерозривний зв'язок героя та автора як учасників «естетичної події», їх подієві стосунки і взаємодія в естетичному аспекті.

За минулі десятиліття від часу виходу в світ наукового доробку М. Бахтіна відбулося чимало дискусій щодо правомірності постановки проблеми автора і героя у такій редакції; концепція має ґрунтовні наукові коментарі, здійснені відомими науковцями ХХ ст. С. Аверінцевим, С. Бочаровим, що крім усього мають і самодостатню наукову цінність. Проте якими б іноді полярними не були позиції науковців щодо певних аспектів роботи «Автор і герой в естетичній діяльності», незмінною залишається думка М. Бахтіна про актуальність проблеми для теорії та історії літератури. Тому за всіх суперечливих літературознавчих ситуацій – «смерті автора», «дегероїзації героя» тощо – неодмінним було повернення до проблеми автора і героя у її бахтінській модифікації, поповненій сучасними напрацюваннями. Поширені в Україні студії над специфікою наративних форм спираються на методологічні засади теорії висловлювання Е. Бенвеніста, концепції лінгвоаналізу Л. Вінгенштайна, досягнення когнітивної прагматики, репрезентованої працями Т. ван Дейка, здобутки герменевтики П. Рікера.

Творчість Василя Слапчука належить сучасному літературному процесу, у якому він виступає поетом, прозаїком і літературним критиком. Літературознавці В. Базилевський, Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, М. Жулинський, М. Кодак, звертаючись до творчості лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, вказують на притаманні його творам тонкий психологізм, парадоксальність, афористичність, алюзійність, делікатну іронію, сарказм, неоднозначність та багатоплановість постановки філософських питань. Цілісна поетика прози сучасного українського письменника В. Слапчука до цього часу не представлена в літературознавчих працях у всій сукупності своїх визначних особливостей. Мета поданої розвідки – розглянути особливості представлених комунікативних моделей «автор-герой», «автор-читач» у структурі роману «Дикі квіти» (2004), виявити багатовекторність функцій автора у процесі інтерпретації, а також осмислити стимулювання автором творчої діяльності читача за допомогою засобів художньої гри. Роман композиційно розподілений на три частини, і кожна з них часом є іронічною, часом парадоксальною, а більше – драматичною історією цілком звичайної молодії української сім'ї, котра має постійно виникаючі хвилювання, проблеми, внутрішні та зовнішні колізії між батьками та сином, між чоловіком та дружиною. Образ сина Лариси та Степана акумулює авторське бачення сьогоденних пекучих та одночасно вічних проблем людської особистості в морально-етичному, психологічному, загальнолюдському аспектах. «Власне, образ Вовчика позбавляє роман В. Слапчука головної постмодерністської художньої домінанти – „ідеологічної” безсторонності, – зауважує Н. Бернадська, – оскільки автор „дидактичний” у позитивному розумінні цього слова: чому, апелюючи до своїх читачів, двоє поєднують свої долі не з любові, якими в результаті такого союзу,

побудованого лише на сексуальних утіхах, виростуть діти? Які вони, ці діти, виховані у такій „сучасній” сім’ї? Яке їх майбутнє? Відтак – і майбутнє держави, громадянами якої вони є?» [5, с. 13].

Кожен з розділів роману має власний мікросюжет і оповідача. Перша частина написана від імені чоловіка («Крихти хліба у бороді Конфуція»), друга – від імені дружини («Жінка без косметики»), третя – від імені їхнього сина («Калюжа пізнання»). Прикметною постмодерністською ознакою тексту стає присутність у творі автора як персонажа, яка зображує ще одну точку зору на описувані події, а справжній автор тексту ніби встановлює дистанцію, віддаляється від того, про що розповідає. Читач, таким чином, також залучається до гри в текст. Сам В. Слапчук прийом використання присутності образу автора у своїх творах пов’язує безпосередньо з самими образами персонажів. «У кожному окремому творі – свої мотиви, – говорить письменник в одному з інтерв’ю. – Наприклад, у „Диких квітах” автор виявляє себе як персонаж, попри те, що всі частини роману написані від першої особи» [6, с. 43]. Уперше автор з’являється в підрозділі «Тяжка доля народу». Здається, Автор – старий знайомий героїв, – він дискутує з ними, критикує думки та переживання, кепкує над вчинками та супроводжує дотепними коментарями все те, що з ними відбувається. Відтак автор розкриває перед читачем справжню сутність персонажів, вони предстають ніби в «оголеному» вигляді, бо його погляд – це погляд збоку. З’являються абсурдні ситуації, котрі змушують героя інколи безпосередньо звернутися до автора, що в цілому створює іронічний тон розповіді. Ставлення до автора у кожного персонажа власне. Так, Степан, котрий у романі виступає чоловіком залежним матеріально, а що найважливіше, морально, від дружини, та позиціонує себе філософом, до автора ставиться з недовірою, оскільки має підозру, що «Лариса поставила авторові могорич, аби він виставляв перед читачами отаким непривабливим опудалом городнім, а той і радий старатися» [7, с. 107]. Час від часу звертаючи увагу на автора, Степан докоряє йому у відсутності «чоловічої солідарності»: «На кухні щось грюкнуло. Я прислухався / <...> / А, може автор похмеляється? Дивно, що я лише тепер згадав про цього типа <...> ні особливої довіри, ні, тим паче, приязні він у мене не викликає. Мало того, що він був свідком моєї ганьби, і вже цим мені неприємний, він же ж неодмінно у письмовій формі настукає Ларисці та виставить мене на глум ще перед сотнею-другою читачів. А при нагоді ще й гонорар злупить. То як, скажіть, я повинен ставитись до людини, котра на моїх прикрощах собі на хліб заробляє?» [7, с. 123]. Як бачимо, ця промова допомагає підкреслити вади цього героя – чоловік, який є главою сім’ї та який наразі є безробітним, насправді потребує жалю та співчуття до своєї вже втомленості від життя, окрім того, фінансова залежність від дружини майже повністю згубила «чоловічі» риси характеру. Ніби чарівник, який з’являється та зникає за бажанням, автор схожий на Чеширського kota з казки Льюїса Керолла: «Автор поволі, мовби чеширський кот, розчиняється у повітрі. Останньою, як і належить, зникає його глумлива усмішка» [7, с. 217]. До того ж, він ніби не є автором, бо його призначення – запис думок його персонажів. «Я не диктую тобі життя. Я за тобою його записую», – зізнається автор головній героїні Ларисі. У свою чергу, вона також виявляє негативне ставлення до цього персонажа: «Мало того, що цей тип (автор) підглядає за мною, підслуховує мої інтимні розмови, а потім

оприлюднює результати досліджень, то він ще й не спроможний робити це так, щоб не привертати на себе увагу! Він – натуральний збоченець. Йому їсти не давай – дозволь тільки у чужому житті попортатися» [7, с. 204]; «Дивлюся на себе в дзеркало. Такою бачить мене тільки Степан. Та ще, може, автор він десь тут, десь поруч. Причайвся, мов тарган під плінтусом. Зирить на мене через якусь щілину або дірку» [7, с. 248]. Недаремно Василь Слапчук дав назву цьому розділу «Жінка без косметики» – автор спостерігає Ларису всюди – навіть і у ванній кімнаті, і у спальні, і в дзеркалі. Попри це Лариса встигає фліртувати з автором, що підкреслює справжню натуру жінки, яка не кохає свого чоловіка та знову і знову шукає зради, аби хоч таким чином розрадити своє життя:

«Стягую труси, кидаю їх на стілець і сміюся, уявивши, що вони падають авторові на лице.

– Досмієшся ти в мене, – страшить автор.

Він повернув мені гарний настрій.

Щоб подразнити його, трясу (сподіваюся, перед самим його носом) своїми пружкими грудьми і вимикаю світло» [7, с. 250]. Бажання в цю мить керувати не тільки власним чоловіком, а й автором не покидає Ларису. Та все ж таки автор ставиться до своїх персонажів співчутливо, навіть підбадьорливо, інколи даючи поради та навіть рятуючи їх у хвилини розпачу. По-справжньому турботливо він звертається до Лариси: «Не плач, – просить автор. – Усе налагодиться» [7, с. 273].

Поважне місце для вирішення «серйозних» запитань – порозуміння між дорослими й дітьми цілком обдумано виділяється для автора лише Вовиком, дитиною Степана і Лариси, який проводить літо в селі в бабусі. Степанович (так називає восьмирічного хлопчика батько, вбачаючи в синові вже дорослу людину) поблажливо ставиться до тотальної присутності автора в його розвагах та вигадках – останній змальовується то замисленим, що кульковою ручкою у вусі длубається, поки дитина вихваляє себе, то похнюпленим, то, взагалі, поруч присутньою є лише тінь автора, – оскільки Вовчик стовідсотково відчуває себе головним героєм, автор для нього – лише записувач подій. Згодом дитячий погляд фіксує зовсім «недитячі» заняття: «Не дуже-то я довіряю цим авторам – ненадійний вони народ та безвідповідальний. Скажімо, я надіюся, що мій автор мене з халепи виручить, а він замість того, щоб мої дитячі страхи описувати, сидить у барі й горілкою заливається або дівчат розглядає» [7, с. 183].

Отже, водночас і сам автор стає об'єктом пародії В. Слапчука – автор-споглядач, автор-совість персонажів може дозволити собі сидіти за сусіднім столиком та пити пиво з крабовими паличками або сидіти за друкарською машинкою чи із записником у кав'ярні. Яке право він має втручатися у життя людей або, тим паче, давати йому оцінку? Як бачимо, введення Василем Слапчуком четвертого героя-співавтора, героя-співучасника подій, який постійно перебуває поруч з персонажами, призводить до віддалення самого автора від оповіді, його абстрагування. Цілодобова присутність автора «не дозволяє героям перейти певну межу, за якою їхня ворожість набуде критичної маси» [5, с. 15], але так і не дає відповіді, як розплутати клубок суцільного конфліктного існування цієї сім'ї. Письменник відкрито критикує класичне розуміння ролі автора, стверджуючи: «...не автор сміється останнім. Останнім сміється читач» [7, с. 80]. Специфічні риси

української постмодерністської літератури, зокрема неакцентованість ролі автора, сюжетна непередбачуваність і незавершеність, інтермедіальність та інтертекстуальність, активізація ролі читача, відсутність ідеологічної мети, що притаманні творам талановитого письменника Василя Слапчука, становлять науковий інтерес та потребують подальшого вивчення.

Бібліографічні посилання

1. Виноградов В. В. Проблема автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.
2. Виноградов В. В. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
3. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384-391.
4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 2003. – Т.1. – 799 с.
5. Бернадська Н. І. Жанровий код як поле експерименту в постмодерністському романі / Н. І. Бернадська // Вісник Одеського національного університету. – 2008. – Т. 13. – Вип. 7. – С. 11–18.
6. Слапчук В. «Я „некликаний” письменник. І мене це не бентежить» / А. Бездоля, В. Слапчук // Українознавство. – 2010. – №1. – С.41 – 43.
7. Слапчук В. Дикі квіти: Роман / В. Слапчук. – К. : Факт, 2004. – 296 с.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 821.161.1-94 Чулков.09

О. Н. Матвийчук

г. Харьков

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА А. БЛОКА В КНИГЕ Г. ЧУЛКОВА «ГОДЫ СТРАНСТВИЙ»

Рассматривается своеобразие литературного портрета А. Блока, созданного Г. Чулковым в его мемуарной книге «Годы странствий».

Ключевые слова: мемуаристика, литературный портрет, позиция автора, художественная деталь.

Розглядається своєрідність літературного портрета О. Блока, створеного Г. Чулковим у його мемуарній книзі «Годы странствий».

Ключові слова: мемуаристика, літературний портрет, позиція автора, художня деталь.

The article deals with A. Blok's character portrait singularity created by G. Chulkov in his memoirs «Years of wanderings».

Keywords: memoiristics, character portrait, author's attitude, art detail.

Имя Г. И. Чулкова (1879–1939) в первые два десятилетия XX в. регулярно появлялось на страницах периодических изданий. Поэт, критик, прозаик, активный деятель символизма, он был широко известен читателям. «В мемуарном процессе своего времени Г. Чулков – неизменный участник литературных и околослитературных событий» [5, с. 3]. Он и секретарь редакции журналов «Новый путь» и «Вопросы жизни», и создатель теории мистического анархизма, и постоянный участник острых дискуссий поэтов, общественных деятелей,

художников. В круг общения Г. Чулкова входили З. Гиппиус, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Блок, В. Брюсов, Н. Бердяев, С. Булгаков, Ф. Сологуб, А. Белый.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы охарактеризовать специфику портрета А. Блока в книге Г. Чулкова «Годы странствий», к сожалению, по сей день остающейся вне поля зрения исследователей. После революции Г. Чулков своих убеждений не менял, к новой действительности не приспособлялся, продолжал публиковаться. Но длительное время его творчество было несправедливо забыто. В монографиях, антологиях, разделах учебных пособий он упоминался только в группе поэтов-младосимволистов. Сегодня он в представлении не нуждается. Тем не менее, масштаб всего сделанного им в литературе, особенно в послереволюционный период, только предстоит оценить. Интерес для исследователей представляет его проза: романы, рассказы, статьи, очерки и воспоминания о Ф. Тютчеве, А. Пушкине, Ф. Достоевском. Самая интересная из всех послереволюционных книг Г. Чулкова – воспоминания «Годы странствий», представляет собой чрезвычайно большую ценность, как для историка предреволюционной эпохи, так и для исследователя русского искусства и литературы начала XX в. Несмотря на то, что уже опубликован ряд работ о наследии Г. Чулкова, в частности, статьи М. Михайловой об отношениях Г. Чулкова с З. Гиппиус, В. Брюсовым, М. Волошиным и И. В. Аладышкина о его теории мистического анархизма, «Годы странствий» так и остаются книгой почти забытой. В связи с этим следует отметить, что воспоминания «Годы странствий» (1930) Г. Чулкова в последнее время пользуются спросом читателей, критиков, исследователей. Книга переиздавалась в 1998, 1999 и 2000 гг. Сам автор в предисловии к первому изданию, стремясь к объективности изображаемого, прослеживает становление собственного творческого сознания, но при этом отмечает: «В этой книге воспоминаний читатель не найдет исповеди автора. Нет в ней и широкой картины быта. Оправдание этой книги – в характеристике эпохи, поскольку жизнь её отразилась в психологии ревнителей символизма» [7, с. 5]. Именно «психологию» своего поколения и собираются представить читателю автор. Среди его представителей такие выдающиеся писатели, как В. Брюсов, Л. Андреев, А. Блок, Ф. Сологуб и др. В «Годах странствий» присутствуют такие характерные признаки жанра, как фактографичность, документальность, ретроспективность, насыщенность событиями, отсутствие чётко выстроенного сюжета, фрагментарность. Специфику воспоминаний объединяет две противоположных тенденции – стремление к объективности и несомненная субъективность, присущая мемуаристике в целом.

Как известно, о А. Блоке и его творчестве написано много: он представляет собой «ключевую» фигуру, олицетворяющую основные идейные и общественные искания своего времени. Г. Чулков вспоминает о А. Блоке в очерках «Вопросы жизни» («Годы странствий»), «Памяти А. Блока» («Наши спутники»). В последнем он сообщает: «Я не решаюсь назвать себя другом Блока, но были годы, когда что-то значительное связывало меня с ним тесно и крепко» [8, с. 86]. Именно это дает ему возможность писать о поэте, судить о его личности и его месте в литературной жизни начала XX в. «Годы странствий» состоит из 24 разнородных глав, расположенных в хронологической последовательности. В приложении к тексту приведены письма А. Блока и В. Брюсова с комментариями автора. Однако

центральное место в книге занимает личность А. Блока, показанная сквозь призму наблюдательности, отбора фактов, их анализа автором. Ему посвящена отдельная глава, представляющая собой литературный портрет поэта. Не менее важны в создании мемуарного персонажа письма А. Блока и комментарии к ним. Своеобразие литературного портрета А. Блока, созданного Г. Чулковым, лучше и яснее всего предстает в сопоставлении с портретами, принадлежащими перу З. Гиппиус, В. Зоргенфрея, В. Ходасевича, Вяч. Иванова и др. Знакомство с А. Блоком, как и у других современников, З. Гиппиус, В. Зоргенфрея, у Г. Чулкова началось с его стихов, полученных от А. Шмидт. Г. Чулков вспоминает, как познакомившись у Мережковских, они «несколько дичились друг друга» [7, с. 122], «софианство» одновременно сближало их и ставило преграду, обнаружились и преграды чисто «внешнего» характера [4, с. 371]. А. Блок был ещё малоизвестным поэтом, а Г. Чулков, секретарь «Нового пути», находился в центре литературной жизни.

М. Михайлова полагает, что в поэтическом отношении Г. Чулков, напротив, шел вслед за А. Блоком, иногда даже копируя его [5, с. 3]. Отношения А. Блока и Г. Чулкова всегда были неровными. Главные причины их разногласий, полагает мемуарист, состояли в некоторых пунктах, среди которых «письмо А. Блока о В. Соловьеве», «отречение А. Блока от мистического анархизма», спор «об интеллигенции и народе» [7, с. 137]. Чаше всего они встречались в 1906–1909 гг., потом их пути разошлись. Понятие «софианства» наглядно иллюстрирует взгляд Г. Чулкова из настоящего в прошлое, при котором создается как бы обратная перспектива времени, оценка событий со стороны. Своё отношение к «софианству» он выразил в статье «Поэзия Владимира Соловьева», а в 1922 г. имел случай изучить загадочные автографы поэта-философа, которые рассеяли сомнения о «демоничности» его переживаний. Но только в последние годы он понял глубину содержания надписи на книге А. Блока о познании лучшей части его души, отраженной Прекрасной Даме: «великий свет и злая тьма» [7, с. 124]. Помимо непосредственного воссоздания исторического потока событий и описания судьбы А. Блока, воспоминания содержат философское, историческое и субъективное осмысление автором времени и фактов, приходивших на разные годы.

Г. Чулков в воспоминаниях об А. Блоке выступает и повествователем, и комментатором, и действующим лицом, которое иногда отодвигает остальных на второй план. В тексте портрета преобладает местоимением «я» и его варианты, представленные в косвенных падежах. В «Живых лицах» З. Гиппиус, напротив, преобладает «мы»: она ощущала себя представительницей некоей общности людей. В тексте часто сопоставляются взгляды А. Блока и Г. Чулкова, где автор приписывает себе главенство. Так, он утверждает, что научил А. Блока «слушать музыку революции» [7, с. 135], правда, уточняя разницу мотивов и оценки событий. Можно сказать, что точка зрения мемуариста проходит под грифом «я в жизни А. Блока». Так, например, Г. Чулков вспоминает, что предложил А. Блоку отметить любимые стихи Е. Баратынского. Выбор, отмечает он, характерен для А. Блока – смешение живой радости и тоски. Но общественно-политические взгляды поэта чаще вызывали интерес Г. Чулкова, чем его творчество или личная жизнь, и в этом нам видится существенное отличие позиции мемуариста от позиции его

современников, для которых А. Блок был, прежде всего, и главным образом поэт. З. Гиппиус, наоборот, чувствует поэта А. Блока на уровне поэзии: «отражение фактов в поэзии известнее самих фактов» [2, с. 10], – говорит она. Для нее было важнее, как житейские факты биографии поэта отразились в поэзии, а не сами эти факты.

В целом ряде воспоминаний об А. Блоке передана неожиданность от первой встречи с А. Блоком, неподдельное удивление и восторг. Г. Чулков использует необычный способ портретной характеристики поэта. Он соединяет личные воспоминания с описанием известного портрета А. Блока, выполненного художником Н. Сомовым, и самохарактеристикой поэта. Его первое впечатление от встречи светлое, он очарован красотой поэта, увидел «в его лице что-то певучее, гармоническое и стройное. В нем воистину пела какая-то волшебная скрипка» [7, с. 124]. Этим сравнением автор помогает читателю постичь сокровенные движения души А. Блока. Он знал, что поэт «любил сравнивать свои таинственные переживания со звуками скрипок» [7, с. 124]. А вот портрет Н. А. Сомова, считает Г. Чулков, не передает живого ритма лица А. Блока. Исключительно важную роль в создании портрета А. Блока играет художественная деталь. Г. Чулков дает сначала общее описание внешности, затем дополняет его характерными деталями. Сначала акцент сделан на описании лица без детализации, но употребление предлога «в» и сравнение со «скрипкой» раскрывает внутренний мир поэта. Немецким происхождением объясняется автором «что-то германское в его красоте» [7, с. 125], пленительность, сдержанность, строгость, ритмичность жестов, рыцарская вежливость, равенство со всеми в общении. Для создания образа подобраны синонимы к слову «светлый»: красив, живой ритм лица, гармоничное, стройное. Глаза, отражение душевного состояния портретируемого тоже светлые, но что-то не живое в них перечеркивает всё сразу. Здесь у Г. Чулкова намечается нечто общее с портретом художника: А. Блоку «как будто сопутствовал ангел или демон смерти» [7, с. 125], которого в начале знакомства Г. Чулков не увидел.

У Г. Чулкова, как и у авторов других мемуаров, А. Блок был персонификацией катастрофы, мысль о которой в то время владела многими поэтами и самим автором. Сам А. Блок полагал, что современная жизнь есть кощунство перед искусством, современное искусство – кощунство перед жизнью [1, с. 132]. Происходило крушение миропорядка, и на этой почве родилась поэзия А. Блока и сложилась его феноменальная судьба. З. Гиппиус увидела поэта с неподвижным, словно каменным, интересным лицом. «В спокойствии серых невнимательных глаз» [2, с. 7] было что-то детское, милое. Для нее главная притягательность А. Блока состоит в его трагичности, незащищенности и «несказанности» [7, с. 9]. И если у Г. Чулкова А. Блок «светлел», то для З. Гиппиус – «узок»: лоб, лицо, даже голос. И красивым он, в отличие от Г. Чулкова, ей не показался. Только раз она увидела его «простого, человеческого, с небывало светлым лицом» [2, с. 23], озабоченной и нежной улыбкой, слышала теплый голос. Причиной этого было долгожданное рождение ребенка. Его смерть контрастно изменило лицо А. Блока на «растерянное, неверящее, потемневшее сразу, испуганно изумленное» [2, с. 24]. Несмотря на совершенно различное восприятие поэта, оба мемуариста отмечают его двойственность: «хаос» и

порядок в мемуарах Г. Чулкова, каменность, деревянность и незащищенность у З. Гиппиус.

Для характеристики А. Блока Г. Чулков избирает особые средства: он у него «гордо-вежливый» и загадочно-красивый, что открывает две стороны его облика. Затем он характеризует бытовую жизнь поэта, и здесь снова две стороны – внешняя, в которой порядок и чистота, и внутренняя – темная и хаотичная. Эта деталь дает возможность ему осмыслить не только общественные и литературные позиции, но и поэтическое творчество А. Блока. И только В. Зоргенфрей увидел А. Блока «хмурого <...>, молчаливого, явно больного» [3, с. 7]. Его воспоминания начинаются с последней весны в жизни А. Блока. Лицо поэта у него – «страстно-бесстрастное» [3, с. 11]. При этом разнообразии деталей все авторы воспоминаний дают единую интерпретацию образа поэта, каждый как бы постигает «безысходную трагичность, словно заложенную в него самой судьбой» [7, с. 9], но с помощью различных ассоциаций и образных средств по-своему раскрывают эту особенность блоковской натуры. Образ А. Блока дополняется целой галереей портретов его современников, которые сыграли значительную роль в его творческой жизни. Отношение Г. Чулкова к ним различно. Он ревностно относится к дружбе с Мережковскими, с которыми А. Блок то сближался, то уходил, поскольку «среди них был «свой» и «чужой», вечно ускользающий» [7, с. 132]. Причиной охлаждения А. Блока к Мережковским было то, что у них с легкостью «все говорят о несказанном» [6, с. 142]. «Годы странствий» Г. Чулкова характеризуются интересом к внутреннему миру А. Блока, его индивидуальному характеру, отразившемуся как в творчестве, так и в личной жизни. Создавая портрет поэта, мемуарист обращает внимание на внешность, бытовые детали, на свойственную ему экспрессию. В литературном портрете дается оценка и личностных качеств, и творчества поэта. Соотношение этих элементов определяется автором, и осмысление общественной позиции А. Блока оказывается важнее его поэзии. «Годы странствий» – яркая и интересная книга, главы которой принадлежат к различным жанрам. Есть в ней и путевые заметки, очерки, публикуются письма, стихи. Но все они скреплены образом автора – писателя, журналиста, мыслителя, которые требуют специального изучения.

Библиографические ссылки

1. Блок Александр. Записные книжки. 1901–1920. / Александр Блок. – М.: Художественная литература, 1965. – 132 с.
2. Гиппиус З. Н. Живые лица / Зинаида Николаевна Гиппиус. – Прага: Пламя, 1925. – С. 5–41.
3. Зоргенфрей В. А. Александр Александрович Блок: (По памяти за 15 лет, 1906 - 1921) / Вильгельм Александрович Зоргенфрей // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 2. – С. 7–39.
4. Лавров А. В. Переписка Г. И. Чулкова с Блоком / Александр Васильевич Лавров // Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы исследования. – Т. 92. – Книга 4. – М.: Наука, 1987. – С. 370–422.
5. Михайлова М. В. Тайная свобода: стихотворения из неизданных книг (1920-1938) / М. В. Михайлова [Сост., подг. текста, вступ. ст. и коммент. М. В. Михайловой] – М.: СИГПАЛЕАлиТ. – 2001–2003. – С. 3–6.
6. Терапиано Ю. П. Памяти З. Гиппиус // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции / Юрий Терапиано [Состав. и коммент. В. Крейд]. – М.: Республика, 1994. – С. 139–142.

7. Чулков Г. Годы странствий. Из книги воспоминаний / Георгий Чулков. – М. : Федерация, 1930. – 400 с.
8. Чулков Г. Памяти Александра Блока / Наши спутники: Сб. статей, 1912–1922. – М. : Н. В. Васильев, 1922. – 199 с.

Надійшла до редколегії 07.05.12

УДК 821.111:82.0 «18-19»

А. А. Невструева

г. Днепропетровск

СПЕЦИФИКА ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Предпринимается попытка выяснить особенности отношения к слову в теориях и практиках конца XIX – начала XX ст.

Ключевые слова: эпистемологический кризис, слово, рубеж веков, поворот к слову, семиотика.

Здійснюється спроба з'ясувати особливості відношення к слову в теоріях та художніх практиках кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: епістемологічна криза, слово, рубіж століть, поворот до слова, семіотика.

The peculiarities of the attitude to Word in theories and creative practices of the end XIX – beg. XX are investigated.

Keywords: epistemologic crisis, word, linguistic turn, semiotics.

При всем том, что осознание слова (имени) как компонента мифопоэтического пространства художественного произведения, имеющего культурологическую емкость, происходит в филологической науке XX столетия (Лотман, Жинкин, Топоров, Эко и др.), предпосылки такого отношения к слову следует искать раньше, а именно, в теории и художественной практике эпохи «рубежа веков». Такими предпосылками, безусловно, является совокупность всех социокультурных, исторических процессов рубежа XIX – XX столетий. Этот период характеризуется преобразованиями в общественной и духовной жизни человека. Изменяется внутреннее состояние личности, ее сознание, мировосприятие. В основе этих преобразований – ощущение глобального кризиса, наступление «сумеречной» поры. «Европа была захвачена всеобщей переоценкой, пересмотром в области идеологии, нравственности и культуры, глубокой ломкой сложившейся системы воззрений на окружающий мир» [7, с. 3]. Свидетельством такой ломки общественного мировоззрения становится кризис традиционной философской мысли (позитивизм, материализм, рационализм) и появление «неклассической» философии. Она, в свою очередь, становится антропоцентричной и концентрирует свое внимание на человеке (экзистенциализм и философия жизни), стремится к изучению нетрадиционных элементов психики (воля, инстинкт, подсознательное и т. д.). Критика интеллекта, науки, христианства, осуществленная философами «рубежа веков», способствовала пониманию того, что рационально-рассудочные способы познания должны быть осознаны в их соотношении со всем многообразием неоднородной, часто иррациональной, психической, духовной жизни человека. Ключевыми фигурами этого процесса становятся А. Шопенгауэр (воля к жизни),

Ф. Ницше (воля к власти), З. Фрейд (психоанализ). Происходящий в это же время кризис веры был обусловлен как кризисом философской мысли, так и реакцией, последовавшей после научно-технического подъема, – неслучайно XIX век называют «веком изобретений» (их было сделано более 8 000 [9, с. 153]). Незыблемость религиозных основ была нарушена благодаря геологическим открытиям Лайелла (сотворение мира не за семь дней) и биологической теории Дарвина (происхождение человека от животного), а также благодаря философским работам Ницше – главного критика христианства.

Отношение к слову на рубеже веков неоднозначно. С одной стороны, разрушающаяся действительность, осознание неверности глобальных истин, нестабильности мировых основ заставляют искать такую стабильность в слове, предельно точно фиксировать мысль, воплощать ее в наиболее адекватную форму для восприятия реципиентом. С другой стороны, иррациональность, как составляющая человеческой психики, проецируется и на основное средство выражения человека – язык. Ученые, писатели ощущают зыбкость, неоднозначность, мистичность слова. В эссе «Символизм в поэзии» У. Б. Йейтс отмечает, что «законы искусства <...> суть скрытые законы природы <...> ты не сумеешь зримо облечь плотью нечто, существующее за гранью чувств, если слова твои не будут так же тонки, сложны, полны таинственной жизни, как цветок или тело женщины» [3, с. 42]. Однако кризис языка не соотносится на «рубеже веков» с единичной фигурой, скорее здесь следует говорить о поступательном развитии эстетической мысли и целом ряде фигур, которые планомерно фиксировали процесс осмысления языка. Уже в середине XIX в. в Англии появляются работы Р. С. Тренча (анализ языка в исторической перспективе), М. Мюллера и Д. Стюарта (мифологическое происхождение языка, энергетическая емкость слова), и более традиционные исследования А. Б. Джонсона, Д. Бентама (язык как средство изображения). В конце XIX – начале XX вв. литература осознается как предмет науки, литературоведение и лингвистика выделяются в отдельные научные отрасли, предметом изучения которых становится слово. В этот период зарождается наука о функционировании знаковых систем в человеческом обществе, определенная швейцарским лингвистом Ф. де Соссюром как семиология или семиотика (по Ч. Пирсу). В работах филологов того времени язык понимается как определенная структура, любой текст как форма коммуникации является частью семиозиса и имеет собственную структуру, элементами которой являются знаки – слова.

С другой стороны, лингвистический знак («означающее» + «означаемое» по Соссюру) имеет свою собственную структуру, которая состоит из элементов: например, символ – референция – референт (Огден, Ричардс), слово – понятие – вещь (Виноградов, Потебня, Щерба). Именно в конце XIX века герменевтика оформляется в отдельную науку благодаря работам Ф. Шлейермахера, который заложил основы общей интерпретации текста, и В. Дильтея, который сделал герменевтику методологической основой гуманитарного знания. Эпистемологический кризис конца XIX века стал основой для «лингвистического поворота» или языковой революции первой трети – середины XX века, которая нашла свое теоретическое подтверждение в лингвистической философии Витгенштейна, феноменологии Гуссерля, фундаментальной онтологии Хайдеггера.

«Лингвистический поворот» характеризуется обращением к исследованию смысла и значения, стремлением рассматривать язык в соответствии с законами логики (уже в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна говорится: «Границы моего мира суть границы моего языка» [5, с. 313]). Тем не менее наиболее ярко эпистемологический кризис представлен в творчестве писателей периода «Перехода». Те общие ощущения *fin du siècle*, которые теоретически обосновали в своих трудах философы и ученые, писатели проиллюстрировали и передали, художественно воплотили и осмыслили в своих произведениях. Поворот к слову – как самодостаточному элементу литературы – знаковое явление в мировой культуре конца XIX столетия, которое дало толчок к возникновению сложного и уникального искусства XX века. Не случайно одна из современных исследовательниц этого периода Рут Роббинз справедливо замечает, что истоки культуры XX столетия коренятся в поздневикторианской эпохе – «двуликом периоде» (Janus Period) и сравнивает искусство конца XIX века с радугой, в конце которой скрыт «горшок золота» – модернизм [10, с. 192].

В Великобритании кризис отношения к слову как главной материи словесного искусства был связан с общим протестом против викторианского отношения к литературе как средству идеологического воздействия. Возникает обратное движение, когда искусство становится самозначимым, свободным от каких-либо идеологических или догматических доктрин (основные концепции нового отношения к искусству в парадоксальной форме сформулированы О. Уайльдом в работах «Имморализм в искусстве», «Искусство лжи», а также в манифестах французских символистов С. Малларме, Ш. Мореас). Свобода творческого самовыражения проявилась прежде всего в возникновении множества литературных течений, сочетании множества существующих тогда литературных тенденций в творчестве одного автора или даже в рамках одного художественного произведения. Например, Оскара Уайльда традиционно связывают с символизмом, эстетизмом; Гарди, которого раньше определяли как реалиста, в последние десятилетия причисляют к натуралистам (В. М. Толмачев отмечает близость поздних произведений Гарди с натуралистическим творчеством Мопассана [2, с. 254]), сегодня в творчестве этих писателей все чаще отмечают наличие и романтических черт. («Романтическое противостояние реальности, внешне мало напоминающее уайльдовское, но необычайно близкое ему по сути, мы находим у «мрачного» Гарди» [6, с. 15]).

Тематика произведений также разнообразна. Проблемы, которые волновали писателей – это проблемы одиночества, отчужденности человека; столкновение старого и нового, викторианского века и эпохи декаданса; противостояние города и деревни, прогресса и патриархальности, науки и природы, христианства и язычества; проблема «раздвоения личности» – внутренние противоречия различных начал в человеке, борьба природного, биологического и социального в характере (Э. Золя, Г. Уэллс, Б. Шоу, О. Уайльд). В. М. Толмачев отмечает, что уникальность этого времени обусловлена процессом «трагического расщепления субъекта и объекта истории», вследствие которого возникает «парадокс двойного видения», познание реальности через оппозиции. Категория оппозиции становится одним из ключевых признаков эпохи, причем это не только бинарные оппозиции конкретных

понятий – бать / казаться, человек / общество, христианство / язычество, Бог / мораль, но и позиционирование автором своего творчества как единственного и уникального против другого творчества.

Конец XIX в. характеризуется особым вниманием к эстетической функции искусства, к красоте и функциональности средств выражения. «Уничтожение любой позитивности стало неотъемлемой чертой новой поэзии <...> Все становилось обманчивым, не утверждением, а намеком, не мыслью, а ассоциацией, не образом, а лишь его частью, символом, вторая половина которого отпускалась “внутрь”, “в глубины”, – и все это для того, чтобы вернуть Европе ее утерянный сакральный смысл» [1, с. II]. В центр художественного восприятия ставится эстетическая значимость слова, его структура, проблема соотношения знака и означаемого. Обращение к красоте, эмпирике слова объединяет между собой все художественные направления «рубежа веков»: символизм, эстетизм, натурализм. Открытия импрессионизма, главным для которых становится отказ от застывших классических принципов изображения действительности, использование привычных средств изображения в непривычных смыслах и формах, также были востребованы в художественной практике «рубежа веков», но с учетом специфики художественного слова.

В Англии синкретизм литературы и живописи осуществляется через ключевые фигуры эстетизма – О. Бердсли, О. Уайльда, У. Пейтера. На первый план выходит не то, что говорится, а то, как говорится, изображается. Уже в 50-е годы XIX столетия возникает движение «прерафаэлитов», главным эстетическим манифестом которого становится верность Природе, провозглашение культа красоты, изысканной декоративности и эротизма, «наиболее важным и далеко идущим в искусстве прерафаэлитов было радикальное изменение в отношении к цвету» [8, с. 134]. Их картины отличались необычной техникой, использование чистых несмешанных красок позволяло добиваться ощущения «впечатляющей силы цвета». Искусство прерафаэлитов подводит итог викторианскому веку в живописи.

Внимание к внутренним ресурсам языковой формы, ее многозначности, было стимулировано теми направлениями в западноевропейской литературе, которые получили определение «чистое искусство» (В. Д. Сквозников, Т. Н. Красавченко), «эстетизм», символизм. Ни один из крупнейших писателей этой поры не был равнодушен к игре с полисемантикой слова, звука. Это и знаменитые «парадоксы» Оскара Уайльда («Как важно быть серьезным») и стилевые «перепады» Бернарда Шоу («Пигмалион»), обнажавшие проблему «быть и казаться», «мужественный» стиль Киплинга, его умение выбрать соответствующий образу языковой регистр. О. Уайльд, как известно, использовал парадокс как средство постижения Истины и проверки «истертых», «прописных» истин. Демонстрируя, как важно быть несерьезным, он доводил до абсурда убогую жизненную философию простых обывателей. Как бы в шутку, но совсем не шуточно, писатель посягает на краеугольные основы общества, где «ложь – это правда других людей», а «долг – это то, чего мы требуем от других и не делаем сами». Принцип «парадокса» положен в основу большинства произведений Уайльда, а сама суть его парадокса заключена в игре смыслов и форм слова.

Писатель осознает всю мощь слова, его способность перевернуть мир, жизнь человечества. Художник становится творцом, демиургом. Каждый из авторов пытается создать свой личный язык, выразить посредством собственного знака все, что представляется важным и не выраженным ранее. Предельная концентрация мысли в слове – это попытка искусства той эпохи собрать воедино, обозначить и структурировать «расшатанную» действительность. «Личное слово таким образом претендует на вербализацию неизвестного, которое открывается только ему и сквозь него, на философию и даже религию слова (литературной техники), а также пытается хоть как-то восполнить им же самым нарушенное равновесие поэзии и правды, “части” и “целого”, субъективного и объективного» [2, с. 18]. Таким образом, кризис языка, характерной чертой которого стало осознание теоретиками искусства и писателями уникальной природы слова, является составляющей частью глобального кризиса в европейской культуре рубежа веков.

Библиографические ссылки

1. Голубович К. У. Б. Йейтс и западноевропейский канон / К. У. Голубович // Йейтс У. Б. Видение / Уильям Батлер Йейтс. – М. : Логос, 2000. – С. I–XXXV.
2. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. В. М. Толмачева. – М. : Академия, 2003. – 496 с.
3. Йейтс У. Б. Видение. / Уильям Батлер Йейтс. – М. : Логос, 2000. – 717 с.
4. Культурология. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. – 576 с.
5. Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель. – М. : Прогресс, Культура, 1993. – 350 с.
6. Смирнова Н. А. Эволюция метатекста английского романтизма: Байрон – Уайльд – Гарди – Фаулз. Автореф. дис ... доктора филол. наук: 10.01.03 / ИМЛ / Н. А. Смирнова. – М., 2002. – 48 с.
7. Федоров А. А. Идеино-эстетические аспекты развития английской прозы (70–90-е годы XIX в.) / А. А. Федоров. – Свердловск, 1990.
8. Шестаков В. П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер / В. П. Шестаков. – М., 2000. – 188 с.
9. Ingham P. Thomas Hardy / P. Ingham. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 251 p.
10. Robbins R. Transitions. Pater to Forster, 1873 – 1924 / R. Robbins. – Palgrave – Macmillan, 2003. – 244 p.

Надійшла до редколегії 07.05.12

УДК 82.09 (73) «19»

Д. В. Новохатский

г. Ялта

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПРИРОДА КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ДЖ. БАРТА «ХИМЕРА»

Исследуются постмодернистские принципы композиционной организации романа Дж. Барта «Химера».

Ключевые слова: композиция, постмодернизм, цикличность, спираль.

Досліджено постмодерністські принципи побудови композиції роману Дж. Барта «Химера».

Ключові слова: композиція, постмодернізм, циклічність, спіраль.

The article deals with postmodern compositional principles of J. Barth's novel «Chimera».

Keywords: composition, postmodernism, cyclicity, spiral.

Литературный постмодернизм – сложное и неоднозначное явление, в котором кардинальному переосмыслению подверглись не только эстетические и мировоззренческие идеалы, но и онтологические категории художественного произведения – образы автора и читателя, сюжет, время и пространство, композиция. Постмодернизм пересматривает принципы соотношения художественной и внехудожественной реальности, изменяя механизмы восприятия литературы. Как известно, это программное искусство, стремительно развивавшееся, начиная с 1950-х гг., прежде всего в США, где одним из писателей, наиболее последовательно воплощающих теоретические постулаты постмодернизма, является Джон Барт. Достаточно быстро, «оказывая своим художественным творчеством и теоретическими изысканиями значительное влияние на формирование литературно-художественного сознания США 1960–90-х гг.» [5, с. 3], Дж. Барт завоевал репутацию ведущего американского прозаика-постмодерниста, романы которого неизменно вызывают интерес как литературоведов, так и массовой читательской аудитории.

Роман «Химера» (1972) представляет особый интерес, так как он знаменует поворот в творческой концепции писателя: до «Химеры» в произведениях Дж. Барта четко прослеживались традиции американской «школы черного юмора», что сближает романы «Плавучая опера», «Продавец дурмана», «Козлоуноша Джайлз» с творчеством Т. Пинчона, Д. Бартелми, К. Воннегута. В «Химере» Дж. Барт ставит перед собой новаторскую задачу, выраженную, прежде всего, в сфере композиции, – создать концентрический роман, основанный на постмодернистских принципах интертекстуальности и гипертекстуальности.

Творчество Дж. Барта неоднократно становилось предметом исследования зарубежных и отечественных авторов: ему посвящены монографии Дж. Тарпе, Д. Моррелла, Б. Клавира, диссертации Т. Киреевой и О. Старшовой, многочисленные статьи, однако проблемы композиции романа «Химера» до настоящего времени изучены недостаточно. Между тем, изучение принципов композиционной организации романа «Химера» важно для понимания эволюции постмодернистской литературы в целом и индивидуального стиля Джона Барта в частности. Цель статьи – выявить постмодернистскую природу композиции романа Дж. Барта «Химера». Неоднозначный статус композиции «Химеры» проявляется уже в интерпретации жанровой принадлежности произведения. Так, О. Старшова называет «Химеру» «циклом новелл» [8, с. 128], В. Шпаков – «сборником из трех повестей, склеенных в целое все тем же специфическим бартовским клеем» [9, с. 156], Н. Мельников, в целом весьма нелестно отзывающийся о постмодернизме, предлагает определить «Химеру» как «антироман» [6, с. 10]. Сам Дж. Барт достаточно подробно излагает свой творческий замысел на страницах произведения, признаваясь, что его целью было узнать, «можно ли зайти дальше ординарного рассказа в рассказе, и даже дальше рассказов в рассказах в рассказах в рассказах <...> и задумать серию из, скажем, семи концентрических историй, расположенных так, что кульминация внутренней из них повлечет развязку следующей за ней снаружи, та – следующей и т. д.» [1, с. 24]. В оригинале Дж. Барт использует слово

«tale», которое, в отличие от четкого жанрового определения «short story», кроме значения «рассказ», имеет и значение «история».

Комментируя мнение Н. Мельникова о «Химере» как антиромане, следует отметить, что «Химера» соответствует критериям антиромана лишь частично. Действительно, Дж. Барт не скрывает экспериментальную природу «Химеры», противопоставляя сложность ее композиции и идеи простоте классического романа, подобно антироманам Н. Саррот или А. Роб-Грийе, однако на этом сходства «Химеры» и антиромана оканчиваются. В «Химере» есть фабула, сюжетные коллизии, достаточно четко выраженная идея, которых в антиромане по определению быть не должно. Напротив, шизизм – власть вещей над человеком, своеобразный фетишизм, присущий антироману, в «Химере» отсутствует, а лишь поэтики эксперимента для причисления «Химеры» к антироману недостаточно.

Также не совсем верно называть «Химеру» «сборником новелл», как это делает В. Шпаков. Как указывает О. Мирошникова, «в отличие от подборки (сборника) цикл (книга) – это функционирующая система, где взаимодействие относительно самостоятельных элементов формирует новое качество целого» [7, с. 21]. Несмотря на то, что речь у О. Мирошниковой идет о лирическом цикле, суть отличия цикла от сборника характеризует и прозу. Соединение трех историй в «Химере» формирует целостную гипертекстуальную художественную систему, характеризующуюся единым образом автора, общей идеей и сквозными лейтмотивами, функционирующую как единое целое. Смысл каждой из историй «Химеры» дополняется и раскрывается с прочтением последующей истории, что также свидетельствует о целостности замысла и единстве произведения. Способствует созданию целостного произведения введение в сюжет рассказчика, нетождественного автору, предлагающего новую интерпретацию достаточно широко известных древнегреческих мифов о Беллерофонте и Персее, а также обрамляющей истории из «Тысячи и одной ночи». Отказ от линейности повествования, гипертекстуальность (соотнесение частей «Химеры» между собой и с другими произведениями Дж. Барта, например, «Плавучей оперой»), интертекстуальность, наличие которой очевидно уже из оглавления «Химеры», фрагментарность повествования и акцентирование экспериментальной природы книги, – все это признаки постмодернистского романа, которым, по нашему мнению, является «Химера». Композиция этого романа действительно циклична, о чем удачно пишет Н. Киреева: «У книги сложная «топологическая» структура: текст здесь замыкается в кольцо, за последними его словами непосредственно следуют первые, обеспечивая «Химере» бесконечное повторение» [4, с. 50].

Символично название романа, отсылающее к персонажу древнегреческих мифов, описание которого неодинаково у различных авторов, но неизменной остается трехчастность химеры, что соотносится с трехчастным делением романа Дж. Барта; при этом, на первый взгляд, три истории соединены формально и типологически никак между собой не соотносятся, что также отсылает к анатомии химеры. Прозрачная связь с мифами о химере просматривается в последней истории – «Беллерофониаде», так как именно он, согласно древнегреческим источникам, стал убийцей химеры. В то же время для понимания смысла композиции книги Дж. Барта важно понятие «химеричность», по мнению И. Ильина, имманентное для

постмодернизма: «Химеричность постмодерна обусловлена тем, что в нем, как в сновидении, сосуществует несоединимое: бессознательное стремление, пусть и в парадоксальной форме, к целостному и мировоззренчески-эстетическому постижению жизни, – и ясное сознание изначальной фрагментарности, принципиально несинтезируемой раздробленности человеческого опыта» [3, с. 5].

Соединяя, казалось бы, несоединимое, – «настоящую» историю Шахерезады из «Тысячи и одной ночи», насыщенный перипетиями рассказ о любви Медузы и Персея и фарс о Беллерофоне, Дж. Барт добивается нескольких целей. Во-первых, демонстрируется искусственность художественной реальности, ее конструированность и полная подвластность воле писателя. Во-вторых, написание «Химеры» стало возможным благодаря специфическому отношению постмодернистов к истории, ярко проявившемуся, например, в знаменитом романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах»: история – это лишь то, что рассказано историками, следовательно, нет никакой гарантии, что все было именно так, как это известно всем. Данный тезис, проистекающий из глобального сомнения, присущего эпохе постмодерна, в которой весь мир рассматривается как текст, позволяет как компоновать фрагменты этого текста в произвольном порядке, так и «дописывать» или «переписывать» текст согласно установке автора. Именно так читатель узнает «истинную» историю царя Шахземана и его жен, судьбу брака Персея и Андромеды после традиционного окончания соответствующего мифа и т. д.

Кольцеобразная структура «Химеры» указывает на третью цель Дж. Барта, развернуто изложенную им в статье «Литература исчерпанности» (1967 г.) – показать иллюзорность авторской свободы, ограниченность тем и сюжетов, исчерпанность литературы вообще в ситуации, когда роль автора изменяет саму свою сущность: из творческой она становится технической. Единственный путь литературы в таком случае лежит в сторону усложнения именно композиционной структуры, связей между фрагментами текста, создании системы внутренних многократно повторяющихся ссылок на самое себя и другие тексты, свидетельством чего является «Химера». «Персеида» и, в особенности, «Беллерофониада» демонстрируют постмодернистский тезис «мир как текст»: Персей по ходу своего рассказа замечает, что он становится лишь его частью, а Беллерофон, рассказывая историю своей жизни, полностью превращается в сам текст романа. Дж. Барт в композиции «Химеры» использует принцип вложенности текста, «текст в тексте», поэтому три истории романа, сами являющиеся частями общего целого, включают в себя множество слоев, создающих подобие «матрешки». При этом с окончанием каждой истории объем следующей увеличивается за счет ссылок на предыдущие истории, поэтому наиболее объемной является последняя часть – «Беллерофониада», а самой короткой и динамичной – «Дуньязадиада», первая история. В каждой истории Дж. Барт строго следует принципу вариативности истории, в результате чего известные сюжеты о Шахерезаде, Персее и Беллерофоне остаются лишь рамочными конструкциями, наполненными новым содержанием.

В первой истории Дж. Барт пользуется весьма распространенным постмодернистским приемом – изменением точки зрения в тексте через изменение повествователя. Им в «Химере» становится сестра Шахерезады Дуньязада, чье имя в книгах «Тысячи и одной ночи» упоминается эпизодически. У Дж. Барта Дуньязада

становится организатором повествования, что позволяет автору деконструировать оригинальную обрамляющую новеллу «Тысячи и одной ночи». Способствует деконструкции и введение в число действующих лиц джинна (alter ego автора), окончательно изобличающее фиктивное жизнеподобие рассказа.

Попытку выделить уровни в каждой из трех составных частей «Химеры» предпринимает в своей диссертационной работе И. Волков [2, с. 138–139]. В данной статье концепция уровней «Химеры» И. Волкова принята за основу и развернута. В «Дуньязадиаде» выделяются следующие составные части: 1) рассказ Дуньязады (рамочная конструкция, соотносящаяся с историей Шахерезады и Шахрияра в «Тысяче и одной ночи», но рассказанная от первого лица); 2) беседа Дуньязады со своим мужем Шахземаном; 3) история Дуньязады и Шахерезады; 4) история джинна (в которой Дж. Барт в духе постмодернизма обнажает повествовательные приемы и цель написания романа); 5) собственно сказки «Тысячи и одной ночи» (которые, следуя принципу замкнутости, формируют собственный замкнутый цикл: сначала сказки рассказывает сестрам джинн, затем Шахерезада пересказывает их султану, повелевшему издать книгу «Тысячи и одной ночи», откуда сказки и стали известны джинну); 6) рассказ Шахземана (выдержанный в духе тотального постмодернистского недоверия к истории, т. к. Шахземан и Шахрияр вместо кровавых маньяков (в версии сестер) оказываются мудрыми и заботливыми государями). В понимании идеи «Химеры» важен финал первой истории, в котором указывается, что главной ценностью художественного текста является сам этот текст, что отсылает к постмодернистской идее исчерпанности литературы и смещении творческого потенциала автора в сторону композиционного эксперимента.

Вторая история – «Персеида» – основана на древнегреческом мифе о подвиге Персея, убившего Медузу Горгону. Автор вводит лишь одного нового героя – нимфу Каликсу, однако широко известный миф деконструируется и реконструируется, преображаясь до неузнаваемости. В «Персеиде» рассказчиком выступает сам Персей, однако постаревший на двадцать лет, потому оценивающий собственные поступки и собственную историю «со стороны», «иным взглядом», «он сознательно идет на риск потеряться в прошлом, чтобы не наделать ошибок в будущем» [4, с. 49]. Как и в «Дуньязадиаде», разрушению мифа способствует его детализация: вместо традиционной героической схемы «получение задания – трудности подготовки к его выполнению – успешное завершение квеста и триумф героя» Дж. Барт предлагает анализ характеров участников истории и мотивов, побудивших совершить их те или иные поступки.

«Персеида» продолжает начатую в первой части книги тенденцию рассказа «как это было на самом деле», в результате чего схематичность образов мифа (Персей – бесстрашный герой, Медуза – ужасное чудовище, Андромеда – нежная красавица) уступает место полноценным образам, а от мифа остается лишь внешняя сюжетная канва. Отказ от категоричности в познании истории задекларирован Дж. Бартом в самом начале «Персеиды», когда в надписи, сделанной Персеем на песке пустыни, Медуза и Андромеда сливаются в Андромедузу, ненавидимую и любимую одновременно, причем ближе к концу книги любимой оказывается именно Медуза. «Персеида» распадается на следующие уровни: 1) традиционная

история подвига Персея (деконструируемая на протяжении «Персеиды»); 2) рассказы Персея нимфе Каликсе (с помощью которых деконструируется миф и выстраивается новая система образов); 3) рассказ Персея Медузе; 4) создание Каликсой фресок, рассказывающих о подвигах Персея; 5) новые подвиги Персея.

Принцип «вложенности» текстов реализуется, например, в том, что рассказ Персея Медузе включает в себя остальные четыре уровня. Принцип замкнутости проявляется в том, что Персей рассказывает Каликсе свои подвиги, изображенные на фресках, однако фрески создаются по итогам рассказов самого Персея, в связи с чем динамичность рассказа напрямую зависит от скорости работы Каликсы и неуклонно падает по ходу повествования. Замкнутый круг разрывается, когда Персей понимает, что единственный способ избежать полной стагнации – это покинуть комнату, украшенную фресками, и совершить новые подвиги без изложения их сути Каликсе.

Третья часть «Химеры», «Беллерофониада» наиболее тесно связана с традициями американской «школы черного юмора»: тотальному осмеянию подвергается и содержание древнегреческого мифа о Беллерофонте, у которого изменяется даже имя, и попытка создания линейного повествования. «Беллерофониада» сюжетно непосредственно связана с «Персеидой», кроме того, в третьей части замыкается кольцевая структура «Химеры», т.к. история о Беллерофоне оказывается одной из сказок Шахерезады, услышанной ею от джинна, который прочитал сказку в «Тысяче и одной ночи». «Беллерофониада» включает в себя: 1) собственно подвиги Беллерофона; 2) беседы Беллерофона с амазонкой Меланиппой (родившейся в племени, основанном женами Шахземана, так проявляется внутренняя связь с первой частью книги); 3) рассказы Беллерофона о себе своей жене; 4) последний уровень, поясняющий структуру всего текста и связанный с тремя предыдущими.

Символом одновременно и замкнутости, и развития в «Химере» является спираль, реализующаяся как в форме конкретных предметов (спиральной сережке подруги джинна-автора, спиралевидном узоре на кольце Шахерезады, превращении нимфы в спиралевидный туман, спиралевидном расположении фресок в комнате Каликсы), так и в сюжетной линии романа (Беллерофон заново переосмысляет подвиги, Персей пытается повторить подвиги юности, обладая мудростью прожитых лет). Образ улитки, о которой упоминает джинн в «Дуньязиаде», также соотносится с идеей спирали: «Она несет свою историю у себя на спине, живет в ней, наворачивая, по мере своего роста, все новые и все большие витки спирали из настоящего» [1, с. 10], которая становится идеей работы писателя и развития литературы в целом: «Повадки этой улитки стали моими повадками – но я хожу кругами, не отклоняясь от своего собственного следа!» [1, с. 10]; «то же самое относится ко всему своду литературы: вереницы букв и пробелов» [1, с. 11].

Роль композиционной спирали, пронизывающей всю структуру романа, играет последний уровень «Беллерофониады», где комментируются остальные части романа и обнажаются принципы, по которым Дж. Барт создал «Химеру». Идея спирали связана с цикличностью, но не с полным повторением того, что уже было, а возможными новыми интерпретациями. Именно с помощью идеи спирали Дж. Барт обосновывает свое видение изображенных в «Химере» историй, оставляя

пространство для последующих трактовок и не исключая разрушения собственного текста. Об этом свидетельствуют заключительные слова «Химеры»: «Это не “Беллерофониада”». Это просто...» [1, с. 308], отсылающие к началу «Химеры», к новому витку спирали.

«Химера» Дж. Барта – сложное, многоуровневое произведение, композиция которого построена на постмодернистских принципах фрагментарности, интертекстуальности, гипертекстуальности, деконструкции повествования. Играя с читателем, Дж. Барт создает своеобразный замкнутый текстовый лабиринт, основанный на идее спирали как форме существования текста, художественной литературы и жизни в целом. Три составные части романа одновременно и самостоятельны, и подчинены общей идеей, смыслом, символами. «Химера» демонстрирует попытки постмодернизма начала 1970-х гг. противопоставить исчерпанности классических сюжетов и конфликтов экспериментальную, новаторскую композицию, заставляющую читателя участвовать в игре автора и самому становиться соавтором произведения.

Библиографические ссылки

1. Barth J. Chimera : [Текст] / J. Barth. – London : Quartet Books, 1974. – 308 p.
2. Волков И. В. Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта: дис. канд. филол. наук: 10.01.03 : [Текст] / Игорь Васильевич Волков. – Ростов-на-Дону, 2006. – 224 с.
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа : [Текст] / И. П. Ильин. – М. : ИНТРАДА, 1998. – 255 с.
4. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе : [Текст] / Н. В. Киреева. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 213, [1] с.
5. Киреева Т. В. Поэтика комического в романах Дж. Барта 1950-60-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : спец. 10.01.03 : [Текст] / Т. В. Киреева. – М., 2007. – 21 с.
6. Мельников Г. Н. «Революционный роман» или «высоколобый кэмп»? (Рец.: Барт Дж. Химера: Роман. / Пер. с англ. В. Лапицкого. СПб.: Азбука, 1999) : [Текст] / Г. Мельников // Литературная газета. – 1999. – 22–28 декабря (№ 51–52). – С. 10.
7. Мирошникова О. В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К. К. Случевского : [Текст] / О. Мирошникова. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2003. – 138 с.
8. Старшова О.О. «Химера» Джона Барта: ситуація художника : [Текст] / О. Старшова // Новітня філологія. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2005. – Вип. 3. – С. 128–135.
9. Шпаков В. Заблудившийся среди химер : [Текст] / В. Шпаков // Октябрь. – 2001. – № 8. – С.155–157.

Надійшла до редколегії 30.04.12

УДК 821.161.1 Мандельштам-4 «19»

С. В. Остапенко

г. Одесса

К ВОПРОСУ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА ЭССЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА «РАЗГОВОР О ДАНТЕ»

Исследуются речевые формы проявления субъекта высказывания в эссе О. Мандельштама «Разговор о Данте» с целью разрешения проблемы жанровой идентификации текста.

Ключевые слова: текст, субъектная организация, субъект речи, субъект сознания, эссе.

Досліджуються мовленнєві форми прояву суб'єкта висловлювання в тексті есе О. Мандельштама «Розмова про Данте» з метою вирішення проблеми його жанрової ідентифікації.

Ключові слова: текст, суб'єктна організація, суб'єкт мовлення, суб'єкт свідомості, есе.

The article deals with speech forms of display of the utterance subject in the text of the essay «Conversation about Dante» by O. Mandelstam in order to solve the problem of its genre identification.

Keywords: text, subject organization, subject of speech, subject of consciousness, essay.

По мнению ряда выдающихся литературоведов, высшим достижением эссеистики О. Мандельштама, центральным в его литературно-критическом наследии является написанный в 1933 г. «Разговор о Данте». Такой точки зрения придерживаются, в частности, Л. Пинский [7], П. Нерлер [6], Ф. Незеркотт [9]. «Разговор о Данте» признаётся этими учёными «своего рода *ars poetica* О. Мандельштама» [7, с. 59], некоей творческой лабораторией, где на практике применяются выдвигаемые поэтом теоретические размышления, касающиеся вопросов специфики поэтической речи Данте, «„магии“ поэтического языка», «источника наслаждения от поэтического языка» и вообще того, что есть поэзия [7, с. 64]. Подробно и всесторонне изучить это программное эссе – одна из серьёзнейших задач, стоящих перед мандельштамоведением. Очевидно, что само название эссе обладает мощной семантической нагрузкой. О чём ведётся разговор? Только ли о Данте? Как он ведётся? Зачем? И, вероятно, самое главное – кем и с кем? Поиск ответа на последний вопрос предполагает исследование субъектной организации текста. Изучение её специфики позволит приблизиться к разрешению **проблемы жанровой идентификации текста эссе «Разговор о Данте»** – среди учёных нет единого мнения по поводу определения его жанрового статуса.

Назвав своё эссе «разговором», О. Мандельштам тем самым подчеркнул направленность текста на собеседника, обозначил его жанрово-речевую природу. Поэтому в нашей работе **сосредоточим внимание на уровне организации речевого высказывания**. Ясно, что анализ этого уровня – лишь первая ступень в изучении всей субъектной организации текста эссе. Нам известна одна научная работа, в которой поднята проблема субъектной организации итогового эссе поэта – это статья Д. Черашней «Субъектный строй “Разговора о Данте”». Автор этой работы сосредоточилась на содержательном уровне текста эссе: она стремится вскрыть «тройную окутанность» замысла О. Мандельштама. Исследуя субъектный строй «Разговора о Данте», будем опираться на теоретические разработки Б. Кормана, который отмечал, что «автор непосредственно не входит в текст. Он опосредован прежде всего субъектными формами выражения авторского сознания» [4, с. 234]. При этом под субъектом сознания учёный понимает того, чьё сознание выражено, а под субъектом речи – того, кому приписана речь в данном отрывке текста [4, с. 328]. Б. Корман подчёркивал: «В отрывке текста любого размера (вплоть до отдельного слова), формально принадлежащем одному субъекту, могут сменяться, сочетаться и взаимонакладываться разные сознания» [4, с. 136], поэтому необходимо изучение отношений «всех отрывков текста <...> с соответствующими им субъектами речи и сознания» [4, с. 328]. Учёный предложил разграничить первичных и вторичных субъектов речи: вторичный субъект речи вводится первичным; первичный же субъект речи никаким другим субъектом речи не вводится [4, с. 318; 325]. Итак, **цель** данной статьи – анализ речевых форм

проявления субъекта высказывания в тексте эссе «Разговор о Данте». Для достижения этой цели нужно решить следующие **задачи**: 1) определить, как на уровне организации речевого высказывания реализовался диалогический принцип, маркированный автором уже в названии; 2) установить, как первичные и вторичные субъекты речи соотносятся с соответствующими им субъектами сознания.

Первичные субъекты речи. Главным субъектом, организующим *разговор*, является *Я-повествователь*, который говорит о себе при помощи личного местоимения 1-го лица единственного числа в разных падежных формах, а также при помощи глаголов в форме 1-го лица единственного числа; в форме прошедшего времени личный глагол получает окончание мужского рода: «*Обращаю внимание...*» [1, с. 228], «*Мне кажется...*», «*Я упомянул...*» [1, с. 243] (*курсив и далее наш. – С. О.*).

Я-повествователь делится с собеседником некоторыми подробностями своей биографии. Мы узнаём, как он начинал изучать итальянский язык [1, с. 216] и что у него есть «фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века» [1, с. 227]. Он позволяет себе «маленькое автобиографическое признание», рассказывая, что концепция разговора созрела на побережье Чёрного моря [1, с. 251].

Гораздо больше мы узнаём о культурной и читательской биографии *Я-повествователя*. Несомненно, он человек образованный, блестящий знаток литературы (Данте, В. Гюго, А. Блок, А. Рембо, И. Гёте и мн. др.), ценитель музыки (Ф. Шопен, И. С. Бах, И. Брамс). Его отличают широкие познания в следующих областях: география (см. главы 1, 3, 9); история (см. его рассуждения о средневековых ростовщиках в 4-й главе); философия (он полемизирует с О. Шпенглером, обращается к именам Аристотеля, Демокрита и Гераклита); физика (см. его рассуждения об атомах или волновой природе света); история науки (упоминаются Парацельс, М. Ломоносов, Дж. Бруно); живопись (см. его размышления о французском импрессионизме).

У *Я-повествователя* есть собственное, давно сформировавшееся понимание сущности искусства, культуры, поэзии, и он актуализирует свои обширные познания в самых разнообразных сферах, чтобы наиболее ярко и удачно подать свою концепцию. Очевидно, что он стремится к максимально удачному рецептивному эффекту адресата. Читатель становится свидетелем того, как *Я-повествователь переживает* феномен «Божественной комедии» Данте, получает приглашение к сопереживанию, к совместному перечитыванию. Рассуждения *Я* интересны и обоснованы, ведь он серьёзно подкован в лингвистике и литературоведении, обращает внимание на мельчайшие детали, например, на то, как незаметная обмолвка в «совершенном прошедшем <...> открывает дорогу главному потоку диалога» [1, с. 220]. *Я-повествователь* искусно сочетает разные временные точки зрения: он может сосредоточить внимание только лишь на чтении «Божественной комедии» и тогда наступает, как отметила Д. Черашняя, «исключительно время читателя “Комедии”» [8, с. 263], для которого прошлое и будущее – лишь фон. Однако *Я-повествователю* не составляет труда резко выйти в «безмерное духовное пространство, в котором и рассказчик, и начинающий, и провиденциальный читатели могут коротать вечность с Дантом, Гомером, Адамом...» [8, с. 264].

Стремление разрешить теоретические вопросы (композиции, метафоры, жанра, формы и содержания и др.) спровоцировало обращение субъекта высказывания к научному функциональному стилю. Речь *Я-повествователя* изобилует терминологической лексикой, например: «интерполироваться», «субстрат», «антиномичность», «эмпирический», «апперцепция» и т. д. На уровне синтаксиса отметим тягу *Я-повествователя* к характерной констатирующей манере изложения мысли, к форме декларации, декларативной дефиниции. Например: «Поэтическая речь есть скрещённый процесс...» [1, с. 214], «...вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва» [1, с. 218], «Всякий период стихотворной речи <...> необходимо рассматривать как единое слово» [1, с. 223]. Довольно часто используется настоящее вневременное, также характерное для научного стиля: «поэзия не является частью природы» [1, с. 214], «Сила дантовского сравнения <...> прямо пропорциональна возможности без него обойтись» [1, с. 226].

Однако *Я-повествователь* не стремится к бесстрастному, сугубо научному анализу «Божественной комедии» – ведь он ещё и «благодарный читатель» великой поэмы. Рядом с академизмом учёного – восторг поэта, понимающего красоту произведения другого поэта. Отвлечённость и обобщённость научного стиля часто разбиваются экспрессивными, в высшей степени субъективными пассажами: «Мы – ползающие на коленях перед строчкой стиха, – что сохранили мы от этого богатства?» [1, с. 246], «Стыдитесь, французские романтики, несчастные *incroyables* в красных жилетах, оболгавшие Алигьери!» [1, с. 248], «...вообразите себе, что в поющий и ревуший орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нём патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами и Рахилью» [1, с. 252]. Как видим, *Я-повествователь* обращается к экспрессивной метафоре, к иронической инвективе, к яркому, образному сравнению. Он напрямую просит читателя что-то вообразить или представить, тем самым вступая с ним в непосредственный разговор, который ведётся живо и непринуждённо. В тексте присутствует просторечная и разговорная лексика: «долбёж», «чуранье», «отсебятина» и т. д. *Я-повествователь* может спокойно признаться, что он, «кажется, забыл сказать» [1, с. 248]; может попросить прощения за выражение [1, с. 226]; часто говорит о том, что ему «*хочется сказать*» [1, с. 243].

Для речи *Я-повествователя* характерна эмоциональная, особенно – *оценочная*, реакция. Материал, отобранный для разговора, подаётся в оценке *Я-повествователя*, сквозь призму его субъективного видения. Роль развёрнутых авторских оценок чрезвычайно высока: в тексте эссе сталкиваются разные точки зрения, в частности, противоречащие мнению *Я-повествователя* (например, суждение о «тусклой окрашенности Данте»), но они целиком подчинены голосу *Я-повествователя* – при их введении в текст употребляются подчёркнуто субъективные, экспрессивные, часто саркастические обороты. Ярчайшие примеры: «Нужно быть *слепым кротом* для того, чтобы не заметить...» [1, с. 221], «Я покажу, до чего мало были озабочены *свеженькие читатели* Данта его *так называемой* таинственностью» [1, с. 227]. Очевидно, что субъект высказывания не только *убеждает* адресата (как, например, в теоретических главах эссе), но и искусно направляет его мнение в нужное русло, конструируя его рецептивную реакцию. *Я-повествователь* постоянно обращается к своим собеседникам – к неким

имплицитным слушателям, к неким *Вы*. Эта субъектная форма вводится в текст посредством личного местоимения 2-го лица множественного числа в разных падежах, а также при помощи императивной формы глаголов. Например: «Угодно ли вам...» [1, с. 216], «*Вообразите* нечто...» [1, с. 215].

Судя по всему, *Вы* способны понять сложнейшие теоретические рассуждения *Я-повествователя*, они владеют тем же внетекстовым материалом, которым располагает *Я*. Но если *Я-повествователь* перечитывает «Божественную комедию», то *Вы* лишь впервые с ней знакомятся, словно «бородатые школьники». *Я* направляет их чтение, указывает, на какие места следует обратить внимание. Характерный пример: «Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъёма, достойного органных средств Себастьяна Баха, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное» [1, с. 233].

Впрочем, очень часто *Я-повествователь* не отделяет *Вы* от себя. Он как бы забывает, что *Вы* – это *другие*, и тогда *Я* и *Вы* сливаются в одной, синтетической, субъектной форме, организующей разговор, – *Мы*. Например: «...*мы* получаем» [1, с. 218], «*мы* видим» [1, с. 219], «*мы* произносим» [1, с. 223]. Эта субъектная форма вводится в текст при помощи личного местоимения 1-го лица множественного числа, а также при помощи притяжательного местоимения 1-го лица множественного числа в формах разных падежей. *Мы* включает в себя, как минимум, два сознания (субъект и адресат высказывания); как максимум, это могут быть абсолютно все читатели «Комедии» Алигьери. Интересны случаи, когда в рамках субъектной формы *Мы* происходит внутреннее отделение от неё *Я-повествователя*. Показательное место: «Если б мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны» [1, с. 218]. Если проанализировать данный пример, то станет ясно: *Я* научился слышать Данта, а *Мы* – нет. Тем не менее, используется лишь одна субъектная форма (некое «амбивалентное “*Мы*”»).

Отметим и присутствие в тексте обобщающего *Ты*, которое актуализирует опыт любого лица, в том числе – субъекта высказывания: «Когда *читаешь* Данта с размаху и с полной убеждённостью, когда вполне *переселяешься* на действенное поле поэтической материи...» [1, с. 239]. Читательский опыт *Я* в этой субъектной форме совпадает, сливается с читательским опытом *Вы*.

Вторичные субъекты речи.

Все вторичные субъекты речи вводятся *Я-повествователем*, главным первичным субъектом речи. Чаще всего это происходит во время анализа «Божественной комедии» – «*Я*» цитирует Данте или кого-то из его персонажей.

1) *Данте как персонаж «Божественной комедии»*. Его голос может привлекаться: а) как иллюстрация теоретических положений, выдвигаемых *Я*. Например: «Борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийное превращение и созвучие. “... *Эти обнажённые и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке...*”» [1, с. 214].

б) как материал для анализа. Так, говоря о поэтической композиции, *Я* обращает внимание на то, как «Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту

композиционного сгустка: “... *Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками – учитель мой и я у него за плечами*”» [1, с. 219].

2) *Вирgiliй*. Его голос также привлекается в качестве материала для анализа: «Второй выпад: “... *Volgiti: che fai?*”. В нём дан ужас настоящего, какой-то *terror praesentis*» [1, с. 219].

3) *Фарината*. Ещё один вторичный субъект речи, вводимый в текст для анализа: «... первая тема Фаринаты – крайне типичная для «Inferno» малая дантовская *agioso* умоляющего типа: “... *О тосканец, путешествующий живьём по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту...*”» [1, с. 221].

4) *Одиссей*. Реплика Одиссея используется как средство его речевой характеристики: «Одиссей презирает склероз (...), как Фарината презирает ад. “*Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим дерзанию выйти на запад, за Геркулесовы вежи – туда, где мир продолжается без людей?*”» [1, с. 234].

5) *Уголино*. Я-повествователь сосредоточивает внимание на рассказе Уголино с целью проиллюстрировать им теоретическое положение о том, что «... драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для неё и напяливается на неё, как на колодку» [1, с. 243]: «*Я не знаю, кто ты и как сюда сошёл, но поговору ты мне кажешься настоящим флорентийцем. Ты должен знать, что я был Уголино...*» [1, с. 242].

6) *Данте как автор «Божественной комедии»*. В контексте рассуждений о том, что «Комедия» «имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс» предпринимается попытка описать творческий процесс Данте: «Вот ещё немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью» [1, с. 249]. Данный пример, впрочем, требует комментария: очевидно, что субъектом речи здесь является Алигьери («... ещё немного потружусь» – так может сказать о себе биографический автор «Комедии», но не Я), однако в это высказывание, помимо сознания Данте, проникает сознание Я, придающее отрывку несколько иронический оттенок: «бородатый школьник», «тетрадь, облитая слезами», «строжайшая Беатриче, которая сияет (...) грамотностью» – здесь довольно явно звучит голос Я, надевшего на некоторое время маску Данте. В тексте присутствуют и другие формы разговора с Данте. Так, А. Илюшин обратил внимание на 7-ю главу «Разговора», где субъект высказывания анализирует рассказ Уголино: «Виолончельный голос Уголино (...) _выливается из узкой щели (...) он вызревает в коробке тюремного резонатора» [1, с. 241–242]. В связи с процитированным А. Илюшин пишет: «Голос Уголино в песнях XXXII и XXXIII «Ада» отнюдь не вызревает в коробке тюремного резонатора и не выливается из узкой щели, а доносится из адской ледяной ямы. (...) Узкая же щель (...) была в башне, в которой узник томился перед смертью, т. е. до того как попал в ледяную яму преисподней. (...) Он (О. Мандельштам. – С. О.) воспринимает дантовские стихи так, как если бы сам их создал. Мандельштам и Дант сливаются воедино» [2, с. 371–372].

Но наиболее показательное место слияния сознаний Данта и О. Мандельштама – в 5-й главе эссе. Субъект высказывания обращает внимание на то, как у Данте-персонажа «после отчаянного усилия дѣргается подбородок и запрокидывается голова – и это дано ни более ни менее как в *авторской ремарке*: “Cosi gridai colla faccia levata”» (в переводе Н. Котрелева – «Так я вскричал, запрокинув голову») [1, с. 232]. Важно отметить: эта же цитата из «Божественной комедии» является эпиграфом «Разговора о Данте», что подчёркивает её значимость для концепции всего эссе. В этой связи Е. Кантор правомерно указывает на то, что «запрокинутая, закинута голова – известная черта самого Мандельштама» [3, с. 60]. Д. Черашняя развила эту мысль: «Мандельштам отзывается на субъектный строй текста («Божественной комедии». – С. О.)! Он обращает внимание на то, что Дант говорит о себе от первого лица, но так, как если бы видел себя со стороны» [8, с. 265]. Тем самым О. Мандельштам подчёркивает своё духовное, эстетическое и поэтологическое родство с Данте.

«Цитатная оргия»

О. Мандельштам поражался «цитатной оргии» Данте, однако исследователями давно отмечено, что тексты и самого автора «Разговора» отличаются мощным интертекстуальным потенциалом. Субъект высказывания постоянно вводит в текст голоса выдающихся деятелей литературы и культуры. Кроме «Божественной комедии», в эссе цитируются, в частности:

1) *Ф. Тютчев*. В контексте рассуждений *Я-повествователя* о средствах оркестровки, которыми располагает Данте в своей «игре на регистрах» (2-я глава), без кавычек цитируется первая строка стихотворения Ф. Тютчева «Тени сизые смесились».

2) *А. Блок*. В 4-й главе субъект высказывания критикует стереотип восприятия Данте как таинственного персонажа «французских гравюр», который состоит «из капюшона, орлиного носа...». В подтверждение этого распространённого мнения приводятся строки из стихотворения А. Блока «Равенна»: «Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поёт».

3) *М. Цветаева*. В 5-й главе, рассуждая о специфике итальянской речи, субъект высказывания пишет о её «пленительной уступчивости», тут же указывая на источник этой метафоры, имея в виду строки из стихотворения «Над синевой подмосковных рощ...»: «И думаю: когда-нибудь и я, / Устав от вас, враги, от вас, друзья, / И от уступчивости речи русской...».

4) *А. Карс*. В конце 6-й главы субъект высказывания обращается к книге А. Карса «История оркестровки», чтобы послушать, как «вылупилась из оркестра современная дирижёрская палочка [1, с. 240].

5) *Андрей Белый*. В конце 9-й главы субъект высказывания приводит т. н. «сборную цитату», сближающую разные места «Комедии», придуманную автором эссе «для наивящей характеристики речеподготавливающих ходов дантовской поэзии». Кажется, никем ещё не было указано, что источник этой сборной цитаты в «Разговоре о Данте» – Андрей Белый (с которым О. Мандельштам встретился во время работы над исследуемым нами эссе). Ср. воспоминания Н. Мандельштам: «“Сборная цитата” – выражение Андрея Белого: каждого автора, говорил Белый, он представляет себе не в виде разрозненных и точных цитат, а в виде некой

обобщённой «сборной цитаты», представляющей как бы квинтэссенцию его мыслей и слов» [5, с. 60–61].

Думается, исследователь, ставящий перед собой задачу интертекстуального анализа «Разговора о Данте», обнаружит в тексте эссе гораздо больше прямо или опосредованно цитируемых авторов и произведений, чем указали мы. Для нас же сейчас важно другое: как видим, «Разговор» действительно «наполнен голосами» – в силу довольно сложной организации речевого высказывания, выстроенного по диалогическому принципу. В создании атмосферы разговора особенно важна роль *Я-повествователя*. Именно он вводит в текст все вторичные субъекты речи, именно он становится провокатором «цитатной оргии», актуализируя тем самым широкий культурный контекст разговора. Происходит постоянное взаимодействие *Я-повествователя* и других субъектов речи. Как показывают наши наблюдения, количество субъектов сознания в исследуемом тексте превосходит количество субъектов речи: 1) «Мы» – один субъект речи, в котором сливаются два/больше субъектов сознания; 2) *Амбивалентное «Мы»* – один субъект речи, разделяющий два субъекта сознания; 3) *Обобщающее «Ты»* – один субъект речи, в котором сливаются два субъекта сознания; 4) *Данте как биографический автор «Божественной комедии»* – один субъект речи, в котором сливаются два субъекта сознания. Сложнее обстоит дело с главной субъектной формой – *Я-повествователем*, в которой один субъект речи выражает многоликое, разнонаправленное сознание образованного, культурного человека: поэта, учёного, эстета, человека, который стремится не только найти объективное знание, но и выразить субъективное впечатление и привлечь к переживанию этого впечатления Другого. В целом, наличие столь многих форм проявления субъекта высказывания привело к созданию подчёркнуто полистилистичного текста, в котором свободно сочетаются элементы разных жанровых групп (разговор, автобиография, справка-хроника). Подобная жанровая и стилистическая открытость, подчёркнутая субъективность изложения материала, сложность субъектной организации текста позволяют идентифицировать «Разговор о Данте» как инвариант авторской модели литературно-критического эссе.

Библиографические ссылки

1. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. – Т. 2. / О. Э. Мандельштам. – М., Художественная литература, 1990. – С. 214–256.
2. Илюшин А. А. Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама / А. А. Илюшин // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж, Изд-во Воронежского университета, 1990. – С. 367–382.
3. Кантор Е. «В толпокрылатом воздухе картин...» / Е. Кантор // Литературное обозрение. – 1999. – № 1. – С. 59–68.
4. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск, Ин-т компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
5. Мандельштам Н. Я. Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – М., Книга, 1989. – 479 с.
6. Нерлер П. М. Отголоски шума времени / П. М. Нерлер // Вопросы литературы. – 1991. – № 1. – С. 32–67.
7. Пинский Л. Е. Послесловие / Л. Е. Пинский // Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Мандельштам. – М., Искусство, 1967. – С. 59–68.

8. Черашняя Д. И. Субъектный строй «Разговора о Данте» / Д. И. Черашняя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т.50. – 1991. – № 3. – С. 263–268.
9. Nethercott F. Elements of Henri Bergson's «Creative Evolution» in the critical prose of Osip Mandelstam / F. Nethercott // Russian Literature. – 1991. – Vol. 30. – P. 455–466.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 821.161.1-31.09

Е. Ю. Перинец

г. Днепропетровск

МОСКОВСКАЯ ТОПОГРАФИЯ В РОМАНЕ В. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Рассмотрение топографии в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» позволит выделить своеобразие «московского текста», появляющегося в постмодернистской версии известного русского писателя.

Ключевые слова: город, топография, хронотоп, «московский текст».

Розгляд топографії в романі В. Маканіна «Андеграунд, або Герой нашого часу» дозволить виділити своєрідність «московського тексту», що з'являється в постмодерністській версії відомого російського письменника.

Ключові слова: місто, топографія, хронотоп, «московський текст».

Consideration of the topography in the novel V. Makanin «Underground or Hero of Our Time» will highlight the uniqueness of the «Moscow Text» that appears in the postmodern version of the famous Russian writer.

Keywords: city, topography, chronotope, «Moscow Text».

Образ города в литературоведении занимает особое место, что обусловлено его специфическими «чертами». Подобный социальный институт с развитой экономической, политической и культурной сферами предполагает его исследование как особой знаковой системы. В трудах зарубежных учёных (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ч. Дженкс и др.) город рассмотрен с семиотической точки зрения. Отечественная литературоведческая наука, в частности представители тартуско-московской семиотической школы (В. Топоров, Ю. Лотман, Б. Успенский) также занимались проблемой урбанистического пространства. Их внимание привлёк Петербург, а также целый «пласт» литературных текстов, посвященных северной столице. Как результат, был выделен и осмыслен такой феномен в литературоведческой науке как «петербургский текст». Закономерно, что с появлением «петербургского текста» возник вопрос и о «московском тексте». Но здесь ситуация оказалась намного затруднительнее и сложнее, потому что хронология, понятийный аппарат последнего достаточно условный и «ускользающий», что дает основание исследователям говорить «о московской теме, которая принципиально не поддается заключению в жёсткие рамки» [9, с. 58], «сам возраст Москвы исключал прямую соотнесенность «московского текста» [5, с. 729], как, скажем, в случае с «петербургским текстом». Московская тема (чаще всего в оппозиции с петербургской) становилась предметом исследования и творческих поисков в художественном мире различных писателей и поэтов. «Белокаменная» Москва вдохновила множество исследователей посвятить ей труды

психологического, социального, культурологического и исторического плана. Как видим, Москва неисчерпаема и «бесконечна» в том смысле, что постоянно даёт импульс на новые поиски и сохраняет в себе самобытность, традиции и «душу» России.

Появление «московского текста» в творчестве знаковой фигуры представителя российского постмодернизма В. Маканина – закономерное и логичное явление. Постмодернистская литература, которая наследует опыт прошлого, предлагает иное прочтение и видение знакомых, общеизвестных понятий, тем, дискурсов, облекая их новыми коннотатами. К такого рода явлениям и принадлежит роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», где заявлен один из вариантов «московского текста». Цель данной статьи – выявить, отметить и проследить время, отражённое в произведении, и топографию столицы как слагаемых «московского текста». К определенным аспектам творчества, своеобразия постмодернистской интерпретации действительности, заявленной в этапном для Маканина произведении, обращались такие исследователи как О. Калашникова, М. Левина-Паркер, А. Немзер, С. Перевалова, К. Степанян и др. Но «московский текст» еще не попал в центр критического осмысления, что определяет актуальность и новизну подобных поисков. Рассмотрение топографии столицы как одного из «знаков» Москвы поможет выявить своеобразие «московского текста», появляющегося в постмодернистской версии Маканина.

В чёткой теории хронотопов М. Бахтина пространство литературного произведения тесно связано со временем, составляя пространственно-временные отношения, то есть хронотоп [1]. Применяя бахтинскую теорию, роман В. Маканина вовлекает читателя в 90-е годы прошлого столетия, в период перестройки и изменения во всех сферах человеческой деятельности. Но при этом автор моделирует ситуацию возвращения главного героя Петровича (представителя андеграунда) во времена своей молодости – брежневскую пору. Маканин сознательно противопоставляет Москву и московских людей того периода и нового времени 90-х годов. Но столица, подвергаясь политическим, архитектурным, культурным пертурбациям, сохраняет свою сакральную значимость: «За окнами огромный, на семи холмах, город... Вокруг нас только-только кончившаяся брежневская эра и наступившая новая пора» [7, с. 45]. С другим временем приходят «иные» реалии и «иные» люди. Всё это замечает Петрович: «Мир наполняется новыми знаками» [7, с. 59], «В Москве не стало длинных, изнуряющих очередей» [7, с. 447]. О себе герой говорит: «Мы суть брежневские инвалиды» [7, с. 51], а Дворикова характеризует как «Московского депутата (а не почти депутата, которыми Москва уже кишела)» [7, с. 61].

Время, запечатлённое в романе, отражает изменения, которые произошли в Москве в период перестройки, что в свою очередь, привело в какой-то степени к переменам уклада жизни, деятельности и даже мировоззрения москвичей. Немаловажное значение в структуре «московского текста» занимает и рассмотрение топографии столицы. Главный герой, писатель, представитель андеграунда, живет в общежитии, имея московскую прописку: «Я прописан у жены и взрослой дочери. Но прописка была ясная, московская» [7, с. 82]. Автор прямо не указывает, где находится общежитие, в котором подрабатывает Петрович, но можно

предположить, что оно находится недалеко от Таганской части Москвы, а, значит, и центра: «Ждал я обычный метропоезд в «таганскую» сторону» [7, с. 202]; мы догадываемся о местоположении общежития по купленным квартирам Ловяникова: «Помимо той, что на Новом Арбате, и помимо этой (в общежитии) имелись еще четыре большие квартиры и тоже в центре города [7, с. 521]. «Таганка», как сокращённо называют ее жители Москвы, известна своей тюрьмой, что определяет некий криминальный статус этого района (достаточно вспомнить песню В. Высоцкого [2]). Неслучайно, именно недалеко от этого района происходит второе убийство: «Раз десять за этот полутемный переход, за этот (не самый длинный) отрезок наших блужданий и выпивов по ту сторону Таганки я думал отменить тяжкое предприятие» [7, с. 304]. Очевидно, «арестантская, тюремная репутация» «таганки» связана с главным героем – «непишущим» писателем, деклассированным персонажем. С другой стороны, в районе Таганки располагается Театр драмы и комедии, что в какой-то степени связано с творческой деятельностью Петровича.

Но вскоре Петрович в силу обстоятельств вынужден перебраться в другое общежитие – в «бомжатник за Савеловским»: «Я кое-как приткнулся в старинную московскую общагу, что за Савеловским вокзалом» [7, с. 329]. Вокзал (в этом ряду и общежитие) выступает как символ непостоянности и временности, где можно проследить тему электрички, поезда, дороги довольно символическими для русской литературы. Но подобная пертурбация в жизни героя сменяется страшным периодом пребывания в психиатрической больнице, который заканчивается возвращением в «свою» родную общагу. В романе мы видим и Москву-реку, в которую Петрович выбрасывает нож, орудие убийства, а также именно здесь героя терзают сомнения: «Как раз я оступился на мостовой» [7, с. 289]. Примечательно, что в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Лермонтова бой Калашникова и Кирибеевича происходит именно на Москве-реке: «Как сходимся, собираемся / Удалые бойцы московские / На Москву-реку, на кулачный бой» [6, с. 524]. В мифологической славянской традиции вода означает переход в иной мир [3, с. 155]. Ср. река Стикс и Лета в греческой мифологии. Возможно, неслучайно этому московскому топосу в романе отведена довольно трагическая роль.

Еще одним важным местом на топографической карте Москвы выступает Тверской бульвар, где стоит памятник А. Пушкину: «Рядом с Тверским бульваром, ответила Вероника, рядом с Пушкиным проезжаем» [7, с. 40]. Нельзя не вспомнить отрывок из седьмой главы «Евгения Онегина»: «Вот уж по Тверской / Возок несется чрез ухабы» [8, с. 307]. Таким же сакральным символом столицы является Красная площадь и Манеж (которые олицетворяют «душу» Москвы), изображённые Макашиным во время демонстрации, что подчиняется авторской задумке – показать и обнажить нестабильность власти, перемены и мятежи. В романе упоминаются разные церкви, которые являются хранителями духа старины, а также аутентичными московскими ценностями. Именно здесь находит приют на какое-то время главный герой в период своих мытарств: «Меня попросту потянуло (сквозняком и голодом) к теплу московских церквушек, что на окраинах» [7, с. 474]. Так, в творчестве М. Цветаевой описание Москвы невозможно без зарисовок храмов, церквей,

монастырей, имеющих огромное значение для духовной жизни горожан и облика столицы: «Облака – вокруг, / Купола – вокруг, // Надо всей Москвой / Сколько хватит рук!» [10, с. 70]. Но одной из главных топографических реалий в структуре «московского текста» является метро, выступающее как прямая аналогия андеграунда, подполья. Об этом свидетельствуют слова Петровича: «Ничего не знаю, не помню, кроме Москвы, да и Москву толком не знаю – только ее подземность, метро, несколько выходов...» [7, с. 337]. Именно своеобразным понятием «под землей» определяет свой статус Петрович в романе, поэтому «по андеграундски» звучит его высказывание: «Мне и Москва-то не нужна. (Хотя я ценю ее полуночное пустеющее метро)» [7, с. 26]. Метро неразрывно связано с творчеством: «Лучшие тексты в своей жизни я прочитал урывками в метро. Под пристук колёс» [7, с. 215]. Таким образом, в романе представлены конкретные места из топографической карты столицы, составляющие в совокупности «московский текст». Москва, парадоксально совмещающая архаичность и новомодность (особенно это отчетливо видно на примере архитектуры), – именно такой она представлена страницах произведения. Но следует отметить, что в структуре топографии преобладают сакральные древние места – Красная площадь, Тверской бульвар, Таганка, церкви, монастыри и, конечно, главная водная артерия столицы – Москва-река. С другой стороны, введены топонимы относительно новые, построенные в XX веке, – метрополитен [4], банк «Российский кредит» [7, с. 348], клуб завода «Каучук» [7, с. 555] и др.

Подобные сугубо московские реалии, топонимы, узнаваемые места, представленные в произведении В. Маканина, оказываются структурно и проблемно значимыми, и, как видим, в какой-то степени программируют и определяют действия героев и дальнейший ход событий. Москва – это не просто место действия, а выступает в роли субъекта, актанта, отдельного персонажа. Она меняется, как изменяется само время, и автор предлагает читателю увидеть и проследить эволюцию города, влияющую на судьбы героев и предопределяя развитие происходящих действий. Рассмотрение топографии Москвы в романе, отражающей появление нового в сосуществовании со старым, что характерно для перестроечного времени, помогает раскрыть суть и своеобразие иного «московского текста», опирающегося на сакральные, аксиологические понятия, но показывающее развитие и изменение ориентиров. Осмысление своеобразия «московского текста» в «Андеграунде, или Герое нашего времени» В. Маканина позволяет уяснить некоторые аспекты поэтики литературы русского постмодернизма в целом.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Высоцкий В. Таганка. – [Электрон. версия] / В. Высоцкий. – Режим доступа: <http://accords.com.ua/song/44789>
3. Вытковская Ю. Славянская мифология / Ю. Вытковская // Женщины в легендах и мифах. – М., 1998. – С. 141–160
4. История метро. Начало строительства. – [Электрон. версия]. – Режим доступа: <http://metro.molot.ru/hist2.shtml>
5. Кацис Л. Ф. Конструктивистская Москва И. Сельвинского и И. Эренбурга. (К проблеме «московского текста» 1920-1930 годов / Л. Ф. Кацис // Лотмановский сборник. – Т. 2. – М. : Изд-во РГГУ, изд-во «ИЦ-Грант», 1997. – 864 с.

6. Лермонтов М. Ю. Собрание починений. – Т. 2. / М. Ю. Лермонтов – М. : Правда, 1988. – 713 с.
7. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. Маканин. – М. : Гелеос, 2008. – 608 с.
8. Пушкин А. С. Сочинения. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. – Т. 2. / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1986. – 527 с.
9. Рицци Д. 1911 год: к истокам «московского текста» Андрея Белого / Д. Рицци // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей. – М. : Российский гос. гум. ун-т, 1999. – 512 с.
10. Цветаева М. Избранное / М. Цветаева [Сост., коммент. Л. А. Беловой]. – М. : Просвещение, 1989. – 367 с.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.112.2 (436) – 2.01

Т. Є. Пічугіна

м. Дніпропетровськ

«АЛКЕСТА» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ: МОДЕРНІЗАЦІЯ АНТИЧНОЇ ДРАМИ

Розглянуто засоби модернізації античної драми в «Алкесті» Г. фон Гофмансталя: переосмислення центральних образів, конфлікту, мотивів смерті й жертви, переважання сугестії над дією.

Ключові слова: Гуго фон Гофмансталь, Еврипід, міф, ритуал, fin de siècle, сугестія, жертва, смерть.

Рассмотрены средства модернизации античной драмы в «Алкесте» Г. фон Гофмансталя: переосмысление центральных образов, конфликта, мотивов жертвы и смерти, преобладание сугестии над действием.

Ключевые слова: Гуго фон Гофмансталь, Еврипид, миф, ритуал, fin de siècle, сугестия, жертва, смерть.

The means of the modification of ancient drama in H. von Hofmannsthal's «Alkestis» are under consideration. The main focus is on the reconsideration of the main images, collision, death's and sacrifice's motive, prevalence of the suggestion over the action.

Keywords: Hugo von Hofmannsthal, Euripides, myth, rite, fin de siècle, suggestion, sacrifice, death.

«Алкеста» («Alkestis») була написана Гофмансталем у 1893 р., перша публікація окремих частин драми датується 1895 р., повністю ж вона була опублікована лише у 1909 р. під назвою «Алкеста» Еврипіда у вільному перекладі Гуго фон Гофмансталя», проте під час публікації драми в зібранні творів 1924 р. за наполегливим бажанням Гофмансталя назва «Алкеста» супроводжувалась іншим доповненням – «Трагедія за Еврипідом». Напевне, Гофмансталь йшлося не про переклад трагедії Еврипіда, а про розвиток ідей Свінберна та Пейтера щодо давньогрецької драматургії. «Алкеста» є своєрідною реалізацією тези Гофмансталя про «здивування як головну рису епох, які пробуджуються» [5, с. 232]. В коментарі Гофмансталь наголошував, що головною тональністю його драми є «несказанне чудо життя» [5, с. 232]. Таким чином, він відверто дистанціюється від Еврипіда. Якщо в Еврипіда «чудо» рамочних компонентів було протиставлене трагічному «реалізму» ядра драми, то для Гофмансталя мотив чуда є панівним та виражається також в намаганні якщо не висловити «невимовне», то щонайменше наочно його представити. Для цього Гофмансталь використовує прийоми, розроблені в ліричній драмі Метерлінка. Особливості цього драматургічного стилю влучно

охарактеризував П. Сонді. На його думку, Метерлінк зображає людей у стані екзистенціальної безпорадності перед лицем неминучої смерті: «Жодний вчинок, жодна людина не винуваті у ній» [8, с. 57]. У статичній драмі Метерлінка герої не борються з фатумом, вони помічають його існування: «Єдина тема ранніх творів Метерлінка – безнадійне потрапляння людини в руки долі – вимагала відповідної форми» [8, с. 60]. Об'ємні ремарки та діалоги, які не слугують порозумінню, а відтворюють душевні стани героїв, демонструють, що «дійові особи тут не є ініціаторами, тобто суб'єктами дії, а по суті є об'єктами» [8, с. 60].

Нерухома, фаталістична трагічність Метерлінка абсолютно несумісна з іронічним духом драми Евріпіда. Нова естетика фаталізму та дивного вимагала й переосмислення єврипідового мотиву жертви: те, що Евріпід зобразив як предмет раціонального торгу, мало перетворитися на піднесену дію. У трагедії Гофмансталя на сцені нарівні з ліричним діалогом панують мовчання, шепіт та жест. Драму відкриває «Голос <...>, який супроводжує тиха музика, напівмолитва, напівпісня» [5, с. 9]. Такі прийоми, як асонанси та рима, задають лірично-церемоніальний характер дії. У драмі Евріпіда Аполлон у пролозі згадує той час, коли він був серед людей – саме люди цікавлять бога, до людського ж звернена увага глядачів. Натомість, на початку трагедії Гофмансталя Голос тричі звертається до божества, таким чином наголошується, що в центрі дії – не людські стосунки, а перипетії долі під знаком божественного. Дім Адмета – це не просто палац царя, а місце, де живуть боги, де на глядача чекають чудеса, які обіцяє уже плавна мелодія дактилічного метру прологу. Аполлон Евріпіда у вісімнадцяти рядках прологу окреслює конфлікт трагедії – у Гофмансталя ж на цей момент все ще звучить смутний Голос, який нагадує про буколічну ідилію, про давні часи, коли сарни та хижаки слідували за флейтою Аполлона. Різкі трагічні інтонації Евріпіда поступаються місцем ніжній орфічній мелодиці. Всі персонажі драми Гофмансталя рухаються повільно та тихо, «тиша» та «пауза» є найчастішими ремарками. Хор грецької драми, функцію якого у Гофмансталя виконують окремі персонажі або невеличкі групи, «пошепки» повідомляє про смерть цариці, його репліки постійно перериваються ремаркою «глибока тиша» або дивними пантомімічними корчами. Екстатичний біль виражається стримано: «Жінки тихо скрикують» [5, с. 13]. Смерть наближається «безшумно», актори говорять «тихо», «німа» доля панує «невидимо».

Сценічна презентація пригніченості, відчуттів на межі реального та надприродного напруження споріднює драму Гофмансталя скоріше з містерією, ніж з грецькою трагедією, відтворює атмосферу не нездоланної трагічності, а гнітючого страху. Навіть слуги та раби, які перешіптуються про смерть цариці, здається, приречені на смерть, вони відчувають апокаліптичну загрозу, яку намагаються відвернути: «alles war versucht, / auf allen Straßen dampfen die Altäre / Vom Blut der Opfer. Da ist keine Hilfe» [5, с. 53]. Так у драму входить мотив жертви, проте виявляється, що архаїчна практика кривавої жертви як засобу відвернення смерті більше не є ефективною. Натомість пропонується інший варіант жертви – священна, морально піднесена, добровільна самопожертва. Починаючи з прологу, Гофмансталь намагається згладити іронічні інтонації Евріпіда. Суперечка між Аполлоном та Танатосом у Евріпіда повинна була розвеселити публіку. Танатос представлений в Евріпіда як «характерний тип, дратівливий хвалько, який боїться

боротьби, гротескний кобольд» [6, с. 185]. У Гофмансталя – це містеріальний похмурий жнець, який, усвідомлюючи свою владу, береться за справу майже з садистським задоволенням: «Auch ich – / Merk! – freu mich meiner Macht. Ich freu mich, junge / Und schöne Menschen hinzustrecken so!» [5, с. 11]. Розповідь служниці про останні години життя Алкести підтверджує безсердечність Смерті. Хоча цариця спокійно очікує на свою долю, її ритуальні приготування до смерті – омовіння, молитва до богів, лагідне прощання з дітьми та слугами – сповнені екзистенціального трагізму. Лише перед подружнім ложем молода жінка починає плакати. Гофмансталь свідомо використовує тут характерний для межі століть мотив жінки, яка ще підлітком стає жертвою чоловіка. Таким чином, не тільки смерть, а й життя були для Алкести жертвою. Уже до появи на сцені Адмет зображується як чоловік, який не може пояснити власне рішення прийняти жертву дружини. Служниця, розповідаючи про відчай, який охопив царя, метафорично зближує його боротьбу за життя з війною, а самого Адмета з боягузливим воїном, якого зброя ворога вражає в спину: «er floh den Tod, der aber warf / Dem Fliehenden in den Rücken einen Dolch: / Die Wunde schwärt ihm fort, solange er lebt» [5, с. 15]. Отже Гофмансталь, хоча й переосмислює драму Евріпіда в дусі поетики *fin de siècle*, все ж таки зберігає сліди мотиву боягузливості та байдужості Адмета. Проте австрійський драматург намагається надати образу царя рис морального характеру.

Адмет Гофмансталя також намагається знайти людину, яка замінить його в Аїді, проте він не кидається від одного до іншого в пошуках добровольця. Питання зривається з язика Адмета в момент відчаю, в стані «між соромом та страхом смерті» [5, с. 10], однак, як тільки це питання пролунало, він «пошкодував про це <...> і краще би помер» [5, с. 10]. Гофмансталь зображає вчинок Адмета не стільки як результат ганебного для чоловіка страху смерті, скільки як пробачливу людську слабкість, трагічну помилку. Трагічною в драмі Гофмансталя є, таким чином, не стільки жертва Алкести, скільки доля Адмета, який відчуває невимовний сором через свою миттєву слабкість. Спонтанні слова, про які він пошкодував уже в момент їх вимовлення, виявилися роковими, їх уже не можна відмінити. Провину Адмета пом'якшує також щирість жертви Алкести. У Евріпіда про рішення цариці згадується лише побіжно, у Гофмансталя ж її вчинок зображується як внутрішня необхідність пожертвувати собою в ім'я кохання: «Da trat sein junges Weib lautlos vor ihn / Und sagte: "Herr, ich sterbe gern für dich, / Ich flehe, anstatt deiner gib mich hin!"» [5, с. 10]. «Героїня грецького театру перетворюється на Прекрасну Душу, яка зі схильності серця готова принести жертву задовго до того, як це стає вимогою обов'язку» [3, с. 57], – зауважує з цього приводу Г. Р. Бріттнахер.

Поетичні слова, які знаходить Адмет, щоб подякувати Алкесті за її відданість, – це кров, вино, бальзам, які він використовує як метафори її кохання, водночас вони є інгредієнтами жертвового ритуалу: «Die mich geboren, haß ich! ... /... Ihre Liebe ist / Ein Wort im Wind, die deine Öl und Wein, / Nein, Blut, vergossen, meinen Durst zu löschen, / Aus deinem Herzen deiner Jugend Blut!» [5, с. 19]. В його словах відчувається підміна значення жертви. Замість значення замісної вона набуває значення сакральної: в уявленні Адмета дружина помирає не *замість* нього, а *за* нього. Цей мотив набуває свого розвитку після смерті героїні. Гофмансталь надає Адмету не тільки рис люблячого чоловіка, а й харизматичного правителя. У драмі

Еврипіда згадується лише одна царська чеснота – гостинність. Гофмансталь включає у свою драму між появою Геракла та сценою з Феретом великий монолог, в якому Адмет представлений як суверен. Алкесті була дарована честь померти за дійсно достойного царя: «... um einen König, / Um einen milden König über Männer / Und Land und Flüsse, einen reichen König / hat diese sterben dürfen, nicht um einen, / Der eines Königs Puppe» [5, с. 25]. Алкеста не повинна (müssen) була померти – їй було дозволено (dürfen) померти.

Не зміст вчинків визначає харизматичного правителя, а стиль їх здійснення. Він створює дистанцію між собою та підданими, проте від них він вимагає повної відданості. Його манера говорити не допускає заперечень, своє панування він легітимує, посиляючись на божественне рішення та одкровення, а соціальні утопії є головним важелем, за допомогою якого харизматичний правитель створює спільноту, яка його обожнює. Жертовна смерть Алкести є в очах Адмета самовідданим вчинком вірнопідданої та жертвою для спільноти, благополуччя якої беззастережно залежить від благополуччя харизматичного вождя. Без її жертви він би помер і спільнота б занепала; завдяки її жертві – та її харизматичному освяченню ним – спільнота досягне розквіту та процвітання.

У Гофмансталя трактування жертви як зворушливого вчинку коханої людини поступається місцем трактуванню жертви як ефективної дії, котра дарує чоловіку життя, спільноті – процвітання, правителю – владу. Чоловік оплакує жертву, але приймає її, спільнота сумує, але підтримує правителя, який, посиляючись на тягар свого обов'язку, інтерпретує відданість коханої дружини як жертву в ім'я спільноти.

Еврипід, як відомо, секуляризував давньогрецьку трагедію, за що йому дорікав Ніцше [2, с. 113], Гофмансталь в «Алкесті» намагається обернути в зворотний бік процес руйнації міфу. Це виявляється не тільки в трансформації мотиву жертви, а й в інтерпретації мотиву смерті. Міф не знає чіткого розмежування між життям та смертю, а лише перехід в інше буття [4, с. 190–191]. Жорстокий та безперечний факт, яким зображена смерть у Евріпіда, перетворюється у Гофмансталя на розширення людського існування: не жорстокий факт, а в буквальному сенсі магичний ритуал переходу. Ритуали переходу мають три фази: ритуали розставання та відособлення; ритуал маргіналізації; ритуал агрегації. Під час першої фази ініціант вилучається з соціуму, с процесією він вирушає до іншого місця, знімає свій одяг та здійснює ритуальне омовіння. Ритуали другої фази означають вилучення ініціанта з часу та простору: він знаходиться в відособленому місці, куди немає доступу непосвяченим. У цей час звичайні люди вважають ініціанта «заразливо святим» [7, с. 99], тобто водночас святим та небезпечним або нечистим. На третьому етапі ініціант повертається до соціальної спільноти як освячений. Зазвичай це відбувається за моделлю першої фази, тільки в зворотній послідовності.

Смерть та повернення Алкести в драмі Гофмансталя зображені відповідно з моделлю ритуалу переходу: Алкеста готує себе до смерті ритуальним омовінням та молитвами, траурна процесія відносить її до склепу, там їй відкривається світ нескazanного чуда (про це розповідає не вона сама, а Геракл), нарешті вона, так би мовити, знов народжена, повертається до знайомого світу. Її внутрішнім змінам відповідає її новий одяг – покривало та обітниця мовчання, яка виконує функцію ритуального очищення. Міфічне переосмислення смерті Гофмансталь поєднує з

переосмисленням ще одного персонажа Еврипіда – Геракла. Еврипідів балагур, який вихваляється своєю фізичною силою, стає у Гофмансталь носієм нового знання про смерть, яке очищає архаїчні уявлення про жертву від усіх темних нашарувань. Щоб зберегти казковий характер фабули, Еврипід сховав Алкесту за покривалом та мовчанням. Зірвати з неї покривало або вкласти в її уста хоч один вірш означало для Гофмансталь не тільки святотатство щодо першотвору, а й ослаблення церемоніального характеру драми та атмосфери невизначеності, яка надає його твору особливої привабливості. Проте в образ Геракла, який вириває Алкесту з рук смерті, Гофмансталь вносить суттєві коректури.

У драмі Еврипіда бенкетуючий Геракл викладає обуреному рабу свою філософію життя, яку, за жартівним зауваженням Котта, можна визначити як «філософію розквартированого солдата» [6, с. 180]. Напівбог Гофмансталь також співає «нескладно, не вповні зрозуміло» [5, с. 29], однак замість непристойних застільних пісень він філософує про зв'язок між оп'янінням та смертю. Кожне речення, кожна метафора в словах Геракла спростовують міфічний образ похмурих крилатих богів смерті, який пропонує на початку драми Аполлон. Протиставлення аполлонівського страху смерті та її схвалення Гераклом відсилає до ніцшевського протиставлення аполлонівського та діонісійського. Аполлон сприймає смерть як ворога свого світла, Геракл, сп'янілий напівбог, поєднує смерть та ерос. Геракл описує смерть як чарівну метаморфозу, завдяки якій лагідні боги тіней перетворюють опущене в землю, наче зерно, тіло смертного на діамант. Те, що оточує мертвих, – це не гробова тиша, як вважають Аполлон та засліплені смертні, а сновидіння Землі, з якого посвячені смерті та звільнені від неї повертаються назад богами. Світло дня абсорбується в царстві тіней та стає світочем. Якщо, як говорить Геракл, навіть служниці повертаються з царства тіней богинями, то цариця тим більше.

Поєднання смерті й сну, оспівування ночі й темряви, тіні й сутінків, мрії й метаморфози – мотиви, поширені в романтизмі. Їхнє відродження в літературі зламу століть викликане тими ж причинами: принизити просвітницькі настанови, через які гине чудесне. Критика просвітництва здійснюється через апологію хтонічного, ту ідеалізацію єдиного, стихійного та органічного, яка через кілька десятиліть буде користуватися великим попитом у філософії культури та протипоставлена безкровному раціоналізму Модерну. Темрява гофмансталевої античності так само, як у дисидентів класичної філології кінця XIX ст. Ніцше, Бахофена, Ервіна Роде, не має негативного значення, а навпаки, пов'язується з вітальною енергією, великою пристрастю; це час зрілості та завершення. Гофмансталь запозичує в Еврипіда очищене від бурлескних елементів обрамлення драми та надає йому рис міфу, легенди та містерії, а трагічність центральної частини драми, навпаки, ретушує.

Бібліографічні посилання

1. Еврипид Трагедии: в 2 т. / Еврипид; Изд. подгот. Л. М. Гаспаров, В. Н. Ярхо; Пер. с древнегреч. И. Анненского. – М. : Наука; Ладомир, 1998. – Т. 1. – 644 с. – (Литературные памятники).
2. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше; Пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб. : Азбука, 2000. – 232 с.
3. Brittnacher H. R. Opferphantasien in der Literatur Fin de siècle / Hans Richard Brittnacher. – Köln [u.a.] : Böhlau, 2001. – 372 S.

4. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen: In 3 Bd. / Ernst Cassirer. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. – Bd. II. – 313 S.
5. Hofmannsthal H. von Sämtliche Werke: In 12 Bd. / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Rudolf Hirsch. – Frankfurt am M. : Fischer, 1997. – Bd. 7 : Dramen. – 518 S.
6. Kott J. Gott-Essen : Interpretationen griechischer Tragödien / Jan Kott. Aus dem Poln. Von Peter Lachmann. – München [u.a.] : Piper, 1975. – 326 S.
7. Leach E. Kultur und Kommunikation : zur Logik symbolischer Zusammenhänge / Edmund Leach. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1978. – 128 S.
8. Szondi P. Theorie des modernen Dramas (1880-1950) / Peter Szondi. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 2005. – 169 S.

Надійшла до редколегії 26.04.2012

УДК 821.161.1 – 1 «19/20»

Ю. В. Поддубко

г. Харьков

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ А. КУШНЕРА

Статья посвящена исследованию античного интертекста в творчестве А. Кушнера.

Ключевые слова: мотив, образ, функция, сюжет, культурное пространство.

Статтю присвячено дослідженню античного інтертексту в творчості О. Кушнера.

Ключові слова: мотив, образ, функція, сюжет, культурний простір.

This article is devoted to the research of the antique intertext in Kushner's creativity.

Keywords: motif, image, function, plot, cultural space.

Творчество Александра Кушнера не обделено вниманием критиков. Практически не было ни одного его поэтического сборника, который не вызвал бы оживленного обсуждения. Среди авторов многочисленных статей и рецензий нельзя не упомянуть таких авторитетных ученых и критиков, как Д. Лихачев, Л. Гинзбург, И. Роднянская, В. Баевский, Л. Аннинский, Г. Гордеева и др. Многие из них не раз упоминали о культурном компоненте поэтического наследия Кушнера. Так, С. Чупринин отметил, что Кушнера отличает «впаянность каждого стихотворения в общелитературный контекст», «бездна культурных ассоциаций», «“диалог” с общекультурным контекстом» [16, с. 97; 98]. О месте культуры в поэтическом мире Кушнера говорил и Адольф Урбан, и Н. Иванова, приводящая в своей статье «Смена языка» цитату из произведения поэта с именами античных писателей. Однако простым упоминанием этого свойства художественной системы поэта дело и завершается. В настоящее время не существует ни одного серьезного исследования античного интертекста в его творчестве. В силу этого целью нашей статьи является анализ античных мотивов и образов в поэтической системе Александра Кушнера. Научная новизна нашего исследования определяется тем, что впервые осуществлена попытка определить роль и функцию античных мотивов и образов в лирике поэта.

Античная культура занимает огромное место в художественном сознании Александра Кушнера. На ней, по мысли поэта, выстраивается вся европейская, в том числе и русская, культура. В одном из стихотворений он признавался: «Греческую мифологию / Больше Библии люблю» [12, с. 163]. Безусловно, в этих словах подчеркнуто скорее отношение поэта к античному миру, восхищение его героями,

чем преуменьшение значимости Книги Книг. В. Баевский в своей рецензии на сборники «Стихотворения» и «Дневные сны» отметил: «Муза Кушнера там, в том вечном мифологическом мире» [1, с. 249]. Эту мысль ученого подтверждают строки самого поэта: «Я люблю их: Афин, Афродит, / Аполлонов, Гермесов, / Мне забыть их Гомер не велит» [9]. Основу поэтического мышления Кушнера составляет уверенность в единстве мировой культуры. Адольф Урбан в статье «Пятая стихия» подчеркивал, что Кушнер, «... филолог по выучке и призванию, брал в спутники культуру, считал ее частью жизни, такой же важной, как природа, техника...» [15, с. 152]. Автор статьи также отметил, что поэта «влечет культура в широком смысле слова» [15, с. 153].

Культурное пространство в художественном сознании Кушнера не делится на временные отрезки, а воспринимается как единое целое. Прошедшие времена, давние культурные ценности сосуществуют в мире с современными понятиями. Не случайно в одном из стихотворений поэт обращается к мифологии как к заступнице:

О мифология, тебя переиначив
На современный лад, мы, затаив дыханье,
Все те же старые, как мир, свои задачи
Решаем звездные: паденье и сгоранье! [6, с. 128].

Кушнер воспринимает античные сюжеты и образы не как застывший памятник, а как часть собственной жизни, как источник развития русской литературы. Его творчество изобилует упоминаниями персонажей и реалий античного мира. Так, Аполлон фигурирует в книгах, посвященных русской поэзии и эссеистике, названных «Аполлон в снегу» (1991) и «Аполлон в траве» (2005). В наследии поэта образ древнегреческого бога-покровителя искусств проходит также в стихотворениях с одноименными названиями «Аполлон в снегу» (1975) и «Аполлон в траве» (сборник «Ночная музыка» 1991). В обоих стихотворениях Кушнер описывает статую бога, оказавшуюся в нетипичном месте и необычных обстоятельствах. Аполлон в России переживает суровую зиму и непривычное лето, и это к нему обращается лирический герой в трудные времена: «Тем крепче дружба с Аполлоном, / Чем безотрадней времена» [12, с. 145]. При этом не природные условия определяют трудность жизни поэта, а верность своему призванию под «дальнобойным взглядом державы». Единство времени и пространства и тема творчества находят свое отражение в связи с упоминанием древнегреческого бога и в одном из стихотворений последних лет:

Аполлон, ты мой вождь, мой вожатый,
Путеводное солнце в судьбе:
Так был Цезарю предан десятый
Легион, как я предан тебе [7, с. 70].

Сравнение с любимым легионом Цезаря не случайно. Как известно, легионеры боготворили своего правителя. Возможно, и Аполлон, зная о такой преданности поэта, благосклонно относится к Кушнеру, для которого не существует временных и пространственных границ. Потому Аполлон «и в России творит чудеса».

В поэтическом арсенале Кушнера мы чаще находим не развернутые сюжеты, а отдельные упоминания античных богов, героев, которые осмысляются поэтом как близкие лирическому герою по своему нравственному и творческому потенциалу.

Только некоторые античные мотивы разворачиваются в целостный сюжет. Чаще всего такие сюжеты восходят к троянскому циклу мифов либо к образам Аполлона, Орфея, манифестирующим мотив творческого вдохновения. Так, образ Орфея возникает в стихотворении «Заснешь и проснешься в слезах от печального сна» [12, с. 73]. Лирический герой описывает тревожные ощущения после увиденного сна, в котором открылись непонятные еще днем факты. Сон вызывает смятение, тревогу, слезы. По мысли Кушнера, герою и невдомек, что в этот момент для него нет никого ближе Орфея, идущего вторично к Харону, чтобы вызволить из царства мертвых свою любимую Эвридику. Древнегреческий музыкант, бывший так близко к своему счастью и утративший его из-за чрезмерной эмоциональности, сосуществует в одном пространстве с современным поэтом. В другом стихотворении «А вы, стихи, дневные сны, в лучах...» [5, с. 77] с образом Орфея связана традиционная тема творчества. Кушнер проводит параллель между лирическим героем своего стихотворения и мифологическим певцом, завораживавшим своим пением даже лесных зверей. Поэт упоминает античных божеств в связи с темой неувядающей природы, бессмертия. Одно из стихотворений начинается словами: «Это чудо, что все расцвели...» [12, с. 194]. В нем воспевается гармония и царит чувство умиротворения. Стихотворение венчается похвалой богу виноградной лозы Дионису и богине Прозерпине, способствовавшей прорастанию семян. Это они приводят в гармонию все силы природы, определяют ее умирание и возрождение. И только человек лишен бессмертия:

Одуванчик и мал, да удал,
Он и в поле всех ярче и в сквере.
Если б каждый ты год умирал,
Ты бы тоже в бессмертие верил [12, с. 195].

Во многих своих произведениях Кушнер обращается к образам античных божеств. Так, например, стихотворение «Ты из пены вышла, Афродита...» восходит к мифу о рождении прекрасной богини любви. Поэт бытовизирует сакральный образ, рассуждая о богине, не познавшей все прелести обычного человеческого детства. Ей чужды простые детские шалости и радости, «дразнилки», «шутки-прибаутки», «скакалки», «ролики-коньки». Как известно из мифов, никто не может избежать чар и могущества Афродиты, за исключением Афины, Гестии и Артемиды. В злоупотреблении этим могуществом поэт упрекает богиню:

Расставляешь гибельные сети
И ловушки там, где их не ждут,
И не знаешь, как смеются дети,
Обижаясь, горько слезы льют [10, с. 59].

Поэт размышляет о зарождении любви. Он сравнивает ее стадии со взрослением человека. Вначале лирический герой подвержен сомнению: «Без любви счастливей и просторней / Жизнь и больше знанье о добре». Внимание акцентируется на трудностях, которые могут встретиться на жизненном пути. Но затем поэт приходит к мысли: «И любовь нуждается в рассказах / О начальной утренней поре», подчеркивая важность постепенного формирования чувств. Стихотворение – гимн светлому и прекрасному чувству, защитницей которого выступает богиня Афродита.

Содержание еще одного произведения, восходящего к греческому мифу, определяет мотив забвения. Стихотворение «Лавр» [12, с. 50] приоткрывает трагическую историю античного мира, изложенную в книге Овидия «Метаморфозы». Поэт обращается к истории нимфы Дафны, превращенной в вечнозеленое дерево из-за преследований со стороны Аполлона. Люди забыли историю безответной любви, сетует поэт, и любой прохожий бездумно «мнет, не ведая стыда», листву прекрасного дерева. Переноса действие в современный приморский ресторанчик, поэт рисует образ забывчивого официанта, не помнящего, дал ли он сдачу. А рядом устало шумит вечное море и зеленеет лавр, возможно, потомок той самой Дафны, превращенной Аполлоном в дерево. Человеческая память недолговечна, «никто не помнит ничего».

Древность и современность человечества всегда сопряжены в поэтическом мироощущении Кушнера. Не случайно в одном из стихотворений он признавался: «Я кажусь себе чуть ли не тем, кому друг – Менелай, / Кто едва ли не Федру запомнил в гостях или сквере» [6, с. 68]. С современностью связывается в поэзии Кушнера и образ Тезея. В одном из стихотворений поэт называет таксиста «самым лучшим знатоком лабиринта» [10, с. 77], корреспондируя тем самым к образу этого мифологического героя. Шофер знает город и ему не нужна нить Ариадны. Возможно, поэтому пассажир готов сравнить его с «божеством», способным победить Минотавра. Это стихотворение в очередной раз демонстрирует, что даже в будничных вещах Кушнер прослеживает связь с греческой мифологией. К образу Тезея Кушнер обращается и в стихотворении «Небо ночное распахнуто настезь» [12, с. 96]. Увидев ночное небо и множество звезд, поэт сравнивает себя с Тезеем, оказавшимся в лабиринте. Он пытается постигнуть замысел первотворца, задается вопросом: «Кто этих стад, этой музыки тучной пастух?». Небо приводит героя к размышлениям о сущности человеческой жизни, о горестях, встречающихся на жизненном пути.

Увлечение античной культурой нашло выражение и в публицистических статьях, и в поэтическом творчестве. Так, например, поэт неоднократно обращается к образам троянского цикла мифов и собственно к произведению Гомера. Имя великого родоначальника европейского эпического искусства часто фигурирует в стихотворениях Кушнера. Гомер был первым греческим поэтом, с которым в послевоенном детстве познакомил Кушнера его вернувшийся с фронта отец. Об этом поэт вспоминает в статье, озаглавленной поэтической строкой: «С Гомером долго ты беседовал один...» [11]. Анализируя гомеровский эпос, Кушнер с наслаждением характеризует его композиционное строение, утверждая, что по своей сложности «Илиада» и «Одиссея» не уступают современной прозе: «Невольно подумаешь, что прустовское повествование в «Поисках утраченного времени» ничуть не более сложно и запутано, чем “Одиссея”» [11, с. 359]. Как и в романистике XX века, в эпических произведениях Гомера художественное время «тоже движется неравномерно, сбивается в комки и складки» [11, с. 358].

Отмечая трудности перевода гомеровского эпоса на русский язык, Кушнер объясняет потребность в «русском Гомере» сходством эпох. Гнедич, посвятивший этой работе много лет, приступил к ней сразу же после победы русской армии над Наполеоном. Эти события, по мнению Кушнера, «вызвали в сознании

современников аналогию с походом ахейцев против Трои» [11, с. 361]. Те же причины обусловили актуальность гомеровского эпоса и после Великой Отечественной войны. Вся статья о Гомере развивает излюбленную мысль Кушнера о неразрывности и одновременности существования мировой культуры. Отсутствие преград в духовном общении древних поэтов и философов с их далекими потомками обусловлено близостью, сходством их творческих устремлений. Гомеровские сюжеты и образы воскресают и в реальной жизни. Вспоминая свое детство, Кушнер сравнивает отцовское возвращение с фронта с возвращением Одиссея на родную Итаку после троянской войны, а с поведением «женихов» Пенелопы в отсутствие ее мужа переключаются ухаживания офицеров за матерью Кушнера во время эвакуации в Сызрани.

Эпизод возвращения Одиссея на родину упомянут и в стихотворении, манифестирующем мотив верности. Этот мотив строится на оппозиции: верность собаки / предательство близких: «Первым узнал Одиссея охотничий пес, / А не жена и не сын. Приласкайте собаку» [10, с. 11]. С самого детства герои Гомера воспитывали в будущем поэте нравственное отношение к жизни. Этим объясняется, например, его приверженность к одним персонажам гомеровского эпоса и неприятие других. Подробно в своей статье, посвященной гениальному древнегреческому поэту, воспроизводит Кушнер судьбу честного и благородного Аякса, ставшего жертвой грубого навета со стороны Одиссея, и приходит к неутешительному выводу: «<...> в этом мире простодушие, благородство и бесстрашие уступали место хитрости, изворотливости, беспринципности, – с ними легче выжить в усложняющейся жизни, легче добиться успеха <...> Ахилл, Аякс, Патрокл, Гектор – все лучшие обречены; выживает Одиссей хитроумный» [11, с. 369]. Характеризуя композицию и образный мир гомеровской «Илиады», Кушнер скептически относится к образу Одиссея. Он не испытывает симпатии к этому персонажу гомеровского эпоса: «Я его чуть-чуть недолюбиваю (Одиссея) – и понимаю, что неправ. А всё равно, какая дрянь!» [11, с. 374]. Приводимые в пример поступки Одиссея, свидетельствуют о неразборчивости гомеровского героя в выборе основной линии своего поведения: личный интерес всегда превышает чувство долга, даже перед родиной. Кушнер рассматривает столь отдаленный от современности образ героя сквозь призму общечеловеческих моральных норм. Характерно, что высоко оценивая нравственный облик Аякса, он сопоставляет его щепетильность по отношению к вопросам чести с позицией Пушкина, ценой жизни защитившего честь своей жены.

Троянский цикл мифов занимает ключевое место в наследии поэта. Так, в одном из стихотворений поэт описывает переживание Ахилла из-за утраты друга Патрокла, павшего от руки Гектора. Ахилл еще сильнее чувствует свою вину перед другом, так как именно он разрешил Патроклу повести мирмидонян на помощь грекам, приказав облечься в свои доспехи для устрашения врагов. В стихотворении проведена параллель между чувствами лирического героя и главного героя «Илиады». Лирический герой описывает ночные ощущения души, стремящейся к возможному облегчению страданий: «Зарыться в ночь, во тьму ее и складки, / В живую тьму, в родную ночь!» [5, с. 37]. Подчеркивается и безумная боль утраты, и чувство собственной вины Ахилла: «Тоскует он, встает и падает на ложе, / Но за

плечи трясут, забыться не велят». В отличие от лирического героя, Ахилл не может впасть в беспамятство, он лишен этой возможности. Кушнер тонко чувствует, в чем нуждается душа, раздираемая и томящаяся от горя:

Не надо сна души, не надо вечной лени!
Цепляйся, шелести, вплетай в полночный хор
Свой голос, – ободрят, поднимут на колени,
Потом и сам, храбрысь, ты спустишься во двор [5, с. 37].

Лучшим лекарем, по мысли поэта, является деятельность души.

Мотив утраты друга еще острее звучит в стихотворении «Сон». В своих поэтических произведениях Кушнер прибегает к приему отождествления лирического героя с античным персонажем. В этом стихотворении происходит наложение разных временных пластов. Сонорная действительность продуцирует в сознании лирического героя ситуацию гомеровской «Илиады». Ощущая себя ахейским воином, Ахиллом, герой стихотворения полностью отдается реалиям троянской войны. Он слышит шум битвы, видит до мелочей окружающую действительность – «лиловые цветочки», «ящериц узорные цепочки», мерцающего, словно скарабей, жучка. Такая подробная оптика вообще характерна для Кушнера, но в данном случае она усиливает ощущение достоверности изображаемого события. Обиду и горечь Ахилла не может унять даже его божественная мать, которая старается «притушить / прохладною рукою тоску <...> и горе» героя. Кушнер полностью следует реалиям «Илиады», но лиризирует ситуацию. Его Ахилл тоже отказывается воевать в знак протеста против несправедливости Агамемнона:

Напрасен звон мечей: я больше не воюю.
Меня не убедить ни другу, ни льстецу:
Я в сторону смотрю другую,
И пасмурная тень гуляет по лицу [12, с. 102].

В следующей строфе тонко передано смешение сознания спящего лирического героя и античного персонажа. Неизвестно, то ли Ахилл, то ли сам герой кушнеровского стихотворения приходит к утешительной мысли о ценности окружающего его мира, о том, как он «счастлив, что оставлен, / Что жить так больно на земле». Прозвучавший телефонный звонок заставляет лирического героя вернуться в реальность, но связь времен не утрачена, и поэтому «... в трубке треск, и скрип, и шорох, и шипенье, / И чей-то крик: «Патрокл сражен!». Казалось бы, какое дело просыпающемуся поэту до древней трагедии? Но ничто не исчезает в копилке вечности. Трагическая утрата друга поражает сердце человека XX века:

Когда сражен? Зачем? Нет жизни без Патрокла!
Прости, сейчас проснусь, еще раз повтори.
И накренился мир, и вдруг щека намокла,
И что-то рухнуло внутри [12, с. 102].

Мотив неразрывности эпох находит новую интерпретацию в стихотворении «Троя». Поэт утверждает, что все действительно важное скрыто в незначительном. Стихотворение построено в форме диалога, суть которого в первой части сводится к обсуждению размеров Трои. Рассуждая о гомеровском эпосе, приятель уверяет лирического героя в том, что Троя небольшого размера, и оббежать ее три раза не составило большого труда «Ахиллу-истерике». Это утверждение вызывает

размышления поэта: «...и я притих, не скрою». Во второй части герой стихотворения высказывает предположение

О том, что все великое скорее
Соизмеримо с сердцем, чем громадно, –
При Гекторе так было, Одиссее,
И нынче точно так же, вероятно [12, с. 151].

Так события древности определяют нравственную основу современного мировосприятия. Античность редко отпускает Кушнера. Герои гомеровских поэм становятся вечными спутниками поэта. К одним он испытывает едва ли не родственные чувства. Другие вызывают в нем критическое отношение. Так, мотив гордыни разворачивается в сюжет в стихотворении, повествующем об одном из эпизодов странствий Одиссея. За основу взята история о пророчестве Фетиды. Она предупреждала, что сходить на троянскую землю следует вторым, чтобы сохранить свою жизнь. Поэт акцентирует внимание на человеческой слабости: «Но желание первым / Быть – вот наважденье!». А потому «не слушай Фетиду, сорвись, как с цепи...». Тот, кто последует призыву и поддастся искушению, расплатится за эту возможность гибелью. Но хитроумный Одиссей не из их числа, он постарается «возвратиться» [7, с. 119]. Стихотворение демонстрирует отношение поэта к Одиссею, высказанное и в цитированной выше статье. К образу Одиссея Кушнер обращается и в стихотворении «Я так давно своей не видел тени...». Сюжет его восходит к эпизоду посещения Одиссеем царства мертвых, где он встречался со своим отцом и погибшими греческими героями. Образ тени определяет медитативную направленность стихотворения. Обращаясь к собственной тени, лирический герой сетует на недолговечность человеческой жизни: «теперь ты дышишь участью двоякой – / И неземная всё заметней часть» [12, с. 89]. Эта всё возрастающая неземная часть тени напоминает о потустороннем мире, о неизбежном конце. Размышляя о смерти, лирический герой высказывает сожаление о том, что со временем его тень останется в полном одиночестве, и пытается ее утешить:

...таясь тебе придется
По всем дорогам странствовать одной,
Смотри ж, не посещай мою могилу,
В страну теней легко перемахни,
Как Одиссей, кивни во тьме Ахиллу,
И вместе с Агамемноном вздохни [12, с. 90].

Горькая ирония характеризует стихотворение «Дорогой Александр!» [12, с. 145]. Оно имитирует письмо из прошлого. К поэту обращается Одиссей. Тем самым подчеркивается связь времен и линия преемственности. Мотивируя выбор поэта в качестве своего адресата, Одиссей ставит ему в заслугу его художественную честность, искренность, умение проникнуть в сложность античного бытия, отсутствие тщеславия, стремление жить «в благосклонной тени». В стихотворении звучит мотив нетленности истинной поэзии: «Человек умирает – зато выживают стихи».

Важность античного наследия для нашего времени Кушнер объясняет тем, что все основные человеческие ценности остаются неизменными и независимыми от

течения времени. Вместе с тем отсутствие чувства меры, искусственное нагромождение античных мифологических образов в поэтических произведениях нового времени неприемлемо для Кушнера. Может быть, поэтому он весьма критически оценивал творчество Вячеслава Иванова, усматривая в его произведениях «раскрашенные муляжи, картинную бутафорию». В 1986 году Кушнер так определил свое отношение к античному наследию: «... мы не должны «играть в античность». Используя античные реалии, хотелось бы вести речь о самых серьезных, общезначимых вещах» [8, с. 182].

Библиографические ссылки

1. Баевский В. Пристальное зренье / В. Баевский // Новый мир. – 1986. – №11. – С. 247 – 250.
2. Гинзбург Л. «Смысл жизни – в жизни, в ней самой» / Л. Гинзбург // Юность. – 1986. – №12. – С.95 – 96.
3. Гордеева Г. Свободная тайна, или давай улетим. Контуры «ленинградской» литературы: наблюдения и догадки / Г. Гордеева // Новый мир. – 1990. – №7. – С.230 – 239.
4. Иванова Н. Смена языка / Н. Иванова // Знамя. – 1989. – №11. – С. 221 – 231.
5. Кушнер А. Дневные сны: Книга стихов: [Текст] / А. Кушнер. – Л.: Лениздат, Аттикус, 1986. – 87 с.
6. Кушнер А. Живая изгородь: [Текст] / А. Кушнер. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 144 с.
7. Кушнер А. Мелом и углем: [Текст] / А. Кушнер. – М.: Мир энциклопедий Аванта +: Астрель: Полиграфиздат, 2010. – 127с.
8. Кушнер А. Неиссякаемый сюжет поэзии / А. Кушнер // Вопросы литературы. – 1986. – №7. – С.173 – 199.
9. Кушнер А. Облака в полете: [Электронный ресурс] / Новый мир. – 2012 №1. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/ku1.html
10. Кушнер А. Облака выбирают анапест: [Текст] / А. Кушнер. – М.: Мир энциклопедий Аванта +, Астрель, 2008. – 95 с.
11. Кушнер А. «С Гомером долго ты беседовал один...» / А. Кушнер // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотворения, статьи о поэзии. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – С.358 – 383.
12. Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотворения, статьи о поэзии. [Текст] / А. Кушнер. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 544 с.
13. Лихачев Д. Предисловие. Кратчайший путь / А. Кушнер // Стихотворения. – Л.: «Художественная литература», 1986. – С.3 – 12.
14. Пурин А. Свет и сумерки Александра Кушнера / А. Пурин // Листья, цвет и ветка. О русской поэзии XX века. – СПб.: ЗАО «Журнал "Звезда"», 2010. – 386 с.
15. Урбан А. Пятая стихия: / А. Урбан // Нева. – 1986. – №9. – С.151 – 158.
16. Чупринин С. «... то, что общая дарит судьба» / С. Чупринин // Юность. – 1983. – №8. – С.97 – 98.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 89.09. : 140.8

Н. М. Раковская

г. Одесса

ДРАМА ИДЕЙ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЕ Л. ШЕСТОВА

Рассматривается философия трагедии Л. Шестова, проявившаяся в его экзистенциальном мировосприятии и оценке русских писателей конца XIX – XX веков.

Ключевые слова: философия, трагедия, судьба, интерпретация, рефлексия.

Розглядається філософія трагедії Л. Шестова, що проявилася в його екзистенціальному світосприйнятті та оцінці російських письменників кінця XIX – XX ст.

Ключові слова: філософія, трагедія, доля, інтерпретація, рефлексія.

In the article is examined philosophy of tragedy of L. Shestov, showing up in his existential perception of the world and estimation of the Russian writers of end of XIX – XX of centuries.

Keywords: philosophy, tragedy, fate, interpretation, reflection.

Актуальность поставленной проблемы связана с повышенным вниманием к изучению литературной критики конца XIX – начала XX вв. Об этом свидетельствуют работы С. Яковенко, С. Кочетовой и др. Однако имя Л. Шестова в литературоведческих исследованиях появляется крайне редко. Как правило, о Л. Шестове пишут философы и социологи. Цель статьи заключается в том, чтобы определить значимость литературно-эстетических идей Л. Шестова, являющихся базой для понимания его концепции русской литературы.

На протяжении двух десятилетий в философии и литературоведении активно изучается наследие религиозно-философской мысли конца XIX – начала XX ст. Но если уже можно говорить об определенных достижениях в осмыслении наследия В. Соловьева, Н. Бердяева, то о Л. Шестове написано крайне мало [5; 9]. По всей вероятности, это связано с тем, что до сих пор не опубликованы тексты мыслителя и трудно поддаются обобщению его суждения, чрезвычайно противоречивые, а подчас и крайне парадоксальные. Думается, что три значимых места обитания в его судьбе – Киев – Петербург – Париж – позволяют сразу сделать вывод о всечеловеческом, всеобъемлющем значении размышлений критика, связанных с каждым этапом его драматической жизни. В Киеве увидели свет его первые труды, в которых проявился литературный талант Л. Шестова («Апофеоз беспочвенности», «Шекспир и его критик Брандес»), в Париже – «Киркегард и экзистенциальная философия» – своеобразная лебединая песня литературного критика, ставшего «центральным солнцем» «верующего экзистенциализма» [4, с. 419].

Можно принять или отвергнуть основную тему Льва Шестова – монотеизму (по определению В. Зеньковского): человек свободен выбирать и избирать значимые ценности, идеи и образы для своего духовного пути [3, с. 283]. Но, безусловно, следует признать необычайную оригинальность, в своём роде единственность, как в основном замысле философско-миросозерцательного творчества критика, так и в оригинальном проведении этого замысла в литературном оформлении и воплощении. Значимость Л. Шестова проявляется как в его целостных произведениях («Добро в учении гр. Толстого и Ницше», «Достоевский и Ницше»), так и в собрании фрагментов и небольших этюдах. По всей вероятности, это связано с его моноидеей, сообщающей работам цельность и завершенность. «Вечными спутниками» (формула Д. Мережковского) для Л. Шестова были Св. Писания Ветхого и Нового Заветов, античная культура и русская словесность. Предпочтение литературе как предмету философского размышления мотивируется взглядом Л. Шестова на ее место в культуре. С точки зрения критика художественная литература более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия. В этом смысле именно она является продолжением Святого Писания.

К наследию русских писателей Л. Шестов обращается в связи с рядом интересующих его тем: неустойчивости бытия; «падения» человека под властью

теорий, идей, норм, правил; свободы индивидуального существования и др. Именно эти темы ввели в область литературно-эстетических поисков Л. Шестова таких писателей, как А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Достоевский, Л. Толстой и др. Л. Шестов писал: «... русская философская мысль, такая глубокая и такая своеобразная, получила своё выражение именно в художественной литературе. Никто в России так свободно и властно не думал, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Толстой... и даже Чехов... » [10, т. 1, с. 45]. Шестовская метакритика отрицает не только концепцию французского позитивиста И. Тена об обусловленности литературы окружающей средой и декадентскую идею о решающей роли случая в индивидуальной жизни человека, но и характерное для его времени соединение представлений о закономерности и случайности как главных законах в жизни и истории. Естественно, отвергается предшествующая И. Тену гегелевская идея о связи человека со всеобщим, а также мысль Г. Брандеса о неизбежности влияния «культурной современности» на писателя. Творчество автора связано, с точки зрения Л. Шестова, исключительно с его личной жизнью. Более того, автор «Апофеоза беспочвенности» противостоял традиции умозрительного мышления и настаивал на восстановлении Божественного Откровения. Он убежден, что философствование основывается на рациональном умозаключении и стремится к абсолютным и всеобщим правилам. Откровение основывается на личной жизни и открывает путь к Богу. В этом смысле полемика с рационализмом соответствует позиции немецкого учёного В. Виндельбанда (статья «Божественное») и «философии жизни» А. Бергсона о природной необходимости нарушения норматива и рации. Райнель Грюбель, И. Франк, Ж.-П. Сартр и др. в связи с этим замечают, что литературная критика Л. Шестова принадлежит, вместе с психоанализом, к ряду противонаук начала XX ст. и пытается найти свое собственное место в этой эпистеме [5].

Интерпретация литературы для Л. Шестова прежде всего – осмысление экзистенциальной темы писателя. Такую персональную, решающую в жизни человека проблему можно назвать его «экзистенциалом» (термин «экзистенциал» восходит к экзистенциальному анализу швейцарского психолога В. Франкля). Парадоксальностью или даже абсурдностью экзистенциалов и занимался Л. Шестов. А. Камю писал о Л. Шестове: «На всем протяжении своего изумительного монотонного труда, обращаясь к одним и тем же истинам, без конца доказывает, что даже самая замкнутая система, самый универсальный рационализм всегда спотыкается об иррациональность человеческого мышления. От него не ускользают все те трагические очевидности и ничтожнейшие противоречия, которые обесценивают разум. И в истории человеческого сердца и в истории духа его интересует один-единственный исключительный предмет. В опыте приговоренного к смерти Ф. Достоевского, в ожесточённых авантюрах нищестанства, проклятиях Гамлета или горьком аристократизме Ибсена он выслеживает, высвечивает и возвеличивает бунт человека против неизбежности» [10, т. 1, с. 239]. Лейтмотивом в работах Л. Шестова является идея о неповторимости творческой индивидуальности художника. В связи с этим любопытны размышления Л. Шестова о «предпоследних словах» Г. Ибсена: «Я не борюсь за беззаботное существование, я борюсь за свою жизненную задачу, в которую верю и которую, я знаю, Бог возложил на меня» [10,

т. 1, с. 106]. Критик полагает, что вся жизнь проходит в таких иллюзорных убеждениях, но они необходимы человеку, так как «без них (...) невозможна борьба и те жертвы, ценой которых покупаются великие дела» [10, т. 1, с. 176]. Художнику необходим самообман, чтобы не погибнуть от одиночества при осознании мысли о непостижимости вечной, единой истины. Л. Шестов анализирует последнюю драму Г. Ибсена «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» как перечеркивающую всё, созданное драматургом ранее и возносящую жизнь на вершину смысла существования человека. Персонаж драмы скульптор Рубек говорит: «... разве жизнь, озарённая светом солнца, сиянием красоты, не лучше, не дороже, чем эта вечная возня... с глиной и камнем...» [10, т. 1, с. 451]. Только «на вершине горы» (перед смертью) Рубек пробуждается и видит непоправимое – ушедшую безвозвратно жизнь, молодость. Снежная стихия поглощает его и его возлюбленную Ирену, словно даруя освобождение, но не возврат к прошлому. Г. Ибсен полагает, что «с годами все иллюзии рассеиваются». Художник понимает (или ощущает) свои ошибки, появляется сожаление о зря прожитой жизни. Но нет возможности изменить прошедшее, как нет возможности познать непознаваемое. Остаётся один выход перед бездной иного мира – преодолеть головокружение, освободиться, сбросить с себя всё, нанесённое «узаконенной» жизнью, пусть даже отказавшись от жизненного пути... В русской литературе Л. Шестов в подтверждение своей идеи опирается на «Стихотворения в прозе» И. Тургенева, в которых звучит тоска «о жизни... ушедшей на проповедь “добра”». «Предпоследние слова» И. Тургенева возникают на грани жизни и смерти, когда раскрывается внутреннее Я художника, приближая его к истине.

Парадоксальным в системе критика является то, что исходным пунктом он часто выбирает не главную тему, разрабатываемую автором анализируемых текстов, а как бы побочный мотив его книги. Более того, он замечает, что его интересуют не собственно намерения автора, а текст как таковой. Скажем, Л. Шестов не занимается интенциями В. Шекспира или Л. Толстого, он анализирует и осмысливает сочинения со своей собственной точки зрения и ставит их в новый ряд экзистенциальных текстов, то есть выдаёт установку читателя за установку текста. Таким образом, в работе мыслителя эпистемологические и богословские трактаты, тексты об истории культуры и об эстетике перемещаются в поле художественной литературы, в связи с чем его литературную критику можно назвать экзистенциально-эстетической. Критика интересуется не то, что думал художник, а то, как строится у каждого драма его жизни. С этим связана, с его точки зрения, установка автора на конструирование биографии персонажей. Тексты читаются как свидетельства жизней, а жизни рассматриваются как художественные тексты. Так, экзистенциалом В. Шекспира является не его метафорическое «отравление» (так писал Г. Брандес), а трагический опыт художника, который выражался, с одной стороны, в осознании распада связи времени, или словами Гамлета в осознании того, что «the time is out of joint», и с другой, в убеждении, что он рождён восстановить связь времён, вернуть их целостность. Точка зрения автора и героя не различаются. Главное для критика – совпадение их жизненного опыта, их экзистенциала. При этом лично его, шестовский экзистенциал, является доминирующим. Вследствие чего и возникает монотематизм. Именно поэтому в

статьях критика находим подобного рода структуры – «Достоевский-Раскольников», которые свидетельствуют об отождествлении системы персонажей с авторским началом в произведениях Ф. Достоевского. М. Бахтин назвал романы Ф. Достоевского «романами идей». Л. Шестов считал главных персонажей романов лишь масками автора.

Центральной темой всех работ Л. Шестова становится соотношение знания и веры, в частности, парадокс веры, ее предпосылки, импликаты и последствия [3; 4]. Таким образом, Л. Шестов как бы превращает читаемые им книги в свои собственные, что и делает его оригинальным критиком, но, вместе с тем, он цитирует из этих книг постоянно одни и те же положения, которые рассеиваются по всему его творчеству. Он приводит слова М. Лютера, когда говорит о С. Кьеркегоре, слова Тертуллиана и Г. Гейне – в рассуждениях о М. Лютере или Ф. Достоевском, в текстах о Л. Толстом или Ф. Достоевском цитирует В. Шекспира, а говоря о В. Шекспире, ссылается на Г. Гейне и т. д. Как паратекстуальные вкрапления в функции лейтмотивов они связывают разные тексты их автора и создают из них разнородное целое. В связи с этим можно говорить о концентрических кругах, своеобразных повторях в стиле Л. Шестова и о его манере ставить вопросы, не давая ответов. Более того, в его вопросах очевидна отрицательная коннотация, вследствие чего остаётся «чистое философское поле» для размышлений. Так как в большинстве случаев Л. Шестов заимствует цитаты из первоисточников, добавляя собственный перевод и точные данные об источнике, возникает впечатление, что они играют роль доказательств и научного знания. Однако Л. Шестов категорически против такого знания, следовательно, вновь возникает противоречие, которое можно назвать парадоксом его дискурса.

Научное знание претендует на постоянность мира, о которой, с точки зрения критика, у нас нет достоверных сведений. Как С. Кьеркегор, так и Л. Шестов уверен в абсурдном состоянии мира. Он отмечает, что в европейской культуре Нового времени знание постепенно приобретает ранг центральной ценности и часто отождествляется с истиной. М. Мамардашвили пишет: «Сознание как таковое (а не его понимание) не может быть нами, буквально говоря, жизненно пережито, не может быть для нас феноменом жизни, и поэтому оно не может быть объектом позитивного знания» [8, с. 31]. Именно такое научное, тоталитарное знание отвергается Л. Шестовым как «грех и несчастье людей». Знание пробуждается любопытством, доступ к вере даётся откровением. Хаос и космос меняются местами в системе Л. Шестова. Космос – источник злого, а хаос является источником свободы. Эта переоценка хаоса и космоса совпадает с концептуальными идеями раннего русского символизма.

Заметим, что Л. Шестов подвергает сомнению цивилизацию (внешнюю и необходимую её часть), методы познания которой иногда вводят художника в замкнутый круг, из которого невозможно выйти, не отказавшись от всего, что ранее было навязано человечеству. Художник ощущает себя точкой лишь «своего» времени, он не способен осознать себя частью бесконечности (важными составляющими которой являются прошлое и будущее). Для Л. Шестова важными являются рассуждения А. Камю: «... [человек] соотносит себя со временем, занимает в нём место, признаёт, что находится в определённой точке графика...» [6,

с. 235]. Однако прогресс создаёт новые нормы, законы, правила и подчиняет им человека, формируя новый тип сознания на каждом этапе своего утверждения. Сознание это зависимо, определено достижениями настоящего, но не обладает универсальной рефлексией, поэтому находится в одной точке, а не над ней.

Мир художественного творчества часто определяется, с точки зрения критика, произволом мастера. В этом плане любопытно его размышление об эпиграфе романа Л. Толстого «Анна Каренина»: «Мне отмщение и Аз воздам». По мнению Л. Шестова-читателя, эпиграф передает не привилегию власти Бога, а претензию на власть со стороны автора романа. У Л. Толстого создается альтернатива между смертью, т. е. казнью героини, и спасением души автора. По Л. Шестову, учение Л. Толстого о тождественности добра и Бога скрывает экзистенциал автора в такой же мере, как и учение о сверхчеловеке экзистенциал Ф. Ницше как автора «Так говорил Заратустра». Любопытно и следующее суждение. В работах «Апофеоз беспочвенности» и «Добро в учении гр. Толстого и Нитше» Л. Шестов приводит изначально оксюморонное выражение Л. Толстого о Соне из уст Наташи: «Она пустоцвет как на клубнике» [10, т. 1, с. 52]. Все герои в романе нашли себе место в жизни. Одна Соня, случайный, всех стесняющий пришелец, уныло сидит за самоваром, исполняя роль не то няньки, не то приживалки. Слово «пустоцвет», которое подчеркивается в романе Л. Толстого объяснением «У неё нет эгоизма», по Л. Шестову, является не только мнением Наташи, но и убеждением автора. Преданность и самоотверженность Сони, пишет Л. Шестов, являются для Л. Толстого не такими качествами, ради которых стоит жить; здоровый инстинкт должен подсказать истинный путь человеку. Писатель, по мнению Л. Шестова, подводит итог своей собственной сорокалетней жизни, вменяя героине в вину её покорность судьбе, неумение постоять за себя и чистое служение долгу. Как над Анной Карениной, так и над Соней произносится приговор. Над одной за то, что она не преступила правила, а над другой за то, что преступила правила.

Противоречивость и упрямство Л. Толстого, с точки зрения Л. Шестова, есть выражение метафизической парадоксальности, обуславливающей всё мышление писателя. Сущность толстовских размышлений о «Войне и мире» заключается в том, что Л. Толстой, создавая эпопею, жил в полной гармонии с тайными законами жизни. Улавливая их интуицией гения, он строил своё повествование, исходя из ритма жизни, не привнося в неё субъективных оценок и нравоучительств, радостно подчиняясь её необходимому разнообразию: все живое живёт по-своему и имеет право на жизнь [10, т. 2, с. 82]. Характеризуя душевное состояние Пьера, Шестов приводит слова Л. Толстого: «С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство <...> в душе его как будто вдруг выдернута та пружина, на которой всё держалось и представлялось живым, и всё заваливалось в кучу бессмысленного сора. В нём, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога... Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь – не в его власти». Однако в ночь того же дня, когда Пьер находился на дне отчаяния, у него происходит знакомство и разговор с Платоном Каратаевым, и после этого разговора «Пьер долго не спал и с открытыми глазами лежал в темноте на своём месте, прислушиваясь к мерному храпению Платона, лежавшего подле него, и чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь

с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах двигался в его душе». Метаморфозу, совершившуюся с Пьером в течение считанных часов, приведшую его «от крайнего отчаяния и совершенного, окончательного неверия в Бога, в мир и людей <...> к твердой, прочной, незыблемой вере в мир и Творца» [10, т. 2, с. 93], Л. Шестов готов сравнивать с чудом воскресения Лазаря.

Обретая новый мир, Пьер – Л. Толстой, как пишет Л. Шестов, преодолевает все эмпирические затруднения, и его отношение к жизни выражается в восклицаниях: «Ах, как хорошо! Как славно!». Однако эти восклицания быстро разочаровывают Л. Шестова. Вера в жизнь оказывается «никуда не годной», потому что, устремляясь к счастью, человек немедленно впадает в метафизическую «спячку», утрачивает вкус к последним вопросам бытия. Ему хорошо! Он забылся! Чтобы его отрезвить, Л. Шестов призывает на помощь страх смерти. Мысль о смерти, ее неизбежности наполняет человека ужасом... Но что же? Даже проникнувшись ею, человек не способен быть достойным открывшейся ему истины. Он опять забывает! Он опять забывается! «На мгновение человек, как кузнечик, взлетит в высоту и вот он уже снова на своем прежнем месте...» [10, т. 2, с. 140], – констатирует Л. Шестов, – и снова живет, руководствуясь своим разумом. Но все «что угодно, только не разумное!» [10, т. 2, с. 150] – восклицает мыслитель. Для него «окаменевшие в своем безразличии истины разума» заграждают путь к «спасению», идея рационализма в шестовском творчестве подчинена идее «спасения».

Парадоксальность Л. Толстого в концепции Л. Шестова определяется тем, что художник создаёт два мира. Первый – первобытный, монадологический, в котором познание осуществляется непосредственно, а явления объясняются всеобщим принципом причинности. Второй мир – где познание осуществляется лишь опосредованно, через рефлексию и люди перестают соблюдать принцип причинности. Л. Толстому хочется восстановить первый мир, используя средства второго мира, искусственного, развращённого. Происходит парадоксальное совмещение двух несовместимых начал. В результате постоянных сомнений Л. Толстой уходит от мира Бога к миру-добру (т. е. к этике). Итак, произвол автора, как и жизнь, есть творческое дерзновение и поэтому вечная мистерия, которую нельзя сводить к готовому и понятному. Скажем, Л. Шестов пишет: «Чеховские герои, люди ненормальные, поставлены в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Писатель подобен раненой тигрице, прибежавшей в свое логовище к детёнышам. У нее стрела в спине, а она должна кормить своим молоком беспомощные существа, которым дела нет до ее роковой раны. Творческому человеку свойственна невропатологическая аномалия, он никогда не находится в среднем состоянии, а колеблется между состоянием крайней возбуждённости и совершенной прострации» [10, т. 1, с. 362].

Творческим человеком мыслитель считает того, кто испытал трагическое разочарование и потому не в состоянии действовать в практическом мире. Такое разочарование находится в рамках традиционного европейского мотива меланхолии или русской тоски. Чувство трагичности жизни Л. Шестов связывает с готовностью отказаться от нормальности. Как в трагедии, так и в жизни трагического человека встречаются перипетии. Так, в жизни Ф. Достоевского, полагает Л. Шестов, это момент прерванной смертной казни и последующей ссылки в Сибирь, а в жизни

Ф. Ницше заболевание без шансов на выздоровление (у самого Л. Шестова в жизни и тяжёлое нервное заболевание, и смерть единственного сына, погибшего на войне. (Б. Пастернак вспоминал о предостережении сына Л. Шестова – война это смерть, идти на неё нельзя). Кризис самого Л. Шестова определился открытием «нового зрения» – скорбного, редкого дара ангела смерти, – неминуемо приковавшего внимание философа к теме трагизма индивидуального человеческого существования, который главным образом характеризуется фатальной неизбежностью смерти, конечного уничтожения мыслящего «Я», отчаянно противящегося этому уничтожению. Есть и другие причины: болезни, страдания, «частные» конфликты и, наконец, кабала случая, в которую слишком часто попадает человек в течение жизни. Вследствие такого экзистенциального опыта человека происходит «перерождение его убеждений». В связи с этим Л. Шестов замечает: «Помните ли вы изображения ангела смерти? Он сплошь покрыт глазами. Он слетает на землю, чтобы разлучить душу человека с его телом. Но иногда, забывая о своей миссии, в силу особой симпатии и как знак избранничества он дарит человеку свои глаза, и тогда, наделенный новым зрением, человек внезапно начинает видеть сверх того <...> что он сам видит своими старыми глазами... А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением, и весь личный и коллективный опыт человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что ещё немного – и уже наступит безумие». Подобное представление для Л. Шестого в первую очередь связывается с судьбой и личностью Ф. Достоевского. Оттого так свободна и манера изложения «подпольного человека, оттого у него каждая последующая фраза опровергает и смеется над предыдущей, оттого эта странная череда и даже смесь внезапных, ничем не объяснимых восторгов и упоений, тоже ничем не объяснимыми отчаяниями. Он точно сорвался со стремнины и, стремглав, с головокружительной быстротой, несётся в бездонную пропасть <...> всепоглощающую бездну» [11, с. 126].

Неслучайно, что статью «О перерождении убеждений» Л. Шестов завершает поэтическим отрывком из «Братьев Карамазовых»: «Алеша стоял, смотрел и вдруг, как подкошенный, повергся на землю. Он не знал для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но целовал плача. О чём плакал он? Он плакал в восторге своем и об этих звёздах и не стыдился исступления своего. Как будто нити от всех этих миров Божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным» [12; 3, с. 246]. Читая Л. Шестова, явственно ощущаешь, что слова Ф. Достоевского близки к псалмам царя Давида. Л. Шестов хочет видеть смысл перерождения Ф. Достоевского в том, что писатель «перевернул» формулу «Любовь есть Бог», которая определяла его раннее творчество, тем самым включая писателя в известный теологический спор: «Не любовь есть Бог, а Бог есть любовь... Чтобы обрести истину, Достоевский прошел сам и провел нас всех через те ужасы, которые изображены в его сочинениях...» [12; 3, с. 247].

Выяснение смысла страданий смыкается с проблемой смысла человеческого экзистенциала. В свою очередь, это выяснение связано с книгой Иова. Заметим, что

С. Кьеркегор соотносит эту книгу с решением вопроса о богоотношении как смысле бытия и свободе как выборе человека. Л. Шестов применяет к себе слова С. Кьеркегора: «Для Бога все возможно. Эта мысль стала для меня лозунгом, приобрела значение какого я никогда не думал, что она могла приобрести» [12, с. 84].

Итак, Л. Шестов отрицает философию, при этом обращаясь к множеству философских систем; отрицает культуру, прекрасно ориентируясь в ее мире, отрицает Л. Толстого, подменяющего веру добром, отрицает Ф. Достоевского, ибо постоянное страдание уничтожает личность, говорит о смерти, но при этом вспоминает, что постоянные звуки о смерти переводят их в иронию, что же остается? Смог ли Л. Шестов, которого называют на Западе «горящая русская земля», пройти свой путь до конца? Одно ясно, иррациональность, человеческая ностальгия и порождённый их встречей абсурд – вот три персонажа драмы, которую можно проследить в исканиях Л. Шестова до конца, «со всей логикой, на которую способна экзистенция» [4, с. 341]. Перспективы дальнейшего изучения связаны с исследованием экзистенциального мировосприятия в критической рефлексии Л. Шестова.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н. Вера и знание. Трагедия и обыденность [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. – Режим доступа: http://www.vehi.net/berdyaev/filos_svob/02.html.
2. Булгаков С. Тихие думы / С. Булгаков. – М. : Республика, 1996. – 199 с.
3. Зеньковский В. История русской философии / В. Зеньковский. – М. : Раритет, 2001. – 900 с.
4. Ильин В. Эссе о русской культуре / В. Ильин. – СПб : Book, 2010. – 395 с.
5. История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М. : Знание, 1987. – 499 с.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М. : Флинта, 1995. – 250 с.
7. Кьеркегор С. Несчастнейший / С. Кьеркегор // Северные сборники. – СПб. : Book, 2009. – 267 с.
8. Мамардашвили М. Символ и сознание / М. Мамардашвили, А. Пятигорский. – М. : ЭКСПО, 1999. – 179 с.
9. Морева Л. Лев Шестов / Л. Морева. – СПб : Знак, 1991. – 134 с.
10. Шестов Л. Соч. : в 2 т. / Л. Шестов. – Томск : Мир, 1996.
11. Шестов Л. Достоевский и Ницше / Л. Шестов. – СПб : ЭКСПО, 1996. – 199 с.
12. Шестов Л. Афины и Ерусалим / Л. Шестов. – СПб : ЭКСПО, 1997. – 205 с.

Надійшла до редколегії 04.05.12

УДК 82-17:821.161.09

О. В. Сидорчук

м. Львів

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ СТРАТЕГІЇ ОЦІНЮВАННЯ У САТИРИЧНОМУ ЦИКЛІ «ГРОМАДЯНИН ПОЕТ» ДМИТРА БИКОВА

Аналізується реалізація стратегій оцінювання у циклі сатиричних ремейків Дмитра Бикова «Громадянин поет» для зображення сучасної соціокультурної ситуації.

Ключові слова: стилізація, переспів, ремейк, пародія, іронія, памфлет, сатира.

Анализируется реализация оценочных стратегий, примененных в цикле сатирических ремейков «Гражданин поэт» Дмитрием Быковым, для изображения современной социокультурной ситуации.

Ключевые слова: стилизация, перепев, ремейк, пародия, ирония, памфлет, сатира.

The article analyzes the satiric strategies selected by Dmitry Bykov, the author of the cycle of pamphlets, «creative process product» to depict contemporary cultural situation.

Keywords: stylization, remake, irony, parody, satiric pamphlet.

Специфіка відображення реалій сьогодення як предмет наукового дослідження привертала увагу літературознавців. У своїх роботах Арнаудов М. «Психология литературного творчества», Бахтін М. «Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет», «Литературно-критические статьи», Вигодський Л. «Психология искусства» зверталися до цього питання. Цей інтерес спричиняється роллю, яку відіграє ця категорія у сприйнятті художнього твору реципієнтом, розумінні авторських інтенцій та концепції. Бахтін М. у праці «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» описуючи діалектику існування літератури, відзначав, що, окрім даної художнику дійсності, художник слова перебуває в постійному «діалозі» з попередньою та сучасною йому дійсністю [1, с. 296]. Поява в новітній період великої кількості переспівів, стилізацій, пародій, так званих літературних ремейків провокує інтерес у мовознавців до міжетекстової взаємодії, інтертекстуальності «вторинних текстів». Отже, спроба відслідкувати розширені можливості реалізації стратегії оцінювання у творах-ремейках є метою даної розвідки.

На початку ХХІ ст. об'єктом наукових досліджень стає римейк, «за яким, – зазначає Богуславська О, – можна отримати загальну уяву про сучасну літературу в цілому»[3, с. 158–159]. У 1993 році виходить друком книга «Русская литература XX века в зеркале пародии », а через 10 років, у 2003 році, літературознавці (Г. Амелін, О. Богуславська) розглянули літературний процес «в зеркале римейка». Теоретики постмодернізму, фокусуючись на іронічній модальності, (У. Еко, Л. Гачеон) виокремлюють пародію та пастиш як особливий вид інтертекстуальності, називаючи іронічним цитуванням твір, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування певних версифікаційних елементів. Бітекстуальність пародії маніфестується одночасним співіснуванням та взаємодією поверхневого плану вираження та імпліцитного, змістового плану [9, с. 37]. Розбіжність між пародією та ремейком на сьогоднішній день прийнято вбачати в тому, що пародія містить, за Бахтіним, іронічне зниження первинного об'єкта-оригіналу, а ремейк позбавлений такого іронічного зниження об'єкта. Потрібно зазначити, що існує декілька трактувань поняття «пародії», зокрема літературознавство послуговується перекладом слова «*παρωδία*», переспів – вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності; наслідування художнього твору, що має на меті створення комічного ефекту; останній може бути заснований на невідповідності теми і стилю. Висміюватись може як неналежний стиль, так і негідна дійсність. Новіков В. Л. у своїй праці виокремлює наступні прийоми: зниження стилю, введення нового матеріалу, заміну поетичної лексики прозаїчною, гротеск,

перевернення сюжету, утворення пародійного персонажу, відсторонення композиції [6, с. 56].

Поняття «вторинний текст» охоплює широкий спектр літературних творів. Під вторинним текстом розуміємо такий твір художньої творчості, який в «лінгвостилістичному та композиційному планах є відтворенням іншого художнього твору». Говорячи словами У. Еко, у вторинному відтворенні тексту-джерела має місце деформація старого коду та перерозподіл деяких елементів: старий код пристосовується до виконання нового комунікативного завдання [8, с. 489]. Подібну позицію займає Ю. М. Лотман: «Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [7, с. 130]. Прикладом такого «пристосування старого коду до виконання нового завдання» є цикл сатиричних памфлетів, цикл переспів поезій російських та світових класиків «Громадянин поет», сучасного російського письменника, публіциста і журналіста Дмитра Бикова.

Розпочинаючи мову про сюжет творів циклу «Громадянин поет» варто зробити кілька зауважень щодо їхнього жанру. Майстерно володіючи версифікаційною технікою, Д. Биков спародіював манеру віршування поетів різних епох, але форма пародії підпорядкована полеміці ідеологій. Цільова спрямованість памфлетів – безпосередня дискредитація певної суспільно-політичної структури – є очевидною. З одної сторони, спорідненість памфлету із сатиричними видами белетристики зумовлює його негативний вектор – установку на заперечення, викриття, висміювання, з іншої сторони, памфлет через політичну насиченість та заангажованість у події сьогодення споріднюється із публіцистикою. Художній метод, обраний Д. Биковим для досягнення мети, – стилізація та іронія; у версифікованих памфлетах композиційну та сюжетну функції виконує первинний текст. Форма презентації двохваріантна: перший варіант – класичний текстовий, другий – естрадні виступи (декламація) актора, які містять вагому долю режисури. Постановки перегукуються з випусками новин, за змістом ці авторські «випуски новин» являються альтернативним прочитанням (розумінням), ремейками офіційних версій подій, у якому інтерпретація сюжетів відрізняється «розважальною» формою, як, наприклад, у написаних у зв'язку із участю президента Д. Медведєва та прем'єр міністра В. Путіна в зборі врожаю кукурудзи, чи то спуск пана В. Путіна на дно Таманської затоки, чи до містичного щезнення асфальтового покриття з траси Чита-Хабаровськ («Путин и мужик», «Гомерическое», «Калина жёлтая», «Песня о дуливеснике», «Обкаркались»).

Розглядаючи літературну частину, доречно зосередитися на експресивних функціях, що реалізуються у текстовому варіанті. Функцію ремарки виконує цитата з газети, журналу, телевізійної програми чи то інших ЗМІ з повідомленням про

певну подію. Сюжет, і це зумовлено жанровою специфікою, творів надзвичайно сконденсований: у віршах відсутні будь-які передісторії, описи, чи ліричні відступи. Аналіз текстів віршованих стилізацій циклу «Громадянин поет» дозволяє виділити іронію як текстову домінанту авторського ідіостилу.

Д. Биков у стилізаціях – ремейках активно використовує літературну і культурну відмінності між первинним та цільовим контекстами, що позначається на вербальних і позалінгвальних компонентах з іронічним модусом, традиційне розуміння іронії зводить її до антифазису.

В России, где ни в ком согласия нет И все не вылезают из окопов,
У власти был всего один поэт, И это, разумеется, Андропов [2].

Іронія, як і сарказм, дискредитує об'єкт висміювання, надаючи їм негативну оцінку. Але, можливий зворотній шлях: зображуваний об'єкт звеличується, а піддаються дискредитації його критики. Саме таким методом нашарування позитивного змісту на негативний. Д. Биков послуговується в сатиричному памфлеті «Обкаркались», в основу якого покладена імітація образної системи вірша «Ворон» Едгара По:

В час ночной в дому семейном я сидел с моим портвейном
В настроении питейном, отдыхая от труда.
Вдруг в порыве тиховойном черный ворон – звать Маккейном –
Прилетел с шипеньем змейным вместо певчего дрозда.
Он прокаркал: «Мистер Путин этой ночью духом смутен.
Липкий страх, ежеминутен, отравил его года.
Он за башнею Кутафьей, насмотревшись фотографий,
Бредит участью Каддафьей – истребленьем без суда».
Я ответил: «Никогда!»
– То есть как?! – прокаркал ворон, увлекаясь разговором. –
Был тиран, а нынче – вон он, от величья ни следа,
Непреклонный и отважный, он погиб в трубе дренажной,
Сдав дворец многоэтажный и родные города.
И у вашего вельможи может выйти точно то же,
Как ни лезет вон из кожи вся охранныя орда.
Я воскликнул: «Никогда!»
Я сказал: «Владельца Баффи трудно сравнить с Каддафи
В плане лиц и биографий, в плане пользы и вреда».
Я сказал: «Ты знаешь, ворон, что назвать Каддафи вором
Могут все, и даже хором, – тырил щедро, это да.
Но зарплата у ливийца не могла остановиться,
То есть он умел делиться, как сказал бы Джигурда!» [2]

Отже, при позитивному зображенні об'єкта критики, реалізується стратегія негативного оцінювання.

Стилізація націлена на відтворення застиглих моделей побудови тексту. Строфіка, ритміка, образність набувають характеристики кліше і, які в свою чергу стають атрибутами нової реальності. Д. Биков використовує як один з домінуючих засобів стилізації псевдоцитати, які контамінуються разом із відкритими цитатами. «Співавторство» є експлікованою вказівкою для читача, так само, як авторське

маркування твору – «ньюзикл» – запрошенням до гри. Заголовок первісно апелює до фонових знань реципієнта. Дмитро Биков, заохочуючи читача стати учасником гри, партнером, співрозмовником, вже на текстуально-екстернальному рівні, зазначає співавторство: «при участии А. С. Пушкина, при участии В. Шекспира, при участии Эдгара Алана По». На перший план автор виносить односкладний заголовок, символічний сенс якого формується впродовж усього процесу прочитання. Функціональне наповнення такого початку розглядається як проєктована комунікативна гра, у якій читач отримує запрошення до утворення значень.

Літературні ремейки керуються принципом відтворення готової моделі побудови твору. Відтворена модель використовує кліше, штампи, застиглі форми, які легко розпізнаються. У ремейку ці кліше по суті є атрибутами нової вигаданої дійсності. При чому, обставини, у яких використовуються кліше, – змінені. Розглянемо для прикладу текстову версію «Песню о дуривестнике». Тобто за авторським маркуванням «“Песня о Буревестнике” Максима Горького в интерпретации Дмитрия Быкова в связи с митингами за честные выборы».

Беззаботный, беспилотный, под свистки и крики местных
По-над площадью Болотной гордо реет буревестник
Там не лучшая площадка для свержения Бастилий.
Но на площадь, где брусчатка, даже птицу не пустили.
Гром гремит, земля трясется, волны буйствуют в охотку.
Рядом курица несется: «Не раскачивайте лодку!»
Слепота присуща курам от Москвы до Барнаула.
Им еще не видно, дурам: эта лодка утонула...
Глупый пингвин робко прячет тело жирное в Инете
И от страха чуть не плачет...[2]

Ефект розпізнавання є надзвичайно важливим при створенні гри та творчої уяви. Як зазначила Т. А. Грідіна, «особую значимость для адекватного восприятия запрограммированной ассоциативным контекстом интерпретации слова имеют также языковые способности, как чутьё системы, лингвистическая ситуация, «эвристичность» языкового мышления, позволяющие в специально сформированном (смоделированном) объекте осознать черты системного прототипа тот или иной языковой стереотип» [4, с. 13]. Апеляція до стереотипів є однією з стратегій корекції картини світу адресата. Стереотипи допомагають систематизувати, схематизувати, прискорити процеси перцепції та переробки інформації. Будучи одним з найбільш впливових знарядь формування суспільної поведінки індивіда, стереотип є інтегральним компонентом картини світу. Отже, Д. Биков послуговується одним з основних методів створення іронічного висловлювання – переосмисленням стереотипних словосполучень, кліше:

У меня и так работа,
А мне еще летать охота,
Впахивать с колхозником,
Бредить с коматозником,
Плывть в морях, ходитъ во храм,
Гладить деток по вихрам
Всех пугать, за всеми зырить,

Гнать, держать, пилить и тырить,
Я говорю им: вашу мать,
Вы, видно, перебрали.
Да как вы можете менять
Меня на переправе?
Я говорю, на вас креста нет,
Вы рехнулись к февралю,
Без меня у вас не встанет
Даже солнце, говорю! [2]

У тексті пародії ми стикаємося із жаргонізмами: «за всеми зырить», «вы рехнулись», які відсутні в тексті – оригіналі.

Наступна метода, до якої прибігає Д. Биков, — «псевдоспівавторство». Суть її полягає в тому, що сучасним подіям або вчинкам протагоністів оцінка надається удаваними співавторами, третьою (незаангажованою) особою: «как сказал бы Пушкин», «как сказал бы Фарада», «как сказал бы Джигурда», або методою пастиш. Тобто, позбавлена контексту фраза, крилатий вислів, чи, навіть, певна частина фрази стають частиною лексико-семантичної структури. Звернення сучасного автора до класичних текстів дозволяє нейтралізувати гостроту критики, дистанціюватися від мовного акту, відповідно, репродукування чужих оціночних висловлювань щодо підданих критиці суб'єктів обирається як інструмент маніпуляції, як засіб впливу на ціннісну картину реципієнта. Как відмітила Г. І. Приходько: «чужая оценка служит средством характеристики субъекта оценки. В аксиологической сфере говорящий максимально раскрывается как личность с самых разных сторон» [8, с. 6]. Однак Д. Биков у циклі «Громадянин поет», впливаючи на емоційно-оціночне сприйняття адресата, не «снимает с себя ответственность за нарушение максим коммуникации, выражая отрицательную эмотивно-оценочную информацию с помощью чужой оценки» [8, с. 6].

Дмитро Биков висловлює власну мовну особистість і мовні особистості своїх героїв засобом, притаманним багатьом пародійним творам доби постмодернізму, — користуючись мовною грою, принципом наслідування, сленгом та обсценною лексикою. Критика в жанрі сатири і вище наведений інструментарій слугують для реалізації оціночної характеристики і демонстрації авторського ставлення до реалій сучасної російської суспільно-політичної системи та соціокультурного стану суспільства.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Быков Д. Гажданин поет: [Электронный ресурс] / Д. Быков. — Режим доступа: <http://f5.ru/pg/post/392032>
3. Богуславская О. Римейки как «зеркало» литературного процесса / О. Богуславская // In ВМУ. — Сер. 9. — 2003. — № 5. — С. 158–159.
4. Гридина Т. А. Языковая игра : стереотип и творчество / Т. А. Гридина. — Екатеринбург, 1996. — 214 с.
5. Ильин И. П. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. / Е. А. Цурганова, И. П. Ильин. — М. : «Интрада» — ЮНИОН, 1996. — 319 с.

6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста: [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман – Режим доступа: <http://knigosite.ru/library/read/25657>
7. Новиков В. И. Книга о пародии / Владимир Иванович Новиков. – М. : Советский писатель, 1989. – 544с.
8. Приходько Г. І. Дискурсні стратегії лінгвістики ХХІ століття: збірник матеріалів конференції / Г. І. Приходько. – Львів : Видавництво ЛНУ, 2011. – 316 с.
9. Эко У. Имя розы / Умберто Эко–М. : Книжная палата, 1989. – 496 с.
10. Hutcheon L. A Theory of Parody: the Teaching of Twentieth-Century Art Forms / Linda Hutcheon. – Illinois : University of Illinois Press, 2000. – 153 p.

Надійшла до редколегії 03.05.12

УДК 821.161.1-1;811.161

Е. А. Скоробогатова

г. Харьков

ЧУЖОЙ МИР (ИРРЕАЛЬНОСТЬ) И КОЛЕБАНИЯ ГРАММАТИЧЕСКОГО РОДА В ФОЛЬКЛОРЕ И РУССКОЙ АВТОРСКОЙ ПОЭЗИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Рассматривается развитие русской фольклорной традиции именования существ ирреального мира с помощью слов, относящихся к разному грамматическому роду.

Ключевые слова: поэтический текст, поэтическая грамматика, ирреальность, категория рода, мотив, сюжет, идиостиль Пушкина.

Розглянута традиція руського фольклору полііменування надприродних персонажів з використанням слів, що мають різний граматичний рід.

Ключові слова: поетичний текст, поетична граматика, іреальність, категорія роду, мотив, сюжет, ідіостиль Пушкіна.

The paper deals with Russian folklore tradition of unreal character denotation that uses words of various grammatical genders.

Keywords: poetic text, poetics of grammar, irreality, category of gender, motif, plot, topic, Pushkin's idiostyle.

Анализируя произведения русского фольклора, Я. И. Гин обнаружил, что при сексуализации неодушевленных предметов и грамматической персонификации в фольклорных текстах возникает сложное художественное пространство, черты которого исследователь попытался выделить и описать. Одной из поставленных ученым задач была следующая: «установить связь между необычным использованием категории рода и важнейшими принципами построения художественного пространства» [1, с. 142]. Проанализировав значительное число фольклорных сказочных текстов, Я. И. Гин пришел к следующим выводам: «В ряде русских народных сказок наблюдается колебание рода у имен некоторых персонажей (...). Кроме указания на чисто языковые причины (...), можно, на наш взгляд, предложить лингвопоэтическую интерпретацию данного явления. Все слова с таким родовым колебанием обозначают персонажей чужого мира: персонажи эти характеризуются полиименностью, которая имеет две формы: составное имя (“чудовище-змей”, например) и переименование (сначала врага называют “змей”, а потом – “чудо-юдо”))» [1, с. 150–151]. Закономерности языкового представления мотива «чужого» мира (мотива ирреального) в русских авторских стихотворных

текстах XIX–XXI веков до сих пор не рассматривались. Мы поставили перед собой задачу проследить, реализуется ли данная тенденция в авторских поэтических текстах нового времени, основываясь на тезисе Б. М. Эйхенбаума: фольклор – «неизменный источник обновления художественных форм» [5, с. 70], – и убедились в ее устойчивости. В ряде русских стихотворных произведений поэты, описывая существ, связанных с ирреальным миром, прибегают к полиименности, причем колебания грамматического рода имен мистических и волшебных персонажей авторской поэзии подчиняются тем же закономерностям, что и колебания рода в фольклорных текстах. Последовательно данная тенденция представлена в сказках, поэмах, романе, драматических произведениях А. Пушкина

В «Сказке о царе Салтане...» то, как описывают новорожденного царевича его тетки, вполне отвечает фольклорной традиции:

*Родила царица в ночь
Не то сына, не то дочь;
Не мышонка, не лягушку,
А неведому зверушку.*

(А. Пушкин. «Сказка о царе Салтане...»)

В черновиках Пушкина есть запись народной сказки, которую пушкиноведы считают сюжетным прототипом «Сказки о царе Салтане...». Здесь описывается царевич, который «уродился чудом – ножки по колено серебряные, ручки по локотки золотые, во лбу звезда, в заволоче месяц...» [2, с. 425]. Облик царевича в пушкинской сказке не так необычен, его главная особенность – быстрый рост. Ирреальное, чудесное, вернее, чуждое и неестественное, при описании облика царевича автор переносит в речь завистников – подметное письмо. Родовая разность слов, описывающих младенца (не только парных лексем *сын* и *дочь*, но и номинаций *мышонки* и *лягушки*), использование слова *зверушка*, описание через двойное парное отрицание и неопределенность (*не то... не то*), создают портрет существа из «чужого» мира. Описание в сказке корреспондирует с фразеологизмом *ни то ни сё* и фольклорной формулой *пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что*, отправляющей героя в «чужой» мир, с формулой, восходящей к эпохе ритуала [4, с. 10–26]. В таких произведениях, как «Каменный гость», «Борис Годунов», даже «Евгений Онегин», мы встречаем родовые колебания при назывании мистических и волшебных персонажей или обычных персонажей в ирреальных обстоятельствах сна, видения (*Статуя – Командор; имя – тень – дитя; мое – моя* как контекстуальный субстантиват). Если Гин видел причину полиименности фольклорных персонажей «в полной или частичной неопределенности их облика, их непредставимости для сказочника» [1, с. 151], то в данных пушкинских текстах причина полиименности, по-видимому, иная. Дон Жуан хорошо представляет себе, как выглядел Командор, а Борис Годунов – как выглядел убиенный царевич. Татьяна видит во сне саму себя. Полиименность и родовая вариативность здесь, на наш взгляд, – дань мифопоэтической традиции, которую отчетливо воспроизводит Пушкин. В данном случае действует принцип аналогии, возникает смысловой художественный резонанс.

Именно в идиостиле Пушкина именование существ «чужого» мира регулярно связано с вариативными номинациями объекта с помощью граммем, различающихся

по категориям рода и одушевленности. Мы видим подтверждение якобсоновской мысли о том, что «в поэзии Пушкина путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики» [6, с. 462] (подчеркнуто нами – Е. С.). Средством «напряженного драматизма» является не только «искусное чередование грамматических лиц» [Там же], описанное исследователем, но и чередование грамматического рода (вспомним хотя бы мечту Барона в «Скупом рыцаре» *«стать сторожевою тенью»* своих сокровищ). Ирреальность у Пушкина иногда связана со сказочным, а иногда с мистическим развитием сюжета. В «Сказке о царе Салтане...» она очевидно сказочная, а в «Каменном госте» и «Борисе Годунове» очевидно мистическая. Но уже в «Евгении Онегине» автор представляет читателю самому решить, насколько сон Татьяны предупреждение, а насколько шутка. Эту же стратегию мы наблюдаем в «Повестях Белкина», «Медном всаднике», «Пиковой даме». Морфологический маркер ирреального в этих произведениях является важной языковой характеристикой, направляющей языковое подсознание читателя в заданное поэтом смысловое русло.

В мистическом стихотворении М. Лермонтова «Гость», которое имеет частично иронический, частично оксюморонный подзаголовок (*Быль*), поэт создает парный образ *Клариса – Калмар*, где гендерно четкие именованья *Клариса – дева – невеста, Калмар – юноша – гость – пришлец – мертвец – скелет* в последней строфе сменяются сочетанием *две тени*: *В том доме каждый круглый год / Две тени говорят /*. Разнородовые номинации встречаем в ряде стихотворений М. Лермонтова, связанных с темой Наполеона: темой погибшего, но не сдавшегося величия. *Он не живой. Но также не мечта: /; Пред ним лепечут волны и бегут, /; И вот глядит неведомая тень /; Там Франция, — там край ее родной /; Хотя давно умерший, любит он /; Призрака нет, все пусто на скалах. /; Мгновенный луч нередко озарял / Печальну тень, стоящую меж скал.* (М. Лермонтов. «Наполеон»). Или:

*Да тень твою никто не порицает,
Муж рока! ты с людьми, что над тобою рок;
Кто знал тебя возвесть, лишь тот низвергнуть мог:
Великое ж ничто не изменяет.*

(М. Лермонтов. «Эпитафия Наполеона»).

Тень – умерший – призрак; тень – муж – великое у М. Лермонтова, *Рыцарь – Несчастье* у Б. Окуджавы, *Гость – Смерть* у В. Набокова, *Смерть – дракон* в стихотворении Н. Гумилева, *тень – прах – орГан* у Ф. Тютчева – вот малый перечень родовых чередований при номинации ирреального в русской поэзии.

*Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,
А послезавтра – только очертанье,
Что было – поступь – станет недоступно.*

(О. Мандельштам. «К пустой земле невольно припадая...»).

Встречаем и фольклорные варианты развития ирреального сюжета. Например, в стихотворении «Перун» С. Городецкий, описывая борьбу Луны и Солнца (*два врага – Луна и Солнце*), использует переименования *Луна – Лунный враг, Призрак бледный; Солнце – Перун, Перун-бог, бог Перун*. Причем в рамках одной строфы

каждый раз сталкиваются и имя космического объекта и перифраза. Этот поэтико-грамматический мотив продолжает воспроизводиться в поэзии конца XX – начала XXI вв. Вот как он реализуется в одном из поздних стихотворений Б. Окуджавы «Подмосковная фантазия»:

*Ворон над Переделкином черную глотку рвет.
Он как персонаж из песни над головой кружится.
Я клювом назвать не осмеливаюсь его вдохновенный рот,
Складками обрамленный, как у провидца.
И, видя глаз прозорливый и слушая песни его,
Исполненные предчувствий, отчаянья и желчи,
Я птицей назвать не осмеливаюсь крылатое существо,
Как будто оно обвиняет, а мне оправдаться нечем.*

Поэт начинает лирический нарратив с существительных и местоимения мужского рода в номинации (*ворон, он*) и в сравнении (*как персонаж, как у провидца*), потом возникает лексема женского рода (*птица*), причем это наименование поэт применить не смеет, но оно употреблено, и, наконец, завершается ряд имен существительным *существо*, грамматический средний род которого усилен и подчеркнут местоимением *оно* и родом прилагательного *крылатое*. Средний род, самый ирреальный в применении к живому, закрепляет мотив «чужого» мира, заданный образом-символом *ворон* и родовыми колебаниями при назывании этого вестника смерти в мифопоэтическом пространстве стихотворения. Ожидание неведомого, приходящего из «чужого» мира, поэтически передается лирическим перечислением возможных его проявлений:

*Что-то страшное грянет за устьем
той реки, где и смерть нипочем, –
серафим шестикрылый, допустим,
с окровавленным, ржавым мечом,
или голос заоблачный, или...
сам увидишь. В мои времена
этой мистике нас не учили –
дикой кошкой кидалась она.*

(Б. Кенжеев. «Словно тетерев, песней победной...»).

Связь колебания рода, смерти, чужого мира в ряде случаев становится не только осознаваемым, но и описываемым, предметом художественного осмысления, как в стихотворении Г. Шпаликова «Бессонница». Рассмотрим его фрагменты:

*Бессонница, – бываешь ты рекой,
Болотом, озером и свыше наказаньем.
И иногда бываешь никакой,
Никем, ничем, без роду и названья.
(...)
Бессонница... Ты девочка какая?
А может быть ты рыба? Скажем, язь?
А может быть, ты девочка нагая,
Которая приходит не спросясь?
Она меня не слушала,*

*А только кашу кушала
(...)
Что-то вроде, около
Кружилось в голове,
Оно болотом скокало
То справа, то левей.
(...)
А ей-то, господи, куда?
Мороз, пороша.
Беда с бессонницей. Беда.
Со мною тоже.*

Поэт описывает состояние бессонницы, используя слова женского (*река, девочка, пороша, беда*), среднего (*болото, озеро, наказание*) и мужского рода (*язь, мороз*). Женский род указывает на возможность жизни, отвергаемой поэтом и отвергающей поэта (*Она меня не слушала...*). Тема смерти, «чужого» мира передается в одном случае местоимениями *никакой, никем, ничем*, в другом *что-то*, потом средним неопределенным родом местоимения *оно*, все они не называют, а лишь указывают на что-то *без роду, без названья*. Слова мужского рода в меньшинстве. Морфологический рисунок всего стихотворения столь же неровен, сколь близко к срыву состояние лирического «я», и столь же направлен в небытие.

Начало стихотворения Н. Гумилева «Красное море» создает образ морского пространства, который сюжетно решается в характерном для идиостиля этого автора ключе экзотики:

*Здравствуй, Красное море, акулья уха,
Негритянская ванна, песчаный котел.*

И лишь в последней, тринадцатой строфе стихотворения на первый план выходит мотив чуда:

*И ты помнишь, как только одно из морей,
Ты исполнило некогда божий закон,
Разорвало могучие сплавы зыбей,
Чтоб прошел Моисей и погиб фараон.*

Мы наблюдаем колебания рода в номинациях моря, открывающих стихотворение: *море, уха, ванна, котел*. В последней строфе автор показывает, что Красное море – это пространство исполнения *божьего закона*, пространство чуда Моисеева. Обычно для создания родового дисбаланса поэты используют переименования, хотя иногда встречаются и составные номинации, как при номинации реки вечности в одном из стихотворений Хлебникова: *Буду плыть, буду петь / Доном-Волгою.* (В. Хлебников. «Не шалить!»). (Ср. фольклорное составное наименование *Море-Окиян*, называющее ирреальное водное пространство – пространство «чужого» мира, которое должен преодолеть сказочный персонаж).

Поэтическое осмысление внутренних изменений, приближение души поэта к горным или низменным сферам также порой отмечается морфологическими колебаниями:

*Нынче я гость небесный
В стране твоей.*

*Я видела бессонницу леса
И сон полей.*

(М. Цветаева. «Бессонница». 5. «Нынче я гость небесный...»)

«Мужской экспрессивный» (термин Е. Н. Ремчуковой [3, с. 100–102]) род слова *гость* сменяется в пределах одной строфы реальным женским глаголом *видела*.

Сон и смерть соприродны в мифопоэтическом мышлении, а бессонница – мостик между ними и жизнью. В стихах, посвященных бессоннице, грамматический мотив колебания рода – ирреального встречается часто:

*Да, мама, я, наверное, неврастеник,
эгоцентрист и злая лесная нежить –*

(В. Полозкова. «Больно и связкам, и челюстным суставам...»).

Рассмотренный материал показывает, что грамматическое оформление мотива ирреального в русском поэтическом языке нового времени продолжает традицию русского фольклора. Полиименность и колебания рода при номинации волшебных и мистических персонажей носит системный характер, что позволяет охарактеризовать данную зависимость как поэтико-грамматический мотив: поэтический мотив, имеющий последовательное грамматическое выражение. Перспективой исследования является описание таких поэтико-грамматических мотивов, как смысловая полнота и полнота грамматической парадигмы, мотив несчастья и плюральная доминанта текста, мотив рока и притяжательность.

Библиографические ссылки

1. Гин Я. И. Поэтика грамматического рода / Яков Иосифович Гин. – Петрозаводск : КГПИ, 1992. – 162 с.
2. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти томах / Александр Сергеевич Пушкин. – М. : Худож. лит., 1975. – Т. 3. Поэмы. Сказки / Примеч. С. И. Бонди. – 1975. – 488 с.
3. Ремчукова Е. Н. Креативный потенциал русской грамматики: Монография / Елена Николаевна Ремчукова. – М. : Изд-во РУДН, 2005. – 329 с.
4. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы / Владимир Николаевич Топоров. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 2. – 2010. – 496 с.
5. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Борис Михайлович Эйхенбаум. – Л. : Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1969. – 552 с.
6. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Семиотика: Семиотика языка и литературы. – М. : Радуга, 1983. – С. 462 – 482.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.436 – 31(510) «185 / 195»

Б. В. Стороха

м. Полтава

НІМЕЦЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС КИТАЮ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто історію та основні тенденції осмислення Китаю як географічного регіону та території уявного в німецькій документальній та художній прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: Китай, Німеччина, документальна проза, роман, колоніалізм.

Рассматривается история, а также основные тенденции осмысления Китая как географического региона, а также территории воображаемого в документальной и художественной прозе конца XIX – начала XX в.

Ключевые слова: Китай, Германия, документальная проза, роман, колониализм.

The article deals with the theme of history and most popular ideas about China as a geographical territory and place of imagination in documental prose and literature at the end of XIX – beginning of XX century.

Keywords: China, Germany, documental prose, novel, colonialism.

Незважаючи на вельми давні стосунки між Сходом та Заходом, адже публікація твору Марко Поло про його подорожі відбулася ще 1298 р., картина Далекого Сходу у свідомості європейського суб'єкта так і не набула стійкості та співвіднесеності з реальністю, залишаючись тільки на позиціях описів уявного й неможливого. Так, образ Китаю у XIX ст. після початку протистояння Китаю європейській колонізаторській політиці позначається ознаками «відсталості», виразом чого стає картина «забальзамованої мумії», внаслідок чого наприкінці позаминулого століття та на початку XX ст. в Німеччині серед культури «вільгельмінізму», тобто культури за часів правління німецького кайзера Вільгельма II, Китай асоціюється з «жовтою загрозою» цивілізованому світу. Хоча паралельно в думках інтелектуалів відчувається і захоплення цим віддаленим світом: філософ Мартін Бубер називає даосизм «істиною справжнього життя», а німецький письменник Клабунд, гарячий прихильник східної філософії, в одному з листів стверджує: «Якби я не був послідовником дао (...) я б не знав, що індивідуальна душа так само безсмертна, як і колективна, і пустив би собі кулю в голову». Десь між періодом, наприкінці якого в культурі слово «китаєць» означає «смерть», та сплеском захоплення китайською мудрістю, у перших десятиліттях XX ст. знаходиться територія, де перехрещуються китайські та німецькі шляхи, виплескуючись неймовірною літературою і де знаходиться своєрідне перехрестя, де вони зіллються в один потік. Не надто тривалий час колоніальних змагань Німеччини, який офіційно можна обмежити періодом з 1881 по 1918 р., позначився не лише на формах вияву зусиль держави та обширах підконтрольних територій, але й на способах пізнання та рефлексії чужих земель та «Іншого», відмінних від тих, що постали всередині франко- та англомовного ареалів. Західна культура з великою прихильністю ставиться до колоніальної теми та її варіацій: це Маргеріт Юрсенар (одне з найбільш витончених та вишуканих її оповідань – «Як був порятований Вонг Фо»), Маргеріт Дюра (з її кілька разів переписаним та редагованим романом «Коханець»), Річард Аппіньянезі (автор роману-біографії «Доповідь Юкіо Місіми імператору»), Йозеф Вінклер (з романом «Домра») – ці автори не обходять стороною тематику колоній після падіння колоніальних режимів, з більшою чи меншою мірою гостроти висвітлюючи аспекти життя «після».

Німеччина великою мірою являє собою винятковий випадок у ситуації рефлексії колоніального режиму – перш за все через специфічний аналітико-фікціональний сплав у творах авторів кінця XIX – початку XX ст., а також – особливе поєднання та трансформацію ідей у плані їхнього проєктивного розвитку. Недостатня вивченість цієї теми, а також побутування у відносно відокремленому стані як колоніально зумовлених писань, так й ідеологічно забарвленої літератури кінця 20–40-х рр. XX ст., зумовлюють необхідність, хоч і пізніше, все-таки оцінити

культурну реакцію та рефлексію колоніалізму в німецькомовному інтелектуальному просторі.

Перші спроби колоніального розширення німецькомовний світ здійснює ще в XVI ст., починаючи з Малої Венеції. Великий Фрідріхсбург (теперішня Гана), Аргуїн (Мавританія), Крабові острови та острів Св. Томаса в Карибському морі протягом нетривалого часу в XVII–XVIII ст. були бранденбурзькими колоніями; Німецька Південно-Західна Африка (з країнами Намібія, Ботсвана), Німецька Західна Африка (території Того, Гани, Камеруну, Нігерії, Габону), Німецька Східна Африка (тобто Танзанія, Руанда, Бурунді), Віту, узбережжя Сомалі, Німецька Нова Гвінея, Кьяучоу (Китай), Німецьке Самоа перебували у статусі колоній Німецької Імперії на зламі XIX – XX ст. Політика ж за часів Гітлера була перш за все зацікавлена підкоренням європейських земель (приклад Польщі, Чехії та Отсмарку, тобто Австрії). Виняток становив хіба що проект Нової Швабії, яку збиралися організувати в Антарктиді для поширення впливу на води південної півкулі.

Канцлер Бісмарк ставився до колонізаційних поривань владних німецьких кіл без особливого ентузіазму, вважаючи, що це пов'язано більше з політичними складнощами, ніж з можливістю отримання, за часів його правління рейхстаг більшістю голосів відмовився від Кохінхіни, провінції Франції у В'єтнамі, яку французький уряд запропонував обміняти на Ельзас та Лотарингію. Однак вже у 1873 р. було утворене «Африканське товариство у Німеччині», у 1882 р. – «Німецька колоніальна спілка», а у 1884 р. – «Товариство з німецької колонізації»; два останніх злилися у 1887 р. в «Німецьке колоніальне товариство». Це відбулося вже напередодні правління імператора Вільгельма II, який на відміну від Бісмарка притримувався інших поглядів. Тривале правління цього імператора ознаменувалося не лише політико-економічними зрушеннями в царині колонізації, але й у поживленні інтелектуальної думки навколо питання колоній та їхніх «продуктів».

Німецький колоніалізм першої половини XX ст. розгортається на тлі специфічної атмосфери занепаду XIX ст., Першої світової війни, Ваймарської республіки та приходу Адольфа Гітлера до влади. Етап політико-етнографічного висвітлення життя колоній та ролі Німеччини, здійснений протягом другої половини XIX ст.; він відбувався паралельно з освоєнням цих земель, тому тексти слугують своєрідними показниками, довідниками, не позбавленими, однак, близькості до художньої літератури, – приблизно так само відбулося з книгою Генрі Болінброка «Подорож до Демерари», фрагменти з якої Генріх фон Клейст переклав та опублікував у 10, 11 та 12 випусках «Berliner Abendblätter» за 1811 р. Тому прикметною стає поява у 1900 р. праці Гайнріха Лойца «Колонії Німеччини» [7], яка своєрідним чином на порозі нового століття підбиває підсумки зусиль імперії в колонізації. Шість розділів книги окреслюють універсум колоній та їхній зв'язок з «центром», самою Німеччиною: «Історичний екскурс», «Здобуття колоній», «Землі і люди в німецьких колоніях», «Війни і дослідницькі подорожі в німецьких колоніях», «Продукція колоній», «Подорожі до та в колоніях». Цей простір характеризується як хронологічно, так і топічно; у ньому присутнє як минуле, теперішнє і майбутнє, так і три ареали – Африка, Азія та Океанія. «Життєвий простір» німців розширюється майже на весь світ. Не можна не пригадати, що подібне «оволодіння» світом між 1905 та 1908 рр. здійснюють також французи,

публікуючи шеститомну енциклопедію «*Homme et la terre*», більшість сторінок якої будуть присвячені колонізованим територіям. Світові виставки з їхнім поширенням ідей про досяжність далеких світів сприяли не лише захопленню, але й впливалися в настрої протилежного характеру. Широкомасштабне розповсюдження расових ідей наприкінці XIX та протягом першої третини XX ст., активізація націоналістичних рухів породили феномен страху перед «чужинцем», що особливо яскраво проглядається у трансформації ставлення до Китаю та образу «жовтошкірого».

Література в цьому зіграла не останню роль, хоча, звичайно, «першою скрипкою» були засоби масової інформації, які спочатку в Америці, а потім в Європі розповсюджували кліше «жовтої небезпеки». Що ж стосується літератури, то романи американця Пітрона Дунера «Останні дні республіки» (1879) та німця Міхаеля Георга Конрада «У пурпуровій темряві» (1895) стали першими вісниками небезпеки, яка загрожує цивілізованому світу зі Сходу. Ще чотирма роками пізніше французький автор Октав Мірбо опублікує роман «Сад тортур», де поєднає фантазм китайської жорстокості з візіями сексуальних насолод, вивільнених з-під гніту заборони та мовчання. І тим самим на початку XX ст. у літературі, зокрема німецькій, розпочнеться своєрідна «колонізація уявного», коли мрії, фантазії, підсвідомість споживача культурного продукту, виокремлені завдяки Зігмунду Фройдю, стануть благодатним ґрунтом для освоєння знаряддями колонізаційних військ у вигляді специфічного літературного жанру, який особливо розвинувся на початку XX ст. Це – роман про Іноземний легіон, відомий, перш за все, за Ернстом Юнгером («Африканські ігри») [4] та Фрідріхом Глаузером («Гуоррама») [1] – але також і за навалом паралітературних утворень на кшталт серії про Гайнца Бранда, яка складалася з більш ніж ста книг.

У 1898 р. китайський імператор на правах аренди передає німецькій імператорській владі півострів Шантунг (тобто, Шаньдонг) та область Кьяучоу з адміністративним центром у місті Цингтао (сучасний Циньдао). Ця невелика область розміром у 552 км² не мала особливого значення: головною метою було створення бази для імператорського флоту в морях Південно-Східної Азії, своєрідної протизаги колоніальним флотам інших країн, вже давно укорінених на далекосхідних землях. Перший текст був написаний Георгом Франціусом, уповноваженим у справах Кьяучоу, це брошура «Поїздка до Кьяу-чоу», доповідь прочитана перед членами Німецького колоніального товариства у Берліні 1898 р.; того ж року публікуються дорожні записки Ернста фон Гессе-Вартега «Шантунг і німецький Китай. З Кьяучоу до священних земель Китаю, від Китаю та долини ріки Янцзи до Пекіну в 1898 році»; того ж року Фердінанд Фрайгер фон Ріхтгофен друкує ґрунтовну працю «Шантунг та Кьяучоу, його ворота». 1902 р. на зміну більш документальним публікаціям та книгам з, перш за все, функціональним значенням приходить том дорожніх вражень і записок Георга Стенца «На батьківщині Конфуція. Нариси, картини та враження з Шантунга»; і того ж року Ернст Тіссен публікує енциклопедичний твір «Китай. Імперія вісімнадцяти провінцій». Варто згадати також книгу 1908 р. Ганса Вайкера «Кьяучоу. Німецький форт у Східній Азії», том більш розважального характеру, від якого легко проводяться паралелі до художньої літератури того часу, про що йтиметься нижче; у 1909 р. у місті Бреслау відбувається захист дисертації Макса Кламке, а розширена доповідь під назвою

«Передача Кьяучоу Китаєм Німецькому Райху» - публікується у ляйпцизькому видавництві «Борна» окремою книгою. Нарешті, двома роками пізніше, у 1911 р. виходить друком одна з найбільш об'ємних праць – більш ніж 500-сторінковий «Довідник по області Кьяучоу» Фрідріха Мора, секретаря та перекладача при губернаторі Кьяучоу.

Уперше німці ступили на землю Шаньдонга 1860 р. Уже згаданий Фердинанд Фрайгер фон Ріхтгофен між 1868 та 1871 рр. здійснив кілька подорожей до Китаю та висунув рекомендацію для адмірала фон Тірпіца, голови східноазійського флоту зробити саме це місце – опорним пунктом для німецьких морських військ. 1896 р. адмірал сам оглянув ці території й погодився з таким вибором. Зручною нагодою для заволодіння територією стало убивство роком пізніше, у 1897 р., двох німецьких місіонерів (ця історія стане однією з ключових у романі письменника Александра Улара «Жовтий потік») [9]. 15 березня 1898 р. територія Кьяучоу на 99 років перейшла під прапор Німеччини й на початку квітня – під її офіційний захист. На початок Першої світової війни коло Шаньдонга та Кьяучоу активізувалася японська армія, висунувши вже 14 серпня 1914 р. ультиматум Німеччині про звільнення території. Цей ультиматум залишився без відповіді, а губернатор Альфред Майєр-Вальдек висловив свій намір «захищати територію до останнього». Наприкінці серпня японсько-британські війська розпочали блокаду Кьяучоу, а вже 7 листопада після тривалих боїв зі змінним успіхом Німеччина оголосила про капітуляцію.

Насичені події цього часу не є свідченнями поодинокі присутності німців у Китаї: своєрідним відголоском опіумних воєн середини XIX ст. стало так зване «Боксерське повстання», у ліквідації якого Німеччина брала безпосередню участь. Події народного повстання 1900 – 1901 рр., яке з боксом, як зрозуміло, не мало нічого спільного, породило не тільки широкий розголос у засобах масової інформації, котра жваво реагувала на події численними публікаціями в газетах, але й літературу, як документальну, так і художню: якщо з останньою є певні труднощі сюжетно-жанрового характеру, то перша, документальна, є цілком прозорою. Серед них можна назвати наступні книги: Теодор Ріттер фон Вінтергальдер, лейтенант австрійського лінійного крейсера публікує 1902 р. том «Бої в Китаї. Картина заворушень та участі в їх ліквідації австрійсько-угорських військово-морських сил» [10]; тоді ж Георг Вегенер публікує «Через Китай у часи війни в 1900 – 1901 роках» – опис тих же подій, проте на відміну від фон Вінтергальдера – не позбавлену емоцій документацію подій, а твір напівпубліцистичного характеру, з численними ілюстраціями, спрямований не на фіксацію історичного знання, а на створення агітаційного документу. Пізніше, у 1912 та 1913 рр. Дітріх фон Клітцінг та Фрідріх Кляйне у Бреслау захищають дисертації, присвячені подіям «боксерського повстання під ідентичною назвою «Придушення боксерського повстання в Китаї 1900 року у правовому висвітленні».

Як не дивно, більшість думок і суджень про «боксерське повстання» супроводжуються його позитивною оцінкою – незважаючи на всі його жахи. Навіть останній розділ книги Георга Вегенера, називаючись «Геть з Китаю!» виражає позицію необхідності такого кроку, як відправлення військ туди, обґрунтовуючи позицію майже божественним провидінням: історія Сходу та Заходу представляється автором як два паралельні потоки, які до цього жодного разу не

перетиналися, а діяльність західного світу – це вплив нелюдських сил, які ведуть цивілізації до злиття воедино та співіснування: це акт творення, як характеризує Вегенер, «світової історії»: «На порозі подій – і в цьому велич сьогодення – ми стоїмо сьогодні». На протилежному боці думки ми маємо промову імператора Вільгельма II, який, відправляючи своє військо до Китаю, звертається до нього такими словами: «...Коли Ви опинитеся перед ворогом, він буде переможений. Не буде прощення, не буде полонених. Хто потрапить Вам у руки – хай життя того буде у Ваших руках. Як тисячу років тому гунни уславили себе під проводом короля Ецеля, чия велич ще й досі вражає у переказах, хай ім'я Німеччини в Китаї стане так само відомим, щоб більше жоден китаєць не зважився, коли-небудь скося поглянути на німця» [8, с. 16].

Скінчившись як історична подія, «боксерське повстання» не скінчилося як літературний сюжет та привід нагнати жаху: бібліотека романів та драм, породжених цими подіями могла б зайняти чимало місця – можна перерахувати лише деякі твори: драми Альберта «Німці в Китаї, або Жовта раса» (1900) та Шютта «Кйтайська імператриця» (1900); романи Агнес Гардер «Проти жовтого дракона», Отто Фельсінга «Китайські подорожі Герта Янсена. Подорож і війна молодого німця» (1903), Ойгена фон Енцберга «Нащадки дракона» (1903). Як не дивно, більшість романів були романами для молоді та своєрідними інтерпретаціями романів виховання – у своєрідному ключі протистояння чужому, зверхності та утвердження «природної влади» цивілізованого Заходу над темним Сходом.

Пригодницька література, від Карла Мая і Майна Ріда до Жюль Верна оперує приблизно однаковими схемами розвитку сюжетів та подій: те, що відбувалося у літературі про «боксерське повстання», найкраще відображає узятя з альманаху «Літературне ехо» рецензія-анонс на вихід нових романів для молоді з китайською тематикою: «Берлінський видавець своєю тямущістю вартий трьох саксонських. Він спекулює на патріотизмі <...> Проспект романів обіцяє одні й ті ж нелюдські злодіяння, представлені автором читачам: в одному – страшні злочини, жахливі оргії, орди фанатиків, тортури, нелюдськість китайців, дику лють божевільного народу, натовпи фанатиків, звиряче шаленство жовтих виродків, кривава різанина. У іншому проспекті роману: жахлива кривава драма, отрута, кинджал, тортури, облудна жіноча краса, змова, таємні вбивці, пекінська тигриця (мається на увазі кривавий образ імператриці Ци Сі), жахливий Острів Драконів, відразливі створіння. Третій проспект: жах, підступ, зрада, кривава жорстокість, таємні вбивства християн отрутою, кинджалом, удушенням, смерть у полум'ї, таємна секта китайських душителів, отравителька, жорстокий диявол з плоті і крові. Четвертий: моторошний час жаху, жовтошкірі нелюди, стогін розпачу, крики про допомогу, камери тортур, диявольські бестії, найвишуканіші та найжахливіші муки, пекло на землі» [8, с. 23].

Є декілька моментів, котрі нав'язливо виникають з цих проспектів: масовість, жорстокість і беззмістовність. Після романів Піртона Дунера та Георга Конрада вже не виглядає оригінальним представлення Китаю як простору, залюдненого і переповненого: ці маси підкоряються лише інстинктам та становлять собою загрозу розуму, адже вони абсолютно позбавлені логіки й керуються незрозумілими, темними, таємними (а тому і підступними!) мотивами.

Бібліографічні посилання

1. Glauser F. Guorrama. Ein Roman aus der Fremdenlegion / Friedrich Glauser. – Zürich : Limmat, 1997. – S. 7 – 284.
2. Graichen G. Deutsche Kolonien: Traum und Trauma / Gisela Graichen, Horst Gründer. – Berlin : Ullstein, 2005. – 480 S.
3. Gründer H. Geschichte der deutschen Kolonien / Horst Gründer. – Paderborn ; München ; Wien ; Zürich : Schöningh, 2004. – 336 S.
4. Jünger E. Afrikanische Spiele // Jünger E. Werke. – Band 9. Erzählende Schriften : Erzählungen. – Stuttgart : Klett, 1979. – S. 11–185.
5. Keyserling H. G. Das Reisetagebuch eines Philosophen: Erster Band / Hermann Graf Keyserling. – Darmstadt : Reichl, 1920. – 403 S.
6. Keyserling H. G. Das Reisetagebuch eines Philosophen: Zweiter Band / Hermann Graf Keyserling. – Darmstadt : Reichl, 1920. – 886 S.
7. Leutz H. Die Kolonien Deutschlands, ihre Erwerbung, Bevölkerung, Bodenbeschaffenheit und Erzeugnisse / Heinrich Leutz. – Karlsruhe : Scherer, 1900. – 151 S.
8. Li Ch. Der China-Roman in der deutschen Literatur 1890 – 1930. Tendenzen und Aspekte / Changke Li. – Regensburg : S. Roderer, 1992. – 218 S.
9. Ular A. Die Gelbe Flut: Ein Rassenroman / Alexander Ular. – F.a.M. : Rütten & Loening, 1908. – 417 S.
10. Winterhalder T. R. von. Kämpfe in China. Eine Darstellung der Wirren und der Beteiligung von Österreich-Ungarns Seemacht an ihrer Niederwerfung in den Jahren 1900 – 1901. / Theodor Ritter von Winterhalder. – Wien ; Budapest : Hartleben, 1902. – 584 S.

Надійшла до редколегії 26.04.2012

УДК 821.111 – 321.4

А. К. Титюк

м. Дніпропетровськ

**ДЕТЕКТИВ У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ XX СТОРІЧЧЯ)**

Розглядаються особливості сучасного сприйняття детективного жанру у контексті переоцінки різноманітних популярних жанрів та соціокультурних моделей.

Ключові слова: масова культура, масова література, жанр, детектив, класичний детектив, конфлікт.

Рассматриваются особенности современного восприятия детективного жанра в контексте переоценки различных популярных жанров и социокультурных моделей.

Ключевые слова: массовая культура, массовая литература, жанр, детектив, классический детектив, конфликт.

This article is devoted to the peculiarities of modern perception of detective genre in the context of re-evaluation of various popular genres, and sociocultural models are described in the article.

Keywords: the mass culture, the popular literature, the genre, detective, classical detective, conflict.

Головною рисою сучасної літератури є її багатогранність та різнобічність. В одному творі взаємодіють коди різного, деколи суперечливого культурного простору. На фоні багатьох течій та напрямків у сучасному літературному процесі можна помітити велику кількість творів масової літератури – особливого типу оповіді, який знаходиться за межею методологічного відношення. Сьогодні вже не існує сумнівів, що масова література визначає вподобання та потребу суспільств, а

вивчення цього явища все більше привертає увагу вчених. Актуальність даної статті визначається тим фактом, що, незважаючи на численні дослідження масової літератури та, зокрема, детективного жанру, залишається відкритим питання визначення стилю, проблематики та інших аспектів детективу в контексті масової літератури. Об'єктом нашого дослідження є тексти англomовної детективної прози ХХ ст. Мета роботи полягає в розкритті характерних рис детективного твору та виявленні причин популярності жанру детективу в контексті масової літератури.

Масова література є невід'ємною складовою літературного процесу ХХ ст. Її оцінювання виявляє двоїсту природу феномену: з одного боку, вона є популярною, «успішною», найбільш бажаною для масового читача; з іншого – масову літературу називають маргінальною, низькою, неякісною, далекою від творчості та ближчою до індустрії. Тривалий час філологія оминала цей тип письменництва. Лише кілька десятиліть тому масова література стала об'єктом пильної уваги вчених, які прагнули з'ясувати її сутність, закономірності розвитку та механізми функціонування. Дж. Кавелті зауважив: «Формульна література – це насамперед вид літературної творчості. І тому її можна аналізувати й оцінювати, як і будь-який інший вид літератури» [7, с. 8]. Біргіт Менцель називає дві причини того, що популярна література повинна бути предметом не лише соціологічного, але й літературознавчого студіювання. Насамперед, «формульна література» становить тип літератури зі своїми власними правилами, власними естетичними законами, із розмаїттям жанрів, ідеологій і способів зображення дійсності» [6, с. 395]. Крім того, авторка зазначає другий аргумент, що «висока й популярна література завжди доповнюють одна одну» [6, с. 395]. Проблема масової літератури займалася чимало літературознавців, серед яких зазначимо, зокрема, Л. Гудкова, О. Зверева, М. Черняк, М. Мельникова, Ж. Федорову, Ю. Лотмана, якому належить найвичерпніше визначення цього феномена як поняття соціологічного, що «стосується не стільки структури того чи іншого тексту, скільки його соціального функціонування в загальній системі текстів, що складають дану культуру» [5, с. 819]. Таким чином, поняття «масова література» в першу чергу визначає ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів.

Початковою точкою для кожного визначення масової літератури є те очевидне зауваження, що «масова культура – це просто культура, яка подобається значній кількості людей» [8, с. 21]. Дефініція масової культури залежатиме від кута зору, під яким дивиться на неї дослідник, отже, визначень може бути багато і вони впливатимуть на те, що у кожному випадку становитиме її протилежність. Тому поняття про елітарне та масове мистецтво неправильно окреслювати лише у параметрах високого та низького стилю, жанрів та тематики, художніми напрямками. В якості принципових ознак масової літератури Ю. Лотман пропонує дві наступні: 1) розповсюджена / нерозповсюджена, тобто відома / невідома; та 2) оцінена досить низько межах певної культурної спільноти [5, с. 819]. Її жанрово-тематичні різновиди базуються на стереотипних сюжетних схемах, й у злегка зміненому вигляді переходять з одного твору до іншого. У літературному енциклопедичному словнику під редакцією В. Кожевнікова та П. Ніколаєва поставлені акценти на функціях та кількості текстів масової літератури, яку трактують таким чином: «багатотиражована розважальна та дидактична

белетристика XIX–XX століть, складова частина індустрії культури» [4, с. 213]. Тож поняття «масова література» автори безпосередньо пов'язують із тиражем книг. Специфічні риси «масової літератури», її здатність впливати на вподобання та настрої численної аудиторії значною мірою залежать від використання нею популярних жанрів. Детективний жанр належить то того різновиду прози, що довго залишався без уваги серйозної критики. Вірогідно, саме загальнодоступність і популярність творів цього типу викликала сумніви в її художності. Першим теоретиком цього жанру став Г. К. Честертон, який у 1902 р. виступив зі статтею «На захист детективної літератури» [3]. Зокрема, він відзначає: «Щоб спробувати розкрити приховану психологічну причину популярності детективної літератури, необхідно позбутися від багатьох ходячих уявлень. Це неправда, наприклад, ніби публіка віддає перевагу поганій літературі над хорошою і зачитується детективними романами, бо це погана література. Лише тільки відсутність високих художніх позитивних якостей аж ніяк ще не робить книгу популярною» [3, с. 22].

Останнім часом відбувається різнобічне дослідження особливостей детективного жанру, яке лежить в руслі виявлення специфіки й механізмів масової культури. Але самостійний жанровий статус детективної літератури дотепер залишається дискусійним. Наприклад, автори багатьох англomовних досліджень детективу характеризують його, використовуючи термін «жанр» і «жанровий різновид» як синоніми або ж взагалі уникаючи їх (У. Киттрідж, С. Моема, Г. Честертон, Р. Леймена). Деякі російськомовні дослідники (Б. Бегак, А. Вулліс, Н. А. Кун) відносять детектив до різновидів пригодницького авантюрного жанру. Інші вчені (А. Адамов, Г. Анджапарідзе, С. Бавін, Т. Братусь, Ю. Уваров) наполягають на жанровій відокремленості і самодостатності детективної прози. Треба зауважити, що причини такого суперечливого ставлення до детективу криються в його парадоксальній природі. Саме через подібну невизначеність цього жанру існує велика кількість визначень поняття «детектив». Підручник зарубіжної літератури пропонує розлоге та нечітке визначення: «Детектив – це жанр прози, у якому сюжет будується навколо кримінальної загадки, а головним персонажем є слідчий – представник поліції або приватний детектив. Жанр детективу поєднує в собі два досить протилежні принципи: математичної загадки та героїчної поеми» [2, с. 97]. Відомий критик С. Бавін так характеризує детективну літературу: «Детективна література – вид пригодницької літератури, що включає твори, в яких розкриваються таємничі злочини (убивства, грабежі). У цих творах діють нишпорки, детективи, описуються їхні незвичайні пригоди, системи викриття злочинців» [1, с. 3].

Етапи еволюції теоретичних засад детективу пов'язані з появою історичних та національних різновидів цього жанру. Жанр детективу веде свій початок від так званих «логічних оповідань» (*tales of ratiocination*) Е. По, опублікованих у 40-х рр. XIX ст. Слово «детектив» увійшло у літературний ужиток пізніше, в 70-ті рр. XIX ст. Однак саме оповідання Едгара По («Вбивство на вулиці Морґ», «Таємниця Марі Роже», «Золотий жук») можна трактувати як такі, що започаткували новий жанр, оскільки вони вводили в літературу нову сюжетну схему і нового героя – сищика-інтелектуала, котрий розкриває злочин завдяки вмінню відбудовувати чіткі причинно-наслідкові ланцюжки міркувань. Твори Артура Конан Дойла

(«Оповідання про Шерлока Холмса», «Собака Баскервілів», «Шість Наполеонів»), Гілберта Честертона («Мудрість отця Брауна», «Алібі актриси»), Уілкі Коллінза («Місячний камінь», «Жінка в білому», «Чоловік і дружина»), Агати Крісті («Десять негрят», «Оголошено вбивство», «Таємниця каминів»), Найо Марш («Закляття стародавніх Майори», «Гра в вбивство») спричинили надзвичайну популярність англomовної детективної літератури у її класичному різновиді й ознаменували собою певний етап розвитку жанру у цілому. Пізніше з'являються нові імена: Д. Хемет, Р. Чандлер, Е. Гарднер, Е. Квінсі, Дж. Грішем, Дж. Сталкер та інші, з'являються нові напрямки, серед них так званий «крутий» детектив, або детектив-бойовик, поліцейський процедурний детектив, тощо. Поява кожного із них свого часу знаменувала подальший розвиток жанру. Вивчення типових творів кожного з цих різновидів надає можливість, з одного боку, розглянути діахронічний аспект становлення жанру, а з іншого – описати синхронічний зріз англomовного детективу як цілісного жанру художньої прози ХХ ст. Класичний детектив містить чотири основні компоненти сюжету: постановка проблеми; поява даних, необхідних для її розв'язання; віднайдення істини і оприлюднення висновків; логічне обґрунтування висновків. Р. Остін Фрімен в статті «Мистецтво детективу» (1924) розширює перелік ознак класичного детективу: за умови дотримання усіх якостей «серйозної» літератури, детектив має приносити інтелектуальне задоволення; в ньому не повинно бути логічних помилок, а всі необхідні для розв'язання загадки дані мають подаватися читачеві в явній або прихованій формі і в навмисне порушеній послідовності; в основі детективу лежить припущення про неспроможність читача розрізнити порівняльну цінність фактів, які йому пропонуються; драматизм викладення відкриття сищика має корегувати з переконливістю висновків, а в якості естетичного ефекту має виступати жорстка аргументація [3, с. 28–37]. Як відомо, для детективу характерним є особливий вид конфлікту, основу якого складає розгадка злочину, тому головною сюжетною ситуацією і є його розкриття: таємниця – це і найважливіша ланка сюжету, і його рушійна сила. У 1928 р. англієць С. С. Ван Дайн представив «20 правил для тих, хто пише детективи». Найперша ознака, що характеризує детектив, – розумова гра [1, с. 5].

Підсумовуючи виконане дослідження, підкреслимо жанрову самодостатність детективної прози, її відокремленість від пригодницької літератури взагалі. Жанрова єдність англomовного детективу проявляється у його фабулі як сукупності подій зображеного світу; у його сюжеті як вибіркової послідовності викладу цих подій із обов'язковим маніпулюванням інформаційним масивом, із специфічною манерою подачі фактуальної інформації; в оповідній перспективі і композиційно-мовленнєвій структурі як сукупності мовних засобів вираження запланованого автором впливу на читача.

Бібліографічні посилання

1. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах). – М. : Изд-во «Книжная палата», 1991. – 204с.
2. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури XIX – поч. XX століття: Навч. посібник. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.
3. Как сделать детектив. [пер. с англ., франц., нем., исп.; послесловие Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – 321с.
4. Литературный энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева и др. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 752с.

5. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман / О русской литературе: статья и исследования. История русской прозы. Теория литературы. – СПб. : Искусство-СПБ, 1997. – С. 817-826
6. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте / Б. Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – №40(6). – с.391-407.
7. Cawelti, John G. Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. – University of Chicago Press, 1976. – 344p.
8. Storey J. Cultural Theory And Popular Culture: An Introduction. – University of Georgia Press, 2006. – 208p.

Надійшла до редколегії 12.05.2012

УДК 811.161.1

В. Н. Тихомиров

г. Запорожье

ТУРГЕНЕВ И БУНИН (ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА)

Анализируется типология творчества И. С. Тургенева и И. А. Бунина, которых сближает обращение к вечным темам – природе, любви и смерти.

Ключевые слова: типология, традиция, идеализация, реализм.

Аналізується типологія творчості І. С. Тургенєва й І. О. Буніна, яких зближує звертання до вічних тем – природи, любові й смерті.

Ключові слова: типологія, традиція, ідеалізація, реалізм.

The article deals with the typology of I. Turgenev's and I. Bunin's creative work. Reference to eternal themes such as the nature, love and death draw them together.

Keywords: typology, tradition, idealization, realism.

Отношение Бунина к Тургеневу было не только не однозначным, но даже и противоречивым. В своем «интервью» Бунин пишет о проблеме «в изображении русского дворянства» после Тургенева и Толстого, изображавших его «верхний слой» и «редкие оазиса культуры» [5, с. 537]. После произведений Толстого и Тургенева критикует их «пробелы» в художественной литературе. Из предисловия к французскому изданию «Господина из Сан-Франциско» Бунин пишет о своей родословной из областей, где образовался «богатейший русский язык и откуда вышли, чуть ли не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым» [5, с. 267]. Г. Б. Курляндская пишет: «Бунин в какой-то степени роднит образ Тургенева по его проникновению в самую сокровенную суть мира и приобщение к природе как источнику великой радости, а также поэзии высшего чувства» [12, с. 68].

В романе «Жизнь Арсеньева», описывая орловский период своей жизни, Бунин посвящает Тургеневу в несколько двусмысленной ситуации. Оболенская спрашивает у Арсеньева во время их прогулки: «Вы любите Тургенева? – спросила она. Я замялся, – потому что я родился и вырос в деревне, мне всегда задавали этот вопрос, непременно предполагая во мне любовь к Тургеневу. – Но все равно, – сказала она, – это будет вам интересно» [6, с. 194]. И ведет его в усадьбу, которая будто бы описана в романе «Дворянское гнездо». В этом диалоге о Тургеневе

ведущая роль принадлежит Оболенской, которая любит автора «Дворянского гнезда». Между тем сам Арсеньев в своем отношении к Тургеневу «замаялся». Посещение дворянского гнезда, тем не менее, заканчивается его апологетом. «Лиза, Лаврецкий, Лемм. И мне страстно захотелось любви» [6, с. 194]. Эти слова о «дворянском гнезде» для Бунина (Арсеньева) приобрели символический смысл, открывая главный мотив его творчества – трагедию и апофеоз любви. Они проявились особенно в романе «Жизнь Арсеньева», в «Темных аллеях» и всем последующем творчестве Бунина. Что касается «Жизни Арсеньева», то в этом романе тургеневская традиция, несмотря на ее очевидность, не проявилась сколько-нибудь значительно. Хотя описание природы средней полосы, поэзия и трагедия любви – все это сближает одноименный роман с тургеневской традицией.

В структуре романа Бунина ее центром стал образ «тургеневской девушки» Лики, с которой герой познакомился в Орле, и которая привела его к дворянскому гнезду – к дому Лизы Калитиной. Как писала В. Н. Муромцева-Бунина, «в Лике воскресла любовь молодого Бунина, сила, страсть, чувства его. Я нахожу, что в Лике все женщины, которых он любил» [6, с. 332]. В отношении с Ликой Бунин отразил свои идеальную романтическую и сословно-дворянскую психологию. Как показали его взаимоотношения с Ликой, Арсеньев не выдерживает тургеневскую оценку. Перед уходом от Арсеньева Лика, конечно, не случайно вспоминает Тургенева: «Ты, конечно, не хочешь меня понимать. Но бог с тобой. Верно сказано у Тургенева» [6, с. 273]. «Присутствие» Тургенева в упреках Лики по поводу Арсеньева не случайны. Арсеньев во взаимоотношениях с ней демонстрирует свою внутреннюю свободу. «Живи только для меня и мной. Не лишай меня своей свободы, своеволия» [6, с. 273]. Упоминание Лики о Тургеневе стало упреком Арсеньеву за его эгоистические представления. Возникает вопрос, кого из тургеневских героев она имеет в виду. Казалось бы, Лаврецкого, о котором она говорит в рассказе о «Дворянском гнезде». Но Лаврецкий у Тургенева выражает принципы альтруизма во взаимоотношениях с Лизой. Тогда остается Рудин, которого упрекала Наталья в эгоцентризме. У Тургенева роман Лизы и Лаврецкого закончился драматически. В этом смысле любовный сюжет Лики и Алеши напоминает тургеневскую ситуацию.

Типологические связи творчества Бунина с Тургеневым не ограничиваются романом «Жизнь Арсеньева». Сюда вошли такие его произведения, как «Митина любовь», «Холодная осень», «Дело корнета Елагина» и др. Явно не прав А. М. Твардовский, недооценивший эмигрантские произведения Бунина, где «реализм его делает заметные уступки модернистским поветриям» [16, с. 22]. С нашей точки зрения, в решении этих тем Бунин соприкоснулся с Толстым и особенно с Тургеневым. Показателен его рассказ «Чистый понедельник», который Бунин, по словам В. М. Муромцевой-Буниной, считал «лучшим из того, что написал» [10, с. 391].

Персонаж Бунина явно напоминает тургеневского Павла Петровича. «Павел Петрович встретил ее на одном бале, протанцевал с ней мазурку, в течение которого она не сказала ни одного путного слова и влюбился страстно» [19, с. 222]. В отличие от Бунина Тургенев гораздо строже судит интеллектуальный уровень княгини Р., которая не сказала ни одного путного слова. Не отличается интеллектом и бунинская героиня: «Она зачем-то училась на курсах, довольно редко посещала их,

но посещала. Я как-то спросил «Зачем?». Она пожала плечами: «А зачем все делается на свете?» [11, с. 239]. Л. А. Смирнова в книге «Иван Алексеевич Бунин» явно преувеличивает интеллектуальное своеобразие героини, видя в ней духовную противоположность легкомысленному, ординарному герою [14]. Противоречивость поведения героини исследовательница видит в издевательствах над обильной пищей, иронией над театральной и прочей мишурой и т. д. В этих смутных, импульсивных стремлениях героини Бунин, по мнению исследовательницы, видит зарождение какого-то нового нравственного идеала [14, с. 177]. С этим утверждением вряд ли можно согласиться. Скорее всего, следует остановиться на стремлении писателя запечатлеть психологию женщины-сфинкса, о которой он писал в других рассказах. Например, в рассказе «Муза» писатель тоже описывает «любовь» героини сначала к художнику, а потом к одинокому, бедному помещику. Автор пишет о ее встрече с рассказчиком, с которым она неожиданно вторгается в его дом и становится его любовницей и наконец, об их занятиях, которые напоминают рассказ «Чистый понедельник».

Центральное место в творчестве Бунина эмигрантского периода занимает повесть «Митина любовь», которая получила высокую оценку. Французский поэт и романист Анри де Ренье писал: «“Митина любовь” находится на уровне лучших произведений классической русской литературы..., когда Россия еще была Россией Тургенева и Толстого...» [7, с. 523]. Бунин настойчиво открепивался от толстовской и тургеневской традиции, в частности о тургеневской традиции писал: Не раз слышал: «От Тургенева что-то. Но это уже никогда. Ни одной йоты, похожей, т. е. родственной нет» [7, с. 525]. И все-таки по принципу «со стороны виднее», с нашей точки зрения, в повести «Митина любовь» явно чувствуется перекличка с тургеневской традицией, особенно с повестью «Довольно» (VII фрагмент). Тургенев живописует здесь удивительную картину расцветающей природы и первой любви. «Весна! Здравствую, весна! – закричал я громким голосом, – здравствуй жизнь, и любовь, и счастье! И в то же мгновение сладостно потрясающей силой, подобно цветку кактуса внезапно вспыхнул во мне твой образ» [18, с. 114]. У Бунина мартовская картина пробуждающейся весны дана в близком романтическом духе и одновременно сочетается с прозаическими бытовыми картинами. «Чем была для него вся эта весна и особенно этот день, когда так свежо дуло навстречу ему в поле, а лошадь, отведавшая насыщенной влагой травы и черной пашни, так шумно дышала широкими ноздрями, храпом...» [7, с. 198]. В сознании Мити картина расцветающей природы сливается с образом Кати: «Он поднял глаза: над садом торжественно и радостно сияло небо, вокруг сиял сад своей снежной белизной и соловей, уже чуя предстоящий холодок, гулко и сильно щелкал в свежей зелени дальних кустов» [7, с. 202]. В отличие от высокой романтической тональности в Катин голос включаются чисто прозаические, и даже грубые детали, о чем говорит дворовая девка Аленка: «Я завтра зайду к матери овечку стричь, – сказала она помолчав... – Вечером, как вернусь, то приду» [7, с. 228].

Говоря о традициях в повести «Митина любовь» следует вспомнить произведение Тургенева «Первая любовь». В этих двух повестях сближаются личности обоих рассказчиков, захваченных драматическими переживаниями о первой любви. Правда, идеальный романтический аспект любви тургеневского героя

во многом снижается в переживаниях Мити. Певец идеальной любви Тургенев тоже уступает этом земному принципу, изображая отца юного героя, ставшего любовником Зинаиды. Это место в повести Тургенева восхитило Флобера: «Против отца у меня не было никакого дурного чувства. Напротив: он как будто еще вырос в моих глазах. Это, на мой взгляд, мысль поразительно глубокая» [21, с. 23]. Бунин, воюя с «фарисеями», которые считали его «Темные аллеи» порнографией, писал, что он, напротив, демонстрировал «новый подход к жизни»: «Не понимают фарисеи, что это новое слово, новый подход к жизни!» [13, с. 363].

Большое место в эмигрантском творчестве Бунина занимает произведение «Воды многие». В путешествиях «по многим водам» Бунин много размышлял о месте человека в необъятных просторах морей и океанов. Его мысли напоминают аналогичные суждения Тургенева во фрагменте «Довольно», в «Поездке в полесье», стихотворениях в прозе и т. д. А. Батюто пишет: «Среди философских проблем, серьезно занимавших Тургенева на протяжении в сущности всей его литературной деятельности первостепенное значение имеет мысль о человеке-ничтожестве» [2, с. 49]. Тургенев пишет: «...Одно остается человеку, чтобы устоять на ногах и не разрушиться в прах <...> сохранить достоинство сознания собственного ничтожества» [18, с. 117]. Бунин в «Водах многих» высказывается аналогичным образом: «Я именно из тех, которые, видя колыбель, не могут не вспомнить о могиле. Поминутно думаю, что за странная и страшная вещь наше существование – каждую секунду висишь на волоске» [3, с. 327]. Правда, космический пессимизм Тургенева в отличие от бунинского имеет более глубокий философский характер, опирающийся на системы Шопенгауэра и Паскаля, особенно последнего с его тезисом о человеке – «мыслящем тростнике». У Бунина этот пессимизм имеет скорее социальный характер, связанный с его скорбью о трагическом одиночестве вдали от России: «Разве я, например, могу быть уверен, что возвращусь в Россию? Может быть завтра, послезавтра сбросят мое тело в эти же самые волны» [3, с. 327].

«С осени 1824 Бунин создает цикл произведений, объединенных темой любви, представленной как сильное, часто роковое вторжение в жизнь человека»: «Как солнечный удар, оставивший глубокий след в человеческой душе» [1, с. 289]. Объединяющим центром стал рассказ «Солнечный удар». Поручик, случайно познакомившийся с прелестной «маленькой женщиной», неожиданно почувствовал к ней нечто вроде затмения: «На меня точно затмение нашло» [9, с. 240]. И финал рассказа: «Поручик, сидя под навесом на палубе, чувствует себя постаревшим на пять лет» [9, с. 245]. Тургенев придавал этому чувству огромную революционную роль, ломающую все прежние устои жизни. Символическим описанием этого чувства стали слова Тургенева в «Вешних водах» о первой любви Санина и Джеммы: «Первая любовь – та же революция. Однообразный строй сложившейся жизни разбит и разрушен в одно мгновение. Молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя» [17, с. 87]. В знаменитых романах Тургенева любовь является духовной силой, побуждающей личность к созиданию (Наталья Ласунская в «Рудине», Елена Стахова в «Накануне», Марианна в «Нови»). Бунин «воевал с фарисеями», обвинявшими его в порнографии и считал, «что у него новый подход к жизни». Конечно, бунинские слова «метят» в романтическое изображение любви у Тургенева [13, с. 363]. И все-таки, сравнивая изображение любви у Бунина и

Тургенева, мы не можем не учитывать опыт мировой литературы – опыт Толстого и Флобера, оставивших Тургеневу пальму первенства. Хотя, конечно, тургеневской «идеальности» подчас не хватает бунинской объективной трезвости.

Рассказ «Ворон» был признан американским критиком Томпсоном Брэдли лучшим рассказом Бунина [4, с. 390]. Для нас этот факт интересен и тем, что в этом рассказе чувствуются традиции тургеневской повести «Несчастливая», в частности, драматической любви Сюзанны и Мишеля, которая была бесцеремонно оборвана отцом Мишеля. Трагедию Сюзанны Тургенев перенес в эпоху крепостного права. А Бунин – в эпоху после его отмены. Герой рассказа «Ворон», отец рассказчика, ведет себя как полновластный хозяин губернского города. Узнав о любви своего сына к Елене Николаевне, он распоряжается как заправский крепостник-самодур: «Если осмелишься ослушаться, навеки лишу тебя наследства» [4, с. 221]. Хотя разница изображенных эпох в произведениях Тургенева и Бунина дает себя знать, но сам конфликт типологически близок. Эта драма в тургеневской повести заканчивается смертью Сюзанны. У Бунина конфликт рисуется в более спокойном, «обычном» плане, лишенным тургеневского драматизма. Заканчивается рассказ встречей с отцом и с нею в Мариинском театре. В описании героини Бунин полностью устраняет всякий элемент сочувственного лиризма, оставляя только объективное описание ее костюма: «На шейке ее темным огнем сверкал рубиновый крестик» [4, с. 218]. Но за объективностью чувствуется скрытый драматизм в переживаниях рассказчика. В. Ходасевич, соотнося позднюю бунинскую прозу с тургеневской традицией, писал: «Бунин бесконечно суше и терпче, потому что он отжал и выплеснул всю воду тургеневского глубокомыслия и удалил без остатка весь сахар тургеневского лиризма» [6, с. 353]. Конечно, название тургеневского лиризма сахаром можно оставить на совести В. Ходасевича. Но отличия эстетики этих художников слова схвачены верно, разумеется, без качественной оценки. О замысле рассказа «Натали» Бунин писал, что у него первоначально в замысле возник Гоголь. Пожалуй, следует вспомнить и Тургенева, который написал повесть «Первая любовь». Действительно, Бунин начинает свой рассказ в таком же «тургеневском духе»: «Я вырос в строгой дворянской семье, был еще чист душой и телом, краснел при вольных разговорах гимназических товарищей» [9, с. 143]. Также и тургеневский рассказчик мечтает о любви: «Во всем, что я думал, во всем, что я ощущал, таилось полуосознанное, стыдливое предчувствие чего-то нового, несказанно сладкого женского» [20, с. 6].

При внешнем сходстве этих любовных историй, они сразу же демонстрируют и различия. Тургеневский персонаж полон таинственных, романтических представлений о любви: полуосознанное, стыдливое, несказанно сладкое, женское» [20, с. 9]. Напротив, бунинский персонаж уже с первых страниц решает искать любовь без романтики: «Стал ездить в поисках любовных встреч по соседним именам» [9, с. 143].

Тургенев и Бунин уже в начале готовят читателя к драматическому финалу первой любви. «Предчувствиям рассказчика суждено было сбыться» – пишет Тургенев. Умирает Зинаида и отец Владимира, который завещает ему: «Бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы» [9, с. 72]. Бунинский персонаж ожидает забавных историй. «А вышло совсем, совсем другое» [9, с. 72]. Бунин

называл Толстого и Тургенева величайшими русскими писателями в предисловии к рассказу «Господин из Сан-Франциско». Однако, Арсеньев, герой романа «Жизнь Арсеньева» «замаялся», когда его спросили, любит ли он Тургенева. Такова противоречивая позиция Бунина по отношению к автору «Отцов и детей». Их сближает обращение к вечной теме природы, любви и смерти, особенно любви. Они видели в этом чувстве великую духовную силу, ломающую весь уклад привычной жизни. Бунин считал своей заслугой новый подход к жизни, проявляющийся в изображении земного, плотского начала любви и был неудовлетворен тургеневским стыдливым реализмом. Тургенева и Бунина сближают мысли о ничтожестве человека перед лицом беспощадной природы. Правда, у Тургенева эти мысли возникают не без влияния философии Паскаля и Шопенгауэра. У Бунина это объяснялось его безысходным одиночеством вдали от России.

Библиографические ссылки

1. Афанасьев В. А. И. А. Бунин. Очерки творчества / В. А. Афанасьев. – М. : Просвещение, 1966. – 385 с.
2. Батюто А. И. Тургенев – романист [Текст] / А. И. Батюто; АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1972. – 389 с.
3. Бунин И. А. Воды многие / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 4 – С. 309–338.
4. Бунин И. А. Ворон / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 4 – С. 216–222.
5. Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 4 – С. 308–329.
6. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 6 – С. 7–338.
7. Бунин И. А. Митина любовь / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 4 – С. 181–238.
8. Бунин И. А. Муза / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 7 – С. 30–36.
9. Бунин И. А. Натали / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 7 – С. 143–174.
10. Бунин И. А. Страшный рассказ / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 4 – С. 238–340.
11. Бунин И. А. Чистый понедельник / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 7 – С. 238–252.
12. Курляндская Г. Б. Бунин и Тургенев: сравнительно-типологическое исследование / Г. Б. Курляндская // Творчество Тургенева: проблемы метода и мировоззрения: межвузовский сб. науч. трудов. – Орёл : ОГНИ, 1991. – С. 65–68.
13. Лавров В. В. Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции 1920–1953 гг. Роман-хроника / В. В. Лавров. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 384 с.
14. Смирнова Л. А. Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество / Л. А. Смирнова. – М. : Просвещение, 1991. – 192 с.
15. Степун Ф. А. По поводу «Митиной любви» / Ф. А. Степун // Русская литература – 1989. – № 3. – С. 117–121.
16. Твардовский А. Твардовский о Бунине / А. Твардовский // Бунин И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9-ти томах. – М. : Художественная литература, 1966 – Т. 1. – С. 7–53.
17. Тургенев И. С. Вешние воды / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в 28-ми томах. – М. : Наука, 1964. – Т. 10. – С. 7–154.
18. Тургенев И. С. Довольно / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в 28-ми томах. – М. : Наука, 1964. – Т. 9. – С. 110–123.

19. Тургенев И. С. Отцы и дети / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в 28-ми томах. – М. : Наука, 1964. – Т. 8. – С. 222–401.
20. Тургенев И. С. Первая любовь / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в 28-ми томах. – М. : Наука, 1964. – Т. 9. – С. 7–77.
21. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 т. / Г. Флобер. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 2. – 503 с.

Надійшла до редколегії 07.05.12

УДК 821.161.1-1Цветаева «19»

С. А. Фокина

г. Одесса

АВТОРСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА РЕВНОСТИ В СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПОПЫТКА РЕВНОСТИ»

Анализируется влияние авторских кодов на художественное своеобразие стихотворения М. Цветаевой «Попытка ревности».

Ключевые слова: феномен ревности, смысловая структура, авторские коды, мировоззренческие доминанты, символ.

Аналізується вплив авторських кодів на художню своєрідність вірша М. Цветаевой «Спроба ревності».

Ключові слова: феномен ревності, смислова структура, авторські коди, світоглядні домінанти, символ.

In the article is analyzed influence of authorial codes on artistic originality of verse of M. Tsvetaeva «An Attempt at Jealousy».

Keywords: the phenomenon of jealousy, semantic structure, authorial codes, worldview dominants, symbol.

Актуальность поставленной проблемы связана с возрастающим интересом современного цветаеведения к изучению творчества М. Цветаевой в аспекте выявления мировоззренческих основ художественной системы поэтессы.

Среди творческого наследия М. Цветаевой «Попытка ревности» представляется одним из показательных произведений в плане экспликации доминант авторского мировоззрения. Достаточно вспомнить, что А. Саакянц назвала «Попытку ревности» стихотворением «на все времена, покуда существуют <...> любовь и расставание» [10, с. 387], В. Швейцер отметила полиадресный характер лирического послания. Также существуют статьи, посвященные исследованию данного поэтического текста с точки зрения теории перевода (М. В. Цветкова [14]) и адаптации стихотворения к изучению в школе (Т. А. Таянова [11]). Однако изученность «Попытки ревности» носит весьма фрагментарный характер. Не исследована смысловая структура стихотворения в соотнесении с интерпретацией цветаевских авторских кодов. Кроме того, уделено явно недостаточно внимания выявлению и анализу мировоззренческого пласта, обусловившего специфику истолкования М. Цветаевой феномена ревности. **Цель** данной статьи – поливалентный анализ феномена ревности в стихотворении М. Цветаевой «Попытка ревности» в контексте влияния скрытых авторских кодов. В этой связи целесообразно вспомнить утверждение Е. Фарыно, что понятие авторского кода, «подразумевающее системность авторских

выборов, по-иному освещает как само произведение, так и его интерпретацию» [12, с. 49]. Согласно Ю. М. Лотману, «разнообразие текстов и разнообразие личностей обеспечивают информационную емкость культуры как интеллектуального текстопорождающего устройства» [7, с. 168]. Распознавание авторских кодов способствует глубинному пониманию самобытности авторского замысла, выявлению скрытых смыслов и мировоззренческих основ художественной системы творца. Уже само название стихотворения в контексте устойчивых авторских кодов и символов лирической системы М. Цветаевой обретает знаковую природу. С одной стороны, ревность воспринимается М. Цветаевой как обостренное экзистенциально-экстатическое переживание длящегося расставания. С другой, ревность поэта осмысляет согласно этимологии этого слова, расшифровывая его как рвение и даже как отмеченность Иномирьем. По наблюдению Л. Зубовой, «именно рвение, стремление к победе духовного начала над телесным Цветаева называет ревностью богов в современном смысле этого слова» [4, с. 71]. Подобная интерпретация ревности создает ситуацию освобождения этого чувства от эротического начала и осмысления ревности как дерзания вырвать избранника из «земной юдоли», одухотворив его своей сопричастностью запредельному – поэтической стихии. Но не следует забывать, что особенностью поэтического мира М. Цветаевой становится двуплановость, задающая направление интерпретации ее лирики «на высшем уровне текста и на низшем» [3, с. 100]. Поэтесса, как правило, включает в текст своих стихотворений коды, отсылающие как к прочтению, затрагивающему духовно-экзистенциальную сферу, так и к эротическому подтексту. С точки зрения А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтанья, авторов «Семиотики страстей», ревность «находится на пересечении двух конфигураций: *привязанности* и *соперничества*» [2, с. 199]. В цветаевском поэтическом универсуме сопряжение привязанности и соперничества как важнейших доминант ревности проявляется в утверждении интенсивности переживания лирического «я». В записных книжках М. Цветаева замечает: «Любовь без ревности есть любовь вне пола. <...> В ревности ведь элемент – признания соперника, хотя бы – права его на существование. <...> В ревности есть элемент равенства: ревность есть равенство. Нельзя ревновать к заведомо-низшему, соревноваться с заведомо-слабейшим тебя, здесь уже ревность заменяется презрением. <...> есть именно ревность в ее безысходности, ревность к стихии – и потому – стихийная. <...> И чем *нулевее* соперник – тем *полнее* ревность...» [13, т. 4/2, с. 186]. В осмыслении М. Цветаевой соперничество наделяет ревность в полной мере безысходностью страдания, но фигура соперника воспринимается ее, все же, как случайность.

В цветаевском мире ревность определяет своеобразие коммуникации, эмоциональным центром которой всегда выступает покинувший возлюбленный. Такая коммуникативная стратегия акцентирует неистовство чувства, оказывающееся сильнее возникшей отдаленности адресата и затмевающее зыбкий образ соперницы. Кроме того, «привязанность может остаться неизменной независимо от эволюции отношений между субъектом и объектом: так, субъект может мечтать о соединении с объектом даже в случае смерти или исчезновения последнего» [2, с. 211]. При различных условиях коммуникации неизбывность ревности неизменно обыгрывается М. Цветаевой как стремление к духовной победе.

Экстатичность присущая психосфере, моделируемой в поэтическом мире М. Цветаевой, способствует тому, что включение любого переживания в ее орбиту трансформирует изображаемое чувство до его апогея, неизменно наделяя неистовостью. Поэтому, ревность, будучи чувством амбивалентным по своей природе, обеспечивает напряженность «лирического тока». Согласно мнению А. Бахраха, «даже в таких патетических и, казалось бы, кровью сердца написанных стихах, как “Попытка ревности”, не какое-то конкретное чувство вдохновляло ее на эти вызывающие строки, а, напротив, ее ревность (если таковая имела место) питалась и росла от поэтической удачи» [1, с. 14]. В авторском мире М. Цветаевой тема ревности тесно связана с мотивом колдовства. Ревнующая зачастую оказывается чернокнижницей-ворожеей, достаточно вспомнить стихотворение 1918 года «Развела тебе в стакане...», которое М. Мейкин считает своего рода предтечей «Попытки ревности». Коммуникативная направленность стихотворения «Развела тебе в стакане...» определяется следующей сюжетной позицией: «лирическая повествовательница использует колдовские чары, чтобы разлучить (более молодого, чем она) адресата с его (юной) женой за то, что тот, возможно, покинул повествовательницу» [8, с. 43].

В 20-е гг. создание «Попытки ревности» ознаменовало новое истолкование темы. Ревность, выносимая в название, и обращенность к покинувшему возлюбленному на сей раз приближают статус высказывания к оккультному. Предельная интенсивность лирического переживания, эксплицируемая в «Попытке ревности» наделяет поэтическое высказывание силой перформатива. Такое предположение подтверждают слова И. Эренбурга об этой особенности цветаевского дарования, отразившейся наиболее полно именно в вышеупомянутом стихотворении. В восприятии И. Эренбурга М. Цветаева «умела ворожить словами, как слагатели древних заговоров» [16, с. 99]. Действительно, организация дискурса лирического «я» в этом стихотворении на ритмическом, тематическом и архетипическом уровнях строится как стилизация любовного заговора. Как известно, творящий заговор должен ощутить «себя причастным сверхъестественному миру» и внушить «это другим, включая неземные силы» [9, с. 370]. Дискурс ревнующей моделирует подобие заклинания. Ревность активизирует колдовские потенции, присущие в цветаевском мифе лирическому «я». Слово в «Попытке ревности», приобретая магическую силу, наделяется способностью не только преодолеть расстояние, разделяющее коммуникантов, но и с помощью колдовства трансформировать ситуацию. Страстное неистовство лирического «я» изливается не в проклятиях или жалобах, а в уличении покинувшего возлюбленного в выборе своей судьбы, унижающей его в глазах ревнующей:

Как живётся вам с *простою*
Женщиною? *Без* божеств?
Государыню с престола
Свергши (с *оного* сошед),

Как живётся вам – хлопчется –
Ёжится? Встаётся – как?

С пошлойо бессмертной пошлости
Как справляеесь, бедняк?

Первым адресатом стихотворения «Попытка ревности» является К. Родзевич¹, с которым М. Цветаеву связывали, в период предшествующий созданию стихотворения, любовные отношения. Ряд биографов считают, что именно к К. Родзевичу М. Цветаева испытывала наиболее сильную страсть, выделяющую его среди иных возлюбленных. В письме к К. Родзевичу М. Цветаева писала: «Я в первый раз люблю счастливого, и может быть в первый раз ищу счастья, а не потери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть! Я в Вас чувствую силу, этого со мной никогда не было. <...> Вы сделали надо мной чудо, я в первый раз ощутила единство неба и земли» [13, т. 6/2, с. 331].

Разрыв с К. Родзевичем, положивший конец возможности счастливой любви и зародившееся чувство ревности, обусловившие биографический подтекст стихотворения-послания, осмысляются поэтессой как знаковая ситуация. Любовный опыт, по признанию М. Цветаевой, приобретает особое значение и становится более полнокровным именно в страдании, реализуясь как невозможность встречи или разлука, зачастую по тем или иным причинам непреодолимая. В этой связи приходит на ум высказывание поэтессы: «Все мое желание любви – желание смерти» [13, т. 4/2, с. 169]. Закономерность подобной психо-эмоциональной установки подтверждает и утверждение М. Цветаевой о том, что «между полнотой страдания и пустотой счастья» ее выбор «был сделан отродясь – и дородясь!» [13, т. 5/1, с. 72]. Такое восприятие было характерно и для романтической парадигмы. Достаточно вспомнить мысль Ю. М. Лотмана о том, что «романтическая схема любви – схема невозможности контакта <...> То, что любовь выступает всегда как разрыв, характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой» [6, с. 164]. М. Цветаева, воспевая разрыв, который становится эпицентром коммуникации в ее любовной лирике, создает понятие «разминование» и развивает своего рода философскую базу, должную высветить его архетипическую основу. Знаком «разминования» для М. Цветаевой выступают некие «разрозненные пары». Одной из наиболее значимых трагически «разрозненных пар» осознаются Орфей и Эвридика. Это позволяет М. Цветаевой в своей автомифологии осмыслять разлуку и «разминование» не только как закономерность своей реальной судьбы (что могло быть обусловлено особенностями психофизиологии поэтессы), но, прежде всего, как повторение мифологической ситуации Орфея и Эвридики. Осмысление любовного опыта в контексте орфического мифа в авторском мире М. Цветаевой очищает любое чувство от сиюминутности земного воплощения, высвечивая приближение участников коммуникации к границе инобытия.

¹ Видимо, позднее М. Цветаева перепосвятила «Попытку ревности». Известна версия, что это стихотворение обращено к М. Слониму. С точки зрения В. Швейцер, ««Попытка ревности» не имеет посвящения <...> навеянные разрывом с Родзевичем и несостоявшимся романом со Слонимом, стихи не относятся персонально ни к тому, ни к другому, а имеют собирательного адресата <...> – прежних и будущих возможных возлюбленных поэта, из увлечения которыми никогда ничего не выходило, кроме горя, недоумения, обиды. И стихов» [15, с. 321–322].

Итак, разлука в цветаевском универсуме становится своего рода проверкой на истинность чувства и его соответствия трагичности архетипического инварианта. Но ревность особая разновидность разлуки и требует иных архетипических соответствий, проявившихся в образе *Лилит*. Образ Лилит, олицетворяющий идею женской избранности – равности Адаму (Ср. «*Не суждено, чтобы сильный с сильным / Соединились бы в мире сем*»²) и колдовских потенций, метафорически означающих перформативную силу поэтического дара, отмечен предрешенностью разлуки, одиночества и даже отвергнутости:

Как живётся вам с товаром
Рыночным? Оброк – крутой?
После мраморов Каррары
Как живётся вам с трухой

Гипсовой? (Из глыбы высечен
Бог – и начисто разбит!)
Как живётся вам с сто-тысячной –
Вам, познавшему Лилит!

Призрачность Лилит и принадлежность иному миру как «моря паров» [5, с. 283] на смысловом уровне соотносит ее с семантикой имени Марина и образом Психеи – души-дыхания. Лилит выступает своего рода демоническим эквивалентом Психеи и новой вариацией поэта-чернокнижницы. В «Попытке ревности» образ Лилит маркирован вышеотмеченными авторскими кодами и становится символическим воплощением ревности. Развязка стихотворения преломляет ситуацию. Упреки сменяются признанием ощущения внутреннего единства ревнующей и ее возлюбленного. Такая коммуникативная направленность становится знаком преодоления возникшей разделенности их судеб. Зарождается возможность духовной победы ревнующей и примирения с ее избранником. Интенсивность чувства и магическая направленность послания, оказываются способны превозмочь неизбежность разлуки:

<...>
Ну, за голову: счастливы?
Нет? В провале без глубин –
Как живётся, милый? Тяжче ли,
Так же ли, как мне с другим?

Подводя итоги, следует отметить, что в смысловой структуре стихотворения М. Цветаевой «Попытка ревности» в качестве доминанты, сопрягающей различные авторские коды, поэтессой выделяется, прежде всего, ревность. Выявление авторских кодов позволяет интерпретировать мифологическую, психологическую, символическую природу ревности сообразно авторскому осмыслению М. Цветаевой. В данной статье цветаевское стихотворение «Попытка ревности» проанализировано в плане рассмотрения его доминантной темы – феномена ревности как одного из основополагающих авторских кодов. Такой подход, предлагая определенный тип анализа, дает возможность исследования поэтической

² «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» – второе стихотворение цикла «Двое» 1924 года, также обращенного к Б. Пастернаку [13, т. 2, с. 236–237].

системы М. Цветаевой в аспекте выявления скрытых авторских кодов, что открывает перспективы дальнейшего исследования.

Библиографические ссылки

1. Бахрах А. Звуковой ливень / А. Бахрах // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. – М. : Аграф, 2003. – Ч. 2 : 1942 – 1987 годы. Обреченность на время. – 2003. – С. 11–16.
2. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / [пер. с фр. И. Г. Меркуловой] / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаний. – М. : ЛКИ, 2007. – 336 с.
3. Ельницкая С. «Две «Бессонницы» Марины Цветаевой» / С. Ельницкая // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Материалы симпозиума. 1994, Published by Berkeley Slavic Specialties, Oakland, California. – С. 91–110.
4. Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 264 с.
5. Куклев В. К. Лилит / В. К. Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Андреева и др.]. – М. : Астрель : МИФ : АСТ, 2001. – С. 283–285.
6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство – СПб, 2001. – С. 18–252.
7. Лотман Ю. М. Культура и текст как генераторы смысла / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство – СПб, 2002. – С. 162–168.
8. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 312 с.
9. Мечковская Н. Б. Семиотика Язык. Природа. Культура : [курс лекций] / Н. Б. Мечковская. – М. : Издательский центр Академия, 2007. – 432 с.
10. Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1997. – 816 с.
11. Таянова Т. А. Стихотворение Марины Цветаевой «Попытка ревности»: опыт школьного прочтения / Т. А. Таянова // От текста к контексту. – Ишим; Белово, 2004. – Вып. 4. – С. 71–75.
12. Фарино Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Ежи Фарино. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
13. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998.
14. Цветкова М. В. «Ключевые слова» и перевод поэтического текста : на примере стих. М. Цветаевой «Попытка ревности» / М. В. Цветкова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2002. – № 2. – С. 133–140.
15. Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. – М. : Интерпринт, 1992. – 544 с.
16. Эренбург И. Поэзия Марины Цветаевой / И. Эренбург // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. – М. : Аграф, 2003. – Ч. 2 : 1942 – 1987 годы. Обреченность на время. – С. 98–108.

Надійшла до редколегії 27.04.12

УДК 821.161.1-31 «17»

О. Чубукина

г. Харьков

ТЕХНИКА ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА В РОМАНЕ Ф. А. ЭМИНА «НЕПОСТОЯННАЯ ФОРТУНА, ИЛИ ПОХОЖДЕНИЕ МИРАМОНДА»

Рассмотрены прецеденты внутреннего монолога в прозе Ф. А. Эмина.

Ключевые слова: внутренний монолог, риторика, мнимый адресат, автодиалог, проза.

Розглянуто прецеденти внутрішнього монологу у прозі Ф. О. Еміна.

Ключові слова: внутрішній монолог, риторика, мнимий адресат, автодіалог, проза.

The precedents of inner monologue in F. Emin's prose are considered in the article.

Keywords: inner monologue, rhetoric imaginary addressee, self-dialog, prose.

Процесс эволюции повествовательных форм рассматривается наукой (историей и теорией литературы) в соотнесении с постепенным усложнением форм человеческого общежития и, соответственно, с усложнением требований к такой специфической форме коммуникации, как литература. Так, становлению просветительской парадигмы «самостоянья» человека соответствует – в литературе – выработка повествовательных приемов изображения индивидуального сознания. Богатый материал для изучения этих процессов предоставляет русская литература XVIII века. Именно в этот период происходила ломка риторических стереотипов, опиравшихся на ролевое, этикетное представление об авторе. Постепенно формировались новые подходы к осмыслению роли автора в создании произведения, расширялись его компетенция и полномочия. Анализ формирования авторского начала в литературе Нового времени обычно оставляет в стороне произведения второго ряда. Между тем, представляется обоснованным взгляд, согласно которому глубинные тенденции литературного процесса проявляются в таких произведениях с не меньшей, если не с большей отчетливостью: «... первый роман Ф. Эмина представлял собой сложное явление. С одной стороны, в нем ощутимо сказывалось влияние риторической культуры, полностью определявшей авторское видение мира и человека, авторское художественное сознание. С другой стороны, в романе пробивало себе дорогу чисто романное мышление, которое вступало в противоречивое взаимодействие с риторическим мышлением» [1. С. 93].

Целью данной статьи была систематизация и первичное обобщение фактов, свидетельствующих о конфликте произносительной риторической установки и формирующегося романного сознания в тексте романа Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда». Содержание этих фактов мы обозначили термином «внутренний монолог», вполне отдавая себе отчет в том, что в данном случае не приходится говорить о внутреннем монологе в том смысле, который этот термин приобрел в XX веке. Однако мы сочли уместным такое словоупотребление, исходя из того соображения, что привлекаемые нами для анализа факты тяготеют к тому именно вектору совершенствования повествовательной техники, который и привел в конце концов к появлению внутреннего монолога во всей его сложности и неоднозначности.

К определению понятия. Одно из первых определений внутреннего монолога находим у французского писателя Э. Дюжардена, автора романа «Лавры срублены» (1887). По мнению некоторых ученых, именно этот, в общем, малоизвестный писатель, положил начало технике углубленного изображения сознания, впоследствии доведенной до совершенства Д. Джойсом. М. Прустом и У. Фолкнером. Определение Э. Дюжардена таково: «Внутренний монолог, как и всякий монолог, – это дискурс определенного характера, использованный для того, чтобы ввести нас во внутреннюю жизнь персонажа без какого-либо вмешательства или пояснения со стороны автора. Как всякий монолог, это дискурс без слушателя, а также дискурс, не произнесенный вслух. Но от традиционного монолога он отличается следующим: в том, что касается содержания, он отражает мысли

наиболее интимные и наиболее близко стоящие к подсознанию; что касается духа, то он является дискурсом, лишенным логической организации, воспроизводящим мысли в их исходном состоянии – такими, какими они приходят на ум; что касается формы, то он выражается посредством прямых утверждений, сведенных к минимуму синтаксиса; и поэтому, по сути дела, отвечает нашему нынешнему понятию о поэзии» [цит. по: 5, с. 145]. В данном суждении следует подчеркнуть три главные особенности внутреннего монолога по Э. Дюжардену: 1) отсутствие слушателя; 2) «немой» характер внутреннего монолога; 3) лишенность логической организации. Современное исследование по нарратологии это же понятие определяет следующим образом: «Прямой внутренний монолог по своему назначению – дословное воспроизведение внутренней речи персонажа, с сохранением не только ее содержания, но и всех особенностей грамматики, лексики, синтаксиса и языковой функции...» [4, с. 213–214]. С нашей точки зрения, определение В. Шмида уступает в ясности дефиниции французского писателя, поскольку, в сущности, объясняет понятие о внутреннем монологе с привлечением другого понятия, не менее нуждающегося в объяснении – внутренней речи.

Еще одно содержательное определение внутреннего монолога интересно для нас, кроме прочего, тем, что указывает на его «родословную»: «...повествовательный приём, заключающийся в воспроизведении мыслей и чувств персонажей; обращённое к самому себе развёрнутое высказывание героя. Предтечей внутреннего монолога считается театральный монолог «про себя» – в тех сценах, когда герой остаётся один и рассуждает вслух сам с собой. Как и театральный монолог, внутренний монолог заключает в себе художественную условность, поскольку оформляет и упорядочивает подчас трудноуловимые процессы человеческого сознания, делая их доступными читателю» [3, с. 78]. Это описание дополняет определение Э. Дюжардена указанием на то, что внутренний монолог обращается персонажем к самому себе, то есть, позицию слушателя (по Дюжардену, вакантную) занимает *мнимый адресат*. Можно утверждать, что именно наличие мнимого адресата служит маркером, позволяющим подвести соответствующий фрагмент текста под категорию «внутреннего монолога». Понятие *мнимого адресата* мы возьмем за основу при анализе тех фрагментов романа Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда», которые, на наш взгляд, позволяют заметить динамику становления новой, романной техники повествования. Приведем примеры таких высказываний.

В первом приближении можно выделить три типа мнимых адресатов:

1. «*Потусторонний*» адресат – божество, небо – в значении божества и пр.:

а) Монолог Мирамонда, получившего известие о смерти отца: «По изпущении кровавых капель из своих очей проклинал несчастную свою долю, и Нептуна, у которого прежде просил спасения, называя его жестоким за неприкрытие своими раздраженными волнами. Ах! лютый обладатель! взывал Мирамонд, на что ты меня спас от смерти, ежели я жизнь ненавидеть принужден. А! давно бы я уже позабыл о смерти, которою ты по разбитию корабля мне свирепо грозил, не знал бы я тоски, неизвестна бы мне была будущая моя горесть, не ведал бы я о проклятой Мальте, которая всех несчастий собранием назваться может» [6, т. 1, с. 20].

б) сетование Зюмбюли при виде раненого Мирамонда: «О! Небо, возопила она, естли закрытые глаза, так приятным мне его показывают, то, что будет, как оные отворятся? Ах! Конечно, живая их быстрота всю мою внутренность пронзит! Если сжатые уста такую приятность испускают, чтож тогда со мною станется, когда сии милые разговоры сплестать будут? О! Чудотворительная натура, продолжала она, в здании толь прелестной красоты, совершенною ты себя в свете показала искусницею; тонкого твоего рукоделия я буду свидетельницею» [6, т. 1, с. 139].

2. «Партиальный» адресат: представлен в высказывании частично:

а) «О! Любезные руки (посмотря на одну руку Мирамонда в крови обогренную:) возопила Зюмбюля. Вам бы еще должно в садах Флоры расцветающия срывать румяные розы, и невинные лилеи, но какая жестокая судьба, вам определила, в столь нежном и расцветающем возрасте, столь великую оружия поднимать тягость?» [6, т. 1, с. 139].

б) «Хотела она ему сказать что-нибудь и не могла, и не знала для чего язык ее желаниям не повиновался. Досадовала сама на себя, испуская болезненные вздохи; пристально смотрела на Мирамонда, показывая внутреннее движение своего духа, допрашивала сердце свое внутренно, что бы сие приключение значило, которому он не умела сыскать ни причины ни имени. Ах! На что мне дала натура язык, (так размышляла Зюмбюля:) когда им говорить невозможно. Наконец, рассматривая все душевные свои обращения, узнала: что стыд, язык ея немой делал, и от изъяснения Мирамонду своей страсти удерживал» [6, т. 1, с. 145].

3. Автодиалог: а) «Но ах куда моя горесть простирается? От света я терплю, а на рок нарекаю! Чтож мне несчастному делать! Знаю, что право постоянности терпеливо нам все сносить повелевает, но как не погнуться, когда нас тяжелое бремя угнетает! как не вздрогнуть, когда нас кто уколёт? о несчастливое человечества свойство! Как несносным ты ныне подвержено правам!» [6, т. 2, с. 34].

б) «О, несчастная Агата! возопила она, вооружайся постоянности твоей щитом, любовь на тебя набегает и хочет ввергнуть, сильных стрел своих ударом в бездонную погибель, в которую наподобие каменной стремнины тебе лететь надлежит....» [6, т. 3, с. 87].

Весьма показательным с точки зрения доказательства неслучайности поисков Эмина в области повествовательных форм представляется нам следующий монолог Мирамонда, в котором последовательно сочетаются все типы мнимой адресации, рассмотренные нами выше: «Что же сия несчастная любовь означает, с нетерпеливостью внутренней к своему сердцу Мирамонд промолвил, которую я ныне к Агате почювствовал? От чего происходит столь чудная моя страсть о которой я ничего не знаю? на что ответствовало ему сердце его. Я не знаю, спроси Неба, такие таинства коих человеческий разум не понимает, ему только одному известны. И так Мирамонд, не могши сыскать ни причины, ни помощи, таким своим внутренним беспокойствиям у себя самого зделал убежище в метафизике, допрашивая ее, не знает ли она, нет ли в человеке такой свойственной страсти, которой бы он по разным исследований сердечных и мысленных обращений узнать не мог? Она ответствовала, что ей одно только имя того непонятного в человеке бытия было известно, оно называется натуральное предчувствование будущего, но что она в лицо его никогда не видела» [6, т. 3, с. 76–77]. В данном монологе

последовательно сменяются такие мнимые адресаты, как *сердце, небо, метафизика*. Этот монолог, как кажется, свидетельствует об определенной поспешности заключения Г. А. Автухович, которая полагает возможным весь роман Эмина мыслить как положенный на многие голоса авторский монолог: «...Сентенции, кототорыми перенасыщен роман, носят внеличный характер (очередное “общее место”), они никому не принадлежат и являются иллюзией авторского высказывания. Можно сказать, что субъектно-объектная организация произведения дедуктивно-силлогистического типа – только имитация авторского высказывания, в то же время это первоначальный и необходимый этап оформления такого авторского высказывания в плане создания телеологического сюжета» [1, с. 93]. При этом исследователь указывает на отсутствие личного авторского «Я»: «... в первом романе Ф. Эмина проявилось очевидное противоречие между субъектно-объектной организацией произведения и полным отсутствием авторского «я» в произведении» [1, с. 93]. Мы полагаем, что приведенные нами примеры свидетельствуют о неубедительности утверждений о «полном» отсутствии авторского «Я». Высказывания с мнимой адресацией, когда фигура адресата подчеркнуто не поддается реалистической локализации, демонстрируют специфическую авторскую инициативу. Автор, во многом интуитивно, неосознанно, пытается преодолеть риторическую ограниченность своей позиции. Мнимая адресация, проблематизируя пространственно-временную определенность ситуации высказывания, проблематизирует одновременно и определенность авторского задания. В персонаже открывается внутреннее пространство, не поддающееся заполнению традиционным риторическим материалом.

Г. А. Автухович справедливо считает, что Эмин находится во власти риторической «парадигмы», и эта его зависимость входит в противоречие с его уникальным жизненным опытом: «...попытка автора наложить сетку риторической парадигмы на реальный жизненный материал в некоторых случаях приводила к незапланированному комическому эффекту. Это происходило тогда, когда стилистика универсального плана вторгалась в стилистику плана эмпирического. Приведем пример: Мирамонд, оказавшись после кораблекрушения один посреди волн бушующего моря, произносит длинный монолог о превратностях судьбы» [1, с. 93]. Такая оценка представляется нам несколько упрощенной, сводящей анализ ситуации к личной эстетической нечуткости автора. Исследовательница оценивает этот эпизод как комический с полным основанием, однако, с учетом конкретной историко-литературной ситуации комичность монолога Мирамонда можно рассматривать и как эффект воображаемого произнесения *вслух* речи, не подлежащей такому произнесению в принципе. В иначе выбранной перспективе анализа этот эпизод романа можно рассматривать как эпизод сопротивления романной тенденции повествования, ориентирующейся – в дальнейшем – на изображение сознания, риторической традиции. В чем суть этого сопротивления? С нашей точки зрения, введение в текст романа монологических реплик с *мнимой адресацией* имел результатом, условно говоря, дискредитацию отвлеченно-авторитетной авторской позиции и одновременное «освобождение» персонажа от власти риторического императива, от этой позиции исходящего.

Выводы. Анализ организации повествования в первом русском оригинальном романе с точки зрения присутствия в нем форм изображения сознания позволяет сделать следующие выводы. В первом романе Ф. Эмина прослеживаются эффекты глобального конфликта, стимулировавшего развитие русской литературы XVIII в. Имеется в виду конфликт между риторической установкой на произнесение, значимо определявшей не только формальные, но и содержательные компоненты художественного высказывания, и романной установкой на принципиально иной тип общения между автором и читателем. В прозе Эмина это конфликт получил своеобразное отражение во «внутренних» монологах, иными словами – в репликах, принципиально не подразумевающих реального адресата. Такие реплики не содержат, как правило, ни значимой для развития действия информации, «скрываемой» говорящим от других персонажей, ни объяснения мотивов тех или иных поступков персонажа, эмоционально восполняющего внешние причины этих поступков. С нашей точки зрения, основная функция таких реплик – неосознанное «сопротивление» автора романного высказывания риторической установке на подразумеваемое произнесение. Выбор в качестве адресата такого высказывания «потустороннего» персонажа – Нептуна, Неба, рук любимого человека, персонифицированного чувства, наконец, самого себя – как бы минимизирует возможности собственно риторической реализации той или иной сюжетной ситуации. Представляется, что дальнейшее изучение повествовательной техники мнимой адресации может расширить существующие представления о генезисе таких развитых форм изображения сознания, как несобственно-прямая речь, внутренний монолог и «поток сознания».

Библиографические ссылки

1. Автухович Г. А. Риторика и русский роман XVIII века / Г. А. Автухович. – Минск : БГУ, 1995. – 231 с.
2. Антология сюрреализма. 20-е годы. – Москва: ГИТИС, 1994. – 390 с.
3. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. – М. : Росмэн, 2006. – 457 с.
4. Шмид В. Нарратология / В. Шмид– М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
5. Щирова И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. / Гончарова Е. А., Щирова И. А. – СПб, 2007. – 342 с.
6. Эмин Ф. А. Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда : [Роман] / Федор Эмин. – СПб., 1763.

Надійшла до редколегії 02.05.12

УДК 821.161.1–4.09

Э. Г. Шестакова

г. Донецк

ОПАСНЫЙ ЖАНР ЛИТЕРАТУРЫ

Рецензия на монографию Е. А. Гусевой «Очерк среди жанров художественной литературы и журналистики» (Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2011. – 248 с.)

Когда-то известный чешско-австрийский писатель, публицист, журналист, участник гражданской войны в Испании и активный деятель антифашистской

эмиграции Эгон Киш назвал очерк опасным жанром литературы. Его современник Михаил Ефимович Кольцов – знаковый советский журналист, публицист, прозаик, общественный деятель с трагической судьбой, вплотную спаянной и предопределенной судьбой его эпохи, – будет настаивать на особом, дидактическом, характере очерка, который собственно и должен заставить читателя самостоятельно мыслить, рассуждать, чувствовать, действовать. Сила очерка – это сила и смелость приближения и проникновения вглубь социальной жизни, во всей её полноте, масштабности и непредсказуемости, это сила уловленного и воплощенного в словесной позиции мига, из которого и образуется современность. Очерк длительное время воспринимался не только как одна из форм представления материала, но, а может быть, и прежде всего как своеобразная и сильная в своей основе возможность встречи человека с миром на территории невыдуманной действительности, целено проявленной в единственно возможном здесь-и-сейчас слове.

Очерк, изначально балансирующий на тонкой грани художественной литературы и журналистики, лиричности и аналитики, свободно выраженного личностного начала и неукоснительно соблюдаемой достоверности, фактажности, вольности ощущений и строгости интеллектуальных наблюдений, умения обобщений и точности детали, нюанса, смелости заявлений и твердости морально-этических убеждений, был пограничным жанром мировой словесности. Он всегда активизировался в моменты общественных сдвигов, сломов, был тонким и чутким показателем социально-культурных умонастроений и интересов, ориентаций человека в современности и повседневности. При этом очерк всегда умел найти и зафиксировать сугубо и неустранимо человеческое, точнее гуманистическое, видение проблемы, будь-то глобальные политические, идеологические катаклизмы или же войны, революции, или же «открытие» другой культуры, или даже очередная встреча с хорошо известным и давно окружающим тебя миром. Однако постепенно очерк перестал быть одним из ведущих жанров словесности, определенных и определяющих ценностные ориентации социальной культуры, по крайней мере, нашего геополитического пространства. На рубеже наших столетий он перестал быть интеллектуально, морально и эмоционально востребованным явлением современности и повседневности, к сожалению, даже интеллигенции. Маргинализация очерка – это, если перефразировать культового философа Ж. Бодрийяра, не явный симптом, но непременно странный знак упадка, когда что-то значимое от нас ускользает, и мы обреченно скрываемся в невозвратности. Но нужны ли эти утраты? Не теряем ли мы вместе, казалось бы, всего лишь с жанром нечто большее, нежели одну из литературных форм репрезентации материала? Простая ли это, естественная и даже витально необходимая для любой словесности, погруженной в социум, обусловленной им, смена жанровых приоритетов? Или же это очередное и трагическое проявление гибели культуры гуманизма и личности как неизменного её условия?

В такой культурно-духовной ситуации очерк оказывается не только опасным жанром литературы, но и не менее опасным, провокационным и маргинальным жанром для литературоведческого исследования. Однако это вовсе не означает, что очерк не должен и не может быть исследован в новых (идеологических, методологических, наконец-то, культурных) условиях существования науки о

литературе в начале второго десятилетия XXI в. Как это и не предполагает своеобразного забвения истории становления и развития очерка, как того, что, казалось бы, давно и хорошо известно, что не составляет проблемы как таковой. Именно сейчас, в период угасания очерка и очерковости как определенного ценностного способа концепирования современности в слове-позиции, проблема как раз обнаруживается и обнажается в своей специфичности. Сделать очерк самостоятельным предметом исследования, да еще и на объемном словесном материале (художественная литература и журналистика), и на длительном временном промежутке (от праочерковых жанровых форм до очерков первого десятилетия XXI ст.) – это тоже во многом серьезный, ответственный и тяжелый выбор для литературоведа. И то, что Елена Александровна Гусева сделала этот выбор, свидетельствует не только о её чуткости к потребностям литературоведения, но и общих культурно-духовных запросов нашего времени.

Монография Е. А. Гусевой – это попытка рассмотреть «очерк, неканонический жанр относительно позднего происхождения, его возникновение, становление и историческое развитие» на материале русской словесности, о чем она заявляет с первых строк Введения. Естественно, что это не только масштабная, но и объемная, поливекторная задача, которая предполагает четко, последовательно, сообразуясь одновременно и с внутренней жизнью жанра, и с вписанностью очерка в социокультурную действительность и современность, обозначить и проанализировать общую картину мира очерка, определить его константные и переменные значения, предопределенные общей родовой и национальной особенностями. При этом Е. А. Гусева усложнила задачу явной разнородностью исследуемого материала. Она преднамеренно взяла для рассмотрения не только тексты художественной литературы или очерки, принадлежащие сугубо писательской журналистике, публицистике, что было бы более чем достаточно, учитывая национально-культурную и национально-идеологическую специфику русской словесности и статуса её писателя. Е. А. Гусева для создания полноты, системности развития очерка привлекла к изучению и сугубо журналистский материал. В конечном итоге это продемонстрировало интересную и довольно-таки своеобразную общую картину жизни очерка в русской словесности, полученную в ходе научной работы, осуществленной в условиях *проблемной ситуации* (Ю. Степанов). Так, в книге одновременно произошла интересная встреча известных русских писателей с добротнo исследованным наследием (Никитин, Радищев, Лермонтов, Кюхельбекер, Бестужев-Марлинский, Писемский, Гончаров, Гиляровский, Салтыков-Щедрин, Успенский, Короленко, Гарин-Михайловский, Чехов, Бунин, Куприн) и журналистов, известность которых пришлась только на их современность (Михневич, Бахтиаров, Животов, Федин, Гранин, Михайлов, Овечкин), и тех, кто определяет культурные настроения нашей современности и еще совершенно неизвестно, переступят ли её пределы (Вайль, Стогов, Акунин, Найман). В результате такого взаимодополнения материала вполне традиционные литературоведческие темы, например, разнообразие тематики очерков в русской литературе XIX века, физиологический очерк, очерковая проза 40-х – 70-х годов XIX века, жанр нравоописательного очерка, проблемный очерк, путевой очерк, получили дополнительный существенный ракурс рассмотрения. Именно он

позволил одновременно продемонстрировать и значимость обращения к уже исследованному очерковому наследию (особенно писателей «первого ряда»), и важность его рассмотрения в широком и семантически, функционально объемном контексте очерков собственно газетно-журнальных.

Хочу именно на этом методологическом моменте особо заострить внимание. При кажущейся на первый взгляд традиционности подбора и выстраивания историко-литературного материала в монографии Е. А. Гусевой в ней имплицитно совершен важный для современного литературоведения поворот к незаслуженно забытым идеям Л. В. Пумпянского, который еще в первой трети XX ст. обусловил ряд методологически определяющих историко-литературных задач. В частности, в историко-литературном очерке «Отцы и дети» Пумпянский, анализируя роман Тургенева, акцентирует внимание и на контексте «расцвета русской повествовательной прозы» (Гончаров, Лесков, Л. Толстой, Достоевский, Некрасов, Фет), без которого немыслимо понимание произведения как такового, и делает еще одно крайне важное замечание. «Но, конечно, только большой труд, написанный с привлечением всего материала, т.е. не только знаменитых статей и романов, но дневников, переписки, рядовой беллетристики, газет и пр., написанный, одним словом, так, как того требует современный уровень исторической методики, мог бы раскрыть все глубокое значение <...> всей русской литературы второй половины XIX века» [1, с. 405]. Хотя со времени написания этого очерка Пумпянского и прошло почти 90 лет историческая методика, к сожалению, крайне редко прибегает к привлечению такого объемного и разнофактурного материала.

Наиболее рельефно эта идея Пумпянского воплощается в монографии в разделе «Жанр нравоописательного очерка». Так, Е. А. Гусева «столкнула» в одном проблемном поле очерки в раннем творчестве Чехова, очерки Гиляровского (оба имени, естественно, хорошо известны читателю) и очерки Михневича, Бахтиярова, Животова (все три имени, к сожалению, мало что говорят современному читателю). Однако для русской культурной публики конца XIX – начала XX века все эти имена были не просто хорошо известны, но и ассоциировались с качественной и авторитетной публицистикой. В. Михневич, родившийся в Украине и получивший образование в лучших украинских учебных заведениях, – известный русский журналист, публицист, писатель, историк быта, краевед. Его литературное наследие начнут уже в начале нашего века активно переиздавать в России как то, без чего действительно представляется немыслимой картина литературно-общественной жизни. Равно это касается и творчества А. Бахтиярова и Н. Животова, имена и наследия которых сейчас начинают снова активно входить в пространство чтения. И если для российского образованного читателя они уже не представляются совершенно «белым пятном» на территории словесно-культурного развития, то для читателя Украины дело обстоит несколько иначе. При всей развитости интернета и представленности в нем этих интересных и значимых для историко-литературного и общественно-литературного российского процесса имен все же не стоит забывать, что в Сети необходимо, в первую очередь, четко знать, что и как спрашивать. И заслуга исследования Е. А. Гусевой состоит в том, что она сумела привлечь, как бы сказал Пумпянский, такой литературный материал и фон, которые отвечают потребностям и запросам современного уровня исторической методики,

представляют словесно-культурный процесс в его объемности, разнородности, даже пестроте, без которых он собственно и не мыслим как живое, развивающееся явление. Однако если словесно-культурный материал XIX ст. в монографии дан наиболее репрезентативно и последовательно, то очерковая жизнь XX век на этом фоне представляется всего лишь пунктирно обозначенной. Особенно это касается очерков периода Великой Отечественной войны и 60–80-х гг., когда в СССР наблюдался рассвет «толстых» журналов и очерковой журналистики. Например, знаменитый еще с середины XIX ст. журнал «Вокруг света» представляет интересное с точки зрения качественной публицистики развитие жанрово-тематического диапазона очерка. «Крестьянка», «Работница» – это журналы, которые тоже отражали специфический проблемно-тематический и стилистический набор очерков. Хотя вполне понятно, что это замечание носит перспективно-исследовательский характер и предполагает последовательную и систематическую работу целого коллектива. Сейчас же важно другое. Е. А. Гусева взялась за «опасный жанр литературы» и вполне достойно показала основные историко-методологические пути его рассмотрения.

Библиографические ссылки

1. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 864 с.

Надійшла до редколегії 30.04.12

ЗМІСТ

С. Д. Абрамович

(Камянец-Подольский)

SACRUM И ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ

В СОВРЕМЕННОМ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....3

Е. И. Авраменко

(Кривой Рог)

ЗАВЯЗКА РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

И ПРОБЛЕМА ВАРВАРСТВА И ЦИВИЛИЗАЦИИ (ОБРАЗНОСТЬ VI ГЛАВЫ).....10

Н. М. Акопьянц

(Харьков)

ПОЭТИКА ПОРТРЕТА ВЕГИ В РОМАНЕ

А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС».....15

Е. С. Базина

(Одесса)

МОТИВ «ОТЧУЖДЕНИЯ» В РАССКАЗЕ

С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО «ЛЕСНАЯ ТОПЬ».....20

О. В. Беляева

(Симферополь)

ПРОСТРАНСТВО ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

В РОМАНЕ У. ГИБСОНА «ВСЕ ВЕЧЕРИНКИ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ».....25

Л. О. Брега

(Дніпропетровськ)

ДІАЛОГ АВТОРКИ З ЧИТАЧЕМ ПОСЕРЕДНИЦТВОМ ТЕКСТУ.....31

Д. С. Бураго

(Киев)

ТЕМА КИЕВА КАК ИДЕЙНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЦЕНТР

РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА ГОГОЛЯ.....35

М. О. Бурдастик

(Дніпропетровськ)

ГОТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В ОПОВІДАННЯХ ВАЛ. ШЕВЧУКА 60-Х РР. XX СТ.....42

И. В. Быкова

(Харьков)

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ СВЕТСКИХ ПОВЕСТЕЙ Н. А. ДУРОВОЙ.....47

Т. П. Ворова

(Дніпропетровськ)

СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖУ

У «КАЗІЦІ ПРО ЦАРЯ САЛТАНА» О. С. ПУШКІНА.....53

Н. Г. Велигина

(Днепропетровск)

РОМАН «АРТУР И ДЖОРДЖ» ДЖ. БАРНСА:

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА «НОВОГО ИСТОРИЗМА».....58

О. А. Воеводина

(Днепропетровск)

ПОЭТИКА АБСУРДА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАГЛАВИЯ
ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ.....

64

Л. В. Гармаш

(Харьков)

ОСОБЕННОСТИ ТАНАТОЛОГИЧЕСКОГО НАРРАТИВА
В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО.....

67

Ю. С. Гетман

(Харьков)

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ДРАМЫ Д. В. АВЕРКИЕВА «МАМАЕВО ПОБОИЩЕ.
(ЛЕТОПИСНОЕ СКАЗАНИЕ КАРТИНЫ РУССКОЙ ЖИЗНИ XIV ВЕКА)».....

74

И. В. Гонец

(Днепропетровск)

ОППОЗИЦИЯ ИСКУССТВО – ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ.....

79

Р. Є. Гончаров, А. Є. Федорова

(Горлівка)

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ
ХРИСТИЯНСЬКИХ ДОГМАТІВ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
(ЗА ДРАМАТИЧНИМ ЕТЮДОМ «ЙОГАННА, ЖІНКА ХУСОВА»).....

84

Г. А. Горбунова

(Ялта)

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПОЭТИКИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ОЧЕРКА
М. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ВЫГОДНАЯ ЖЕНИТЬБА».....

89

Т. В. Горячева

(Харьков)

«УХОД» КАК ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ АКТ Л. СЕМЕНОВА.....

94

О. В. Григоренко

(Полтава)

«БАРВИСТЕ СКЛО РУЙНУЄ ЗЛО»: ВІДОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ
«СКЛЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ» В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ П. ШЕЄРБАРТА.....

100

А. В. Гусев

(Днепропетровск)

ФОРМЫ СВЯЗИ С ЧИТАТЕЛЕМ И РЕКЛАМА НА ПИСАТЕЛЬСКИХ САЙТАХ.....

106

Е. А. Гусева

(Днепропетровск)

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ДОКУМЕНТА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....

111

А. В. Давыдова

(Днепропетровск)

ИСТОРИЯ И ПОИСК НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В РОМАНЕ ДЖЕНИС КУЛЫК КИФЕР «THE GREEN LIBRARY».....

117

О. А. Драган

(Харьков)

СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЙ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ КНИГАХ

Л. МАРТЫНОВА.....122

Д. А. Зубарь

(Луганск)

МЕДИЦИНСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ Ж. К. ГЮИСМАНСА

«НАОБОРОТ» И ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА».....129

Е. Г. Иванцов

(Днепропетровск)

ДИСКУРС КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «Т».....139

М. Н. Ивахненко

(Горловка)

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

ПОСЛЕДНИХ РОМАНОВ В. АКСЕНОВА.....144

В. П. Казарин (Симферополь),**О. Л. Калашникова** (Днепропетровск)

ЭЛЕГИЯ ПУШКИНА «ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО...»

В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ АНТИЧНОГО ПОСЛАНИЯ «К КОРАБЛЮ».....150

А. В. Калашникова

(Дніпропетровськ)

СТАТИЧНІ ТА ДИНАМІЧНІ СТРУКТУРИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ЛІРИКИ ЛІ ЦИНЧЖАО (李清照).....159

О. Л. Калашникова

(Днепропетровск)

ЕКАТЕРИНОСЛАВ В УКРАИНСКОМ СЮЖЕТЕ

МЕМОУАРОВ Г. Р. ДЕРЖАВИНА.....167

Н. М. Кий

(Дніпропетровськ)

СУЧАСНА ЛІНГВОЦЕНТРИЧНА ПОЕЗІЯ.

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ.....174

Е. Д. Козлов

(Харьков)

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА

«ЖЕНЩИНА-ПОЭТ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ.....179

А. Г. Козлова

(Харьков)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП

ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИМУРА ШАОВА.....184

Ю. С. Колбенева

(Харьков)

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

ПЬЕСЫ ЕКАТЕРИНЫ II «НЕДОРАЗУМЕНИЕ».....191

Л. Ф. Коротеева

(Днепропетровск)

КОМИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ДОМБИ И СЫН».....194

К. В. Краева

(Евпатория)

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....199

С. К. Криворучко

(Харків)

ДО ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ.....203

Р. О. Магдиш

(Ялта)

ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗУ МАНДРІВНИКА У РОМАНІ

ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «ДВАНADЦЯТЬ ОБРУЧІВ».....209

Н. В. Мазнєва

(Луганськ)

ОБРАЗ АВТОРА У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ

РОМАНУ В. СЛАПЧУКА «ДИКІ КВІТИ».....215

О. Н. Матвийчук

(Харьков)

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА А. БЛОКА

В КНИГЕ Г. ЧУЛКОВА «ГОДЫ СТРАНСТВИЙ».....220

А. А. Невструева

(Днепропетровск)

СПЕЦИФИКА ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА

КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.....225

Д. В. Новохатский

(Ялта)

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПРИРОДА КОМПОЗИЦИИ

РОМАНА ДЖ. БАРТА «ХИМЕРА».....229

С. В. Остапенко

(Одесса)

К ВОПРОСУ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА

ЭССЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА «РАЗГОВОР О ДАНТЕ».....235

Е. Ю. Перинец

(Днепропетровск)

МОСКОВСКАЯ ТОПОГРАФИЯ В РОМАНЕ В. МАКАНИНА

«АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ».....243

Т. Є. Пічугіна

(Дніпропетровськ)

«АЛКЕСТА» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ:

МОДЕРНІЗАЦІЯ АНТИЧНОЇ ДРАМИ.....247

Ю. В. Поддубко

(Харьков)

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ А. КУШНЕРА.....252

Н. М. Раковская

(Одесса)

ДРАМА ИДЕЙ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЕ Л. ШЕСТОВА.....259

О. В. Сидорчук

(Львів)

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ СТРАТЕГІЇ ОЦІНЮВАННЯ
У САТИРИЧНОМУ ЦИКЛІ «ГРОМАДЯНИН ПОЕТ» ДМИТРА БИКОВА.....267**Е. А. Скоробогатова**

(Харьков)

ЧУЖОЙ МИР (ИРРЕАЛЬНОСТЬ) И КОЛЕБАНИЯ
ГРАММАТИЧЕСКОГО РОДА В ФОЛЬКЛОРЕ
И РУССКОЙ АВТОРСКОЙ ПОЭЗИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ.....273**Б. В. Стороха**

(Полтава)

НІМЕЦЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС КИТАЮ
НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....278**А. К. Титюк**

(Дніпропетровськ)

ДЕТЕКТИВ У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ ХХ СТОРІЧЧЯ).....284**В. Н. Тихомиров**

(Запорожье)

ТУРГЕНЕВ И БУНИН (ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА).....288

С. А. Фокина

(Одесса)

АВТОРСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА РЕВНОСТИ
В СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПОПЫТКА РЕВНОСТИ».....294**О. Чубукина**

(Харьков)

ТЕХНИКА ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА В РОМАНЕ Ф. А. ЭМИНА
«НЕПОСТОЯННАЯ ФОРТУНА, ИЛИ ПОХОЖДЕНИЕ МИРАМОНДА».....299**Э. Г. Шестакова**

(Донецк)

ОПАСНЫЙ ЖАНР ЛИТЕРАТУРЫ.....304

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 22 (2)

Українською та російською мовами

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

Здано на складання 02.09.12.
Підписано до друку 13.09.11. Формат 60х84 1 / 16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 24,05. Обл.-вид. арк. 18,54.
Тираж 300 прим. Зам. №1203

Видавничий дім Дмитра Бураго

Світоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48
e-mail: conf@graffiti.kiev.ua
www.burago.com.ua

Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41

Видавничий дім Дмитра Бураго

**З питаннями щодо видання книжок
звертайтеся за тел : (044) 227-38-28**