

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
випуск 10
літературознавство*

Засновано в 2002 році

Горлівка-2006

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

С92

С92 Східнослов'янська філологія: збірник наукових праць. Випуск 10.
Літературознавство. – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2006. – 200 с.

ISBN 966-8469-19-4

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів української та російської літератур і мов у школі.

ББК Ш81.0+82.0

С92 Восточнославянская филология: сборник научных работ.
Выпуск 10. Литературоведение. – Горловка: Издательство ГТПИИЯ,
2006. – 200 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литературы и языков в школе.

Рецензенти: д. філол. н. А.С. Зеленько
д. філол. н. В.І. Мацапура
д. філол. н. П.В. Михед

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глушенко, д. філол. н. В.А. Гусев, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. М.О. Лущенко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. О.С. Киченко, д. філол. н. Л.В. Дереза, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.І. Шевченко, к. філол. н. Н.І. Иванова, к. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), к. філол. н. Т.М. Марченко, к. філол. н. Н.В. Корабльова, к. філол. н. Р.А. Куцова, к. філол. н. К.Г. Олійникова, к. філол. н. Л.І. Пац, к. філол. н. В.І. Теркулов, к. пед. н. А.Р. Габідуліна.

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол № 8 від 22.03.06.

Постановою президії ВАК України від 30.06.2004р. №3-05/7 розділ „Мовознавство” збірника „Східнослов'янська філологія” внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 6751.

ISBN 966-8469-19-4

© ГДПШМ, 2006

*В.В. Федоров
(Донецк)*

УДК 82.0

**ВЛАСТЬ КАК ЦЕННОСТЬ
(«СКУПОЙ РЫЦАРЬ» А. С. ПУШКИНА)**

Вообразив и превратив себя в субъекта языкового бытия (исполнителя), а через него – в совокупность фабульных персонажей (Альбера и Ивана), Пушкин становится поэтом – субъектом превращенно-словесного бытия. В этой точке (говоря несколько условно) начинается его поэтическое бытие. Оно представляет собой последовательный ряд онтологических усилий, который завершается преодолением превращенного (поэтического) состояния, вследствие чего Пушкин становится субъектом непосредственно словесного бытия. Таким образом, Пушкин из субъекта телесного (жизненного) существования, претерпев несколько промежуточных состояний, становится субъектом словесного бытия, т.е. человеком в высшей форме его существования.

Первая ситуация, на которой мы сосредоточим свое внимание, – это рассказ Альбера о своем поединке с Делоржем:

Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мой шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажу; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала
И славили герольды мой дар:
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей, и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? – Скупость. Да!
Заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

Монолог Альбера, как представляется, скорее вводит читателя в суть происходящих событий, нежели является действием, изменяющим ситуацию. Это – рассказ (эпический компонент) о действии, о том, что было, он не сообщает энергию действию, но, напротив, отяжеляет его, замедляет развитие. И вместе с тем у читателя остается

впечатление, что нечто происходит, и весьма важное, связанное с тем, что произошло на турнире, но к нему не сводящееся.

Происходит это благодаря активности деятеля, играющего очень важную роль в событии поэтического бытия, но до сих пор не отмеченного учеными, поскольку их внимание сосредоточено на произведении. Этому деятелю мы предлагаем присвоить термин «драматический герой».

Мы говорили, что исполнитель воображает и превращает себя в Альбера. Альбера мы, естественно, мыслим как человека. И это, конечно, не может вызывать сомнения. Сомнение вызывает уверенность в том, что человеческий статусе свойствен человеку при всех обстоятельствах, и, следовательно, человечность Альбера как бы беспроблемна. Мы здесь касаемся весьма важной темы, а именно, соотношения человека и его онтологической сферы. Фабульная действительность является специфическим онтологическим контекстом. Особенность его в том, что это пространственно–временная сфера, способная осуществлять лишь телесный тип бытия, высшей разновидностью которого является жизнь. Человек же – сверхживотное существо. Из этого общеизвестного суждения следует, что субъект, пребывающий в фабульной действительности, есть субъект отвлеченно животного существования, т.е. является фабульным персонажем. Человеком же он становится по причине своей причастности к бытию исполнителя – субъекта превращенно–языкового существования.

Осуществляется это (причастность к бытию исполнителя) способом весьма привычным и не требующим никаких чрезвычайных усилий, – актом воображения. Конкретные формы воображения разнообразны, хотя и немногочисленны. Наиболее распространенным и эффективным является высказывание. Высказываясь, человек воображает и превращает себя в персонажей и тот бытийный контекст, в котором они пребывают. Воображающий и есть субъект человеческого бытия в его низшей – языковой – форме. Специфическим видом воображающего в драматическом роде литературы (словесного) искусства является драматический герой, поскольку он осуществляется исполнителем – субъектом превращенно–языкового бытия. В эпическом роде таким субъектом является повествователь, в лирическом – лирический субъект.

Мы, таким образом, различаем фабульного персонажа, т.е. субъекта жизненно–прозаического существования, и драматического героя – субъекта превращенно–языкового бытия. Персонажа осуществляют жизненные формы – те, в которые превращают себя языковые формы, осуществляющие бытие исполнителя. Фабульные персонажи, будучи самостоятельными онтологическим величинами в жизненной действительности, являются превращенными формами бытия исполнителя. И фабульные персонажи, и драматический герой суть превращенные формы бытия исполнителя. Или: исполнитель в двух превращенных

формах, т.е. в двух различных онтологических состояниях, вторая из которых является «продвинутой» сравнительно с первой.

Поскольку драматический герой является субъектом превращения – языкового бытия, он свое бытие совершает через существование тех персонажей, в которые он воображается и превращается. Этим лиц мы определяем как вторичных фабульных персонажей, а тот онтологический контекст, в котором они существуют, – вторичной фабульной действительностью. Драматический герой – субъект, бытию которого имманентна вторичная фабульная действительность. Следовательно, как и исполнитель, он является «миром» (а не телесным существом). Мир, конечно, является несколько условным термином. Причиной выбора именно этого термина является сверхфабульность мира. Если мы представим фабульную действительность «планом» некоторой большей онтологической сферы, то эту сферу можно определить как «мир». Он способен «вмещать» в себя пространственно–временную действительность. Мир, таким образом, является некоторой сферой бытия, а с другой стороны – остается «субъектом». Драматический герой – субъект, бытие которого разворачивается как мир (микрокосм, если вспомнить термин древнегреческой философии).

Вторичная фабульная действительность не является копией первичной, хотя драматический герой обыкновенно воображает себя в тех, кто окружает его в жизни, т.е. в первичной фабульной действительности. Например, Альбер воображает себя в тех и то, кто и что окружает его во время турнира. Из сказанного следует весьма важная вещь: драматический герой может оказывать «обратное» онтологическое влияние на исполнителя (а через него – на Пушкина–поэта). Ведь исполнитель может осуществлять себя, осуществляя драматического героя – субъекта, превращающего себя во вторичную фабульную действительность и вторичных фабульных персонажей, онтологические и ценностные характеристики которых могут весьма радикально отличаться от характеристик первичной, воображенной исполнителем.

В этой ситуации исполнитель должен вносить иногда существенные изменения в свое бытие, поскольку осуществляющие его языковые формы осуществляют также и драматического героя (исполнитель осуществляет себе подобного в онтологическом отношении субъекта), исполнитель оказывается вынужденным уподобиться драматическому герою. Естественно, он сопротивляется драматическому герою, не позволяя ему влиять на себя. Но драматический герой может настоять на своей онтологической воле. Формируется, таким образом, конфликтная ситуация, особенность которой состоит в том, что она не может быть изображена, и, следовательно, воспринята. Это ситуация, в которой пребывает исполнитель, а через него – Пушкин–поэт. Языковые формы не изображают, но прямо осуществляют эту ситуацию. Фабульная действи-

тельность оказывается (становится) не «местом», в котором нечто происходит, а одной из сторон, вовлеченных в этот конфликт.

Возвращаемся к Альберу как драматическому герою. Он воображает и превращает себя во вторичную фабульную действительность, противоположную первичной, вследствие чего сам в качестве вторичного фабульного персонажа является противоположностью рыцаря, т.е. «антирыцарем», «оборотнем рыцаря». Объясняя свое «геройство», Альбер говорит:

Взбесился я за поврежденный шлем;

Геройству что виною было? – Скупость.

Слово «взбеситься» обычно употребляется в значении, близком к «разозлиться», «вскипеть», «вспыхнуть» и под. В данной ситуации, связанной с оборотничеством (оборачиванием), проявляется первичное, фундаментальное значение – быть одержимым бесом (скупости). Очень важно, что Альбер одерживает победу над Делоржем в качестве оборотня рыцаря. Вторичная фабульная действительность оказывается здесь в более сильной позиции.

Характерно, что свое поведение сам Альбер оценивает как недолжное, но объясняет и тем оправдывает его «бедностью». «Бедность» Альбера – это как бы фабульный представитель основной причины, связанной с идеей Барона об абсолютной власти над миром. Именно Барон как драматический герой является настоящим антиподом исполнителя, его онтологическим и ценностным противником. Бытийная энергия Барона достаточно велика для того, чтобы первичная фабульная действительность в значительной степени уподобилась вторичной, имманентной бытию Барона как драматического героя. Это подтверждается словами Альбера:

Да! заразиться здесь не трудно ему

Под кровлею одной с моим отцом.

Как драматический герой, Альбер является, собственно, номинальной величиной: антиподом исполнителя он становится по причине онтологической зависимости от Барона как драматического героя. Альбер хочет быть рыцарем, т.е. тем, кем он рожден и предназначен быть. Как фабульный персонаж, Альбер «нормальный» продукт творческой энергии исполнителя. Однако ему приходится отстаивать свое право быть рыцарем. Более того, влияние Барона–драматического героя на исполнителя приводит к тому, что достоинства рыцаря изменяются на противоположные и становятся достоинствами антирыцаря. По своей натуре Альбер вовсе не скупой человек. Он говорит Соломону, что когда он наследует отцу, его золото в сундуках «лежать забудет». Но именно антипод «мотовства» – скупость – стала причиной его рыцарского «геройства».

Альбер недаром употребил слово «взбесился»: скупость не просто другое, противоположное щедрости, свойство, но именно его

антипод, оборотень. Эти качества не находятся в одном ряду «свойств личности». Скупость – не отрицательное свойство рыцаря, но положительное свойство оборотня рыцаря.

Альбер как драматический герой является принужденным противником исполнителя, несамостоятельным субъектом превращенно-языкового бытия. Но фактически он, конечно, является антиподом исполнителя, хотя и в качестве лишь «транслятора» онтологического влияния Барона на исполнителя. Так как в качестве драматического героя Альбер продолжает оставаться превращенной формой бытия исполнителя, исполнитель вынужден осуществлять Альбера и как драматического героя. Происходит это в форме уподобления исполнителя Альберу–драматическому герою. В поединке с Делоржем Альбер ведет себя как вторичный фабульный персонаж, как превращенная форма бытия Альбера (же) как драматического героя. Однако он не снимает шлем с поверженного противника, объясняя это чувством стыда перед «дамами и Герцогом». Это чувство – фабульное следствие (превращенная форма) онтологического напряжения исполнителя, сопротивляющегося Альберу–драматическому герою. Из антирыцаря Альбер становится рыцарем, способным испытывать чувство стыда и вследствие этого способного отказаться от своего постыдного для рыцаря намерения.

Итак, то, что представляется простым рассказом о совершенном когда–то действии, как бы не совсем уместным в драматическом произведении эпическим фрагментом, оказывается именно свойственным драме столкновением противоборствующих субъектов – исполнителя и драматического героя. Это такой конфликт, который не изображен в драме, но ею осуществляется.

Конфликтное состояние, в котором находится Пушкин–поэт, по своему трансформируется в языковой (исполнитель – драматический герой) и жизненной (между фабульными персонажами) сферах. Жизненный конфликт, т.е. столкновение между жизненно определенными лицами, разворачивается с приходом Жида. Конечно, и тут о противостоянии собственно этих персонажей между собой говорить не приходится: как противники, они сталкиваются только в ситуации искушения Жидом Альбера скорым богатством, склоняя его к убийству отца.

Диалог между ними вращается вокруг золота, соединенного, в свою очередь, со смертью Барона. Ближайшие интересы обеих сторон, как видим, весьма банальны: Альберу нужны деньги, чтобы «явиться» на турнире, и дальше он пока не заглядывает, ограничиваясь сеговетованием на скупость отца. Жид смотрит дальше: нужду Альбера в деньгах он использует, чтобы склонить его к убийству отца и постепенно завладеть его золотом.

Соломон весьма искусно ведет интригу. Когда Альбер уверяется, что золото он получит лишь со смертью отца (о которой никто жа-

леть не будет), Жид «пугает» его тем, что «отец его переживет». Ссылаясь на нечто неопределенно запредельное («Дни нашей жизни сочтены не нами...»), он изображает ситуацию похорон «юноши»:

Цвел юноша вечор, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на согбенных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст, лет десять, двадцать
И двадцать пять, и тридцать проживет он.

Жид становится драматическим героем, воображая себя во вторичных фабульных персонажах и вторичную фабульную действительность. То, что в первичной фабульной действительности является до некоторой степени «случаем», то во вторичной представляется как некоторая норма: вторичная фабульная действительность – это «обращенная» первичная, в которой не жизнь, а смерть является устойчивым онтологическим состоянием.

Жид как драматический герой также является несколько условным существом. В отличие от Альбера, он не находится в онтологической зависимости от Барона как драматического героя. Для него рассказ о похоронах юноши – прием, подготавливающий Альбера к сознанию необходимости немедленных действий. Но Соломону сравнительно легко стать оборотнем исполнителя в качестве драматического героя, поскольку он сейчас находится «под кровлею» замка, который стоит как бы на границе первичной и вторичной фабульных действительностей. Онтологическая энергия Альбера как обитателя «башни» слишком слаба, чтобы противиться Барону – обитателю «подвала»: подвал очевидно господствует над башней.

Жид как бы подхватывает онтологическую тенденцию и эксплуатирует ее в своих – жизненно-прагматических – интересах. Альбер в этой ситуации оказывается, во-первых, созерцателем, т.е. субъектом, созерцающим похороны юноши не как некоторую условную ситуацию (как простую возможность), но как реальную жизненную сцену, разыгрывающуюся у него перед глазами. Во-вторых, он онтологически отождествляется с Жидом как драматическим героем (вследствие чего и становится созерцателем). Тем самым он оказывается в сфере, производной от которой является вторичная фабульная действительность. Это сообщает событию смерти, совершающемуся во вторичной фабульной действительности, онтологическую бесспорность.

Предположив, что достаточно подготовил Альбера для того, чтобы тот принял предложение об убийстве отца (эта подготовка, заметим, обставлена как проявление сердечного участия в том печальном положении, в котором Альбер оказался), Жид заговаривает об одном «старичке», изготавливающем «чудно» действующие капли, – Товии. В этом персонаже впервые в отчетливой форме проявляется соединение любви

и смерти, являющееся фундаментальным для всего цикла, поэтому мы рассмотрим это парадоксальное единство более тщательно. С фабульной точки зрения и в жизненном плане (горизонтальная ось связей и отношений) фигура Товия не представляет большой загадки. Это – проффессиональный убийца, банальный злодей. Однако настораживает фраза Соломона («Нет рыцарь, Товий торг ведет иной...»), произнесенная, к тому же, с большой почтительностью к «бедному еврею». Ясно, что Товий отравляет людей по заказу. Но почему это Жид называет «торгом»? С кем торгуется Товий и какой барыш его привлекает? Товий характеризуется как бедный аптекарь. Мы думаем, что тут можно верить «почтенному Соломону»: если бы Товий был богат, он был бы известным человеком – богатство трудно утаить. Торговля смертью чрезвычайно прибыльна не приносит, к тому же это опасно: ведь «клиентами» бедного аптекаря являются христиане. Остается предположить, что привлекательной для Товия является сама возможность уничтожить то, что создано творцом. Товий – оборотень ближайшим образом исполнителя, отделанным – Пушкина–поэта: он – «податель смерти».

Здесь возникает, причем с большой настоятельностью, вопрос: зачем Пушкин воображает и превращает себя в эту зловещую фигуру, в услугах которой надобности к тому же не оказалось? Соединяя в одном лице аптекаря (человека, помогающего другому, спасающего его от возможной смерти из человеколюбия) и убийцу, убивающему из ненависти к людям), Товий в границах жизненной действительности производит впечатление отталкивающее по причинам, также представляющимся вполне понятным: положение аптекаря – надежное прикрытие, способ войти в доверие к человеку и тем вернее исполнить свой замысел. Никакой «любви» к человеку Товий, очевидно, не испытывает.

Посмотрим на ситуацию с другой стороны: что она представляет собой на вертикальной оси связей и отношений? Пушкин–поэт превращает себя не в аморфную массу персонажей, а в совокупность лиц, существование которых оправдано, в конечном счете, поэтически. Товий – такая же необходимая форма бытия Пушкина–поэта, как Альбер или Жид. Существование этого персонажа хотя бы в качестве внесценического потребовало событие поэтического бытия. Будучи эпизодическим лицом в жизненной сфере, Товий является фундаментальным деятелем в поэтическом целом (мире), персонификацией, фундаментальной для поэтического бытия ситуации.

Стремление человека овладеть любовью как высшей ценностью предполагает его «самоотрицание» как животного существа. Между любовью и смертью устанавливается прямая зависимость: то, что является смертью для животного существа (горизонтальная ось) является актом обратного превращения для субъекта человеческого бытия, т.е. в конечном счете для Пушкина–поэта (вертикальная ось). Поскольку то, что нами

определяется как событие обратного превращения, в жизненной действительности трансформируется в ситуацию смерти, то причина, вызывающая акт обратного превращения (потребность в словесной форме в онтологическом плане и потребность в любви в аксиологическом), также должна трансформироваться в жизненную причину. Такой причиной обычно бывает некоторое конкретное обстоятельство (яд, чума, поединок), но тут возможно некоторое обобщение, символическая фигура смерти. В «Скупом рыцаре» смерть персонифицирована фигурой Товия. Он соединяет собой любовь (аптекарь) и смерть (яд).

В жизненной сфере то, что делает Товий, достойно осуждения, однако данная оценка обоснована только в пределах жизненной сферы, и это условие (ограничение) является обязательным. То, что совершается в жизненной сфере, есть трансформация события поэтического бытия Пушкина-поэта. Определенные ситуации, возникающие в поэтическом бытии, в жизненно-прозаическом (фабульном) плане принимают форму жизненных ситуаций, чреватых смертью. В качестве жизненного существа (созерцателя) мы относимся к ним также определенным образом: сочувствуем жертве, негодуем на злодея. Но эти эмоции мы переживаем лишь в качестве жизненных субъектов и в жизненной сфере.

Товий, являющийся в жизни действительным существом, онтологически реальной величиной, весьма далекой от того, чтобы помогать человеку просто из человеколюбия, в поэтическом мире (в поэтической сфере) соотносится со стремлением поэта преодолеть свою превращенность и стать субъектом непосредственно словесного и непосредственно «любовного» бытия. Это не предполагает «пересмотра» нашего к нему отношения: нельзя «кизвинить» способ его действия внежизненной функцией, но и судить его окончательно также нельзя, нельзя жизненной оценке присваивать статус абсолютной (поэтической).

Подобное соединение любви и смерти (яда), добра и зла происходит и в «микроситуациях». Например, когда Жид говорит Альберу: «Весь разорился я, всё рыцарям усердно помогаю...», – читатель, разумеется, не принимает это за чистую монету: ясно, что почтенный Соломон на самом деле усердно помогает рыцарям разоряться. В жизненной сфере слово «у-сердный» принимает иронический смысл, поскольку очевидно, что ростовщичество не может преследовать благотворительных целей, что это не бескорыстная помощь ближнему. Поэтому проявление любви (сердечного участия), зафиксированной в слове «усердный», принимает противоположный смысл, придавая реплике Жида ироническое звучание. Однако в поэтическом мире, т.е. в составе события поэтического бытия род деятельности Соломона есть составляющая этого события, направленного на овладение любовью как высшей ценностью. Но сказанное не отменяет нашего жизненного отношения к тем мотивам, которыми руководствуется Соломон, бога-

тея ростовщичеством. Нужно, чтобы жизненное событие, жизненная ситуация действительно обладали жизненным онтологическим и ценностным статусом, чтобы они могли осуществлять эстетическую функцию в составе поэтического бытия Пушкина.

Жид воображает себя в Товия и становится драматическим героем. Языковые формы, превращающие себя в телесные и создающие Товия-убийцу (т.е. человека, самое существование которого является постоянно действующей причиной смерти других), не могут быть одинакового онтологического качества с такими языковыми формами, которые превращают себя в жизненные и формируют жизненно актуальных персонажей (онтологически положительных существ). Для Жиды как драматического героя Товий не является онтологически отрицательной величиной. Напротив, является, во-первых, онтологической реальностью; во-вторых, довольно симпатичным существом: «Так, есть старичок один...» Уменьшительно-ласкательный суффикс придает Товию вид чего-то безобидного и даже умильного. Но таким он может быть только в ситуации, когда жизнь и смерть меняются ценностными знаками. Что, собственно, и происходит, поскольку Соломон как драматический герой является антиподом (оборотнем) исполнителя. В этом случае между исполнителем и Жидом-драматическим героем возникают конфликтные отношения. Жид является превращенной формой исполнителя, и исполнитель, осуществляя себя, осуществляет и Соломона как драматического героя, т.е. свою онтологическую противоположность. Таким образом, исполнитель осуществляет то, чему он онтологически противостоит, следовательно, чему должен оказывать бытийное сопротивление. Это сопротивление в превращенном виде предстает как сопротивление Альбера искушению Жиды. Устойчивость исполнителя перед онтологическим натиском Жиды-драматического героя является причиной несогласия Альбера на предложение Соломона – как фабульного персонажа – отравить отца.

Однако мы должны принять в соображение и то обстоятельство, что Соломон не выдумывает, не создает, а пересоздает Товия, воспроизводит существующее лицо. Товий – такая же онтологическая реальность, как и Альбер, как и сам Соломон. Исполнитель в числе прочих фабульных персонажей создает (т.е. превращает себя) и Товия. Так как жизненная форма существования является следствием недолжного (превращенного) состояния исполнителя, она уже подлежит преодолению, поскольку онтологический вектор поэта установлен на достижение непосредственной формы словесного бытия. Ситуация не в том, что «наряду» с жизненной формой бытия есть высшая, но в том, что низшая (телесная, жизненная) – превращенный способ осуществления высшего. Жизненная форма бытия есть потому, что языковая не может осуществляться без онтологического посредства жизненной. Поскольку онтологическая

енергія словесної форми направлена на преодолення превращеного стану, життєва (фабульна) форма в своєму отрешеному (т.е. як специфічно життєвому) вигляді повинна перетворитися в словесну, стати тем, що вона єсть по сущому, а не по стану. А це значить: можливість здійснення цього перетворення як би «заложені» в самій життєвій дійсності. Існування за межами життєвої сфери позажиттєвої сфери і є причиною смертності всього живого і бренності всього тілесного.

Сейчас ми розглянемо сцену вигнання Жида. Вона вважається навіть декількома загадковою – по тій причині, що вчені ще не вирішили («остануться сумніви»), чим пахнуть червонці Соломона – ядом чи адом. Спор виник по причині академічної щепетливості. Н.О.Лернер (1912 г.) доводив, що правильне читання сумнівного слова – «адом». Сучасний автор пише: «Заключительний епізод першої сцени «Скупого рыцаря» Пушкіна містить в собі формулу, яка сміливо може бути віднесена до числа «темних місць» пушкінского тексту. Вокруг неї по сей день не затихають спори; в користь тій чи іншій версії читання висказуються самі різноманітні аргументи» [1, 349]. Особливість почерка Пушкіна, дозволившая виникнути сумніви («а» чи «я»), підкріплюються роздумом, що Іуда не отруїв Христа. Пушкін, звичайно, не ставив перед собою мету показати репліку: «Его червонці будуть пахнути ядом, як срібники прашура його», – погане знання Альбером Нового Завета. Признання правильним читання сумнівного слова як «адом» вказує лише на те, що Альбер страшився грішного покарання. Але ця риса взагалі випадає з загального образу персонажа, хоча йому і не суперечить.

Альбера, по-видимому, відвертає сама ситуація обману довіри. Причинити смерть обманом – це, звичайно, не по-рицарськи. Прийняти пропозицію Соломона йому заважає те, що заважало зняти шлем з Делоржа. Він не хоче предателески вбити батька, хоча готово це зробити в «честному» поєдинку (теж саме, власне, вбивство, але в межах кодексу честі рыцаря). Альбер розуміє поступок Іуди однозначно – як предателство, і не хоче бути на його місці. Хоча він не тільки погоджується на смерть батька, але і сугує на те, що вона так довго не настає, але бути причиною його смерті не хоче. Він порівнює Жида з Іудой, розцінюючи його червонці як плату за предателство.

Перед нами варіант фундаментальної ситуації всього циклу – з'єднання любові і смерті. Тут, звичайно, є в виду «отруєний поцілунок» Іуди: знак любові є разом з тим і знаком страху, т.е. знаком смерті. Те, що в межах життєвої дійсності є однозначно предателством, то в межах поетичного світу є подією зворотного перетворення, що відбулося на Голгофі.

Таким образом, Альбер, не принимая предложение Жиды, не сдает жизненную позицию в качестве персонажа первичной фабульной действительности, т.е. рыцаря, в которого превращает себя исполнитель. Искушение, которому подвергает его Жид, есть – в поэтическом плане – попытка влияния Соломона–драматического героя на исполнителя. Исполнитель выдерживает эту попытку, и Альбер ведет себя по–рыцарски. Горячность, которую он при этом проявляет, может показаться излишней, а это доказывает, что, возможно, внутренне Альбер соблазнился, но тут же ужаснулся и отказался от мысли отравить отца, и с тем большей озлобленностью обрушился на Соломона. Такая возможность вероятна, если вспомнить поведение Альбера на турнире: только стыд перед дамами и Герцогом удерживают его от намерения снять шлем, но само намерение все же было.

Подведем некоторые итоги. Пушкин, вообразив и превратив себя в исполнителя и жизненно актуальных лиц, становится поэтом, т.е. субъектом человеческого бытия – высшего по форме, но недолжного по способу осуществления. Его цель – преодолеть свою превращенность. Он совершает ряд онтологических усилий, направленных на достижение этой цели, осуществляя таким образом событие поэтического бытия. При этом предполагается, что с самим Пушкиным–поэтом происходят изменения, и не исключено, что они не соответствуют ожиданиям Пушкина–писателя, автора произведения. Мы убедились в том, что драматический герой, субъект человеческого (языкового) бытия, не содействует исполнителю, а противостоит ему, вступая с ним в онтологический и ценностный конфликт. Возникающая обратная онтологическая связь вместе с необходимостью осуществлять свое поэтическое бытие вынуждает Пушкина к изменениям такого рода, которые могут представиться не приближающими к достижению цели, но к удалению от нее по сравнению с исходной ситуацией. Поэт должен проявить своеобразный онтологический героизм, продолжая осуществлять свое бытие, даже если возникает впечатление, что оно уводит его от цели, подчиниться логике, которая иной раз весьма радикально противоречит жизненной. Анализ первой сцены показал, что Альбер и Жид как драматические герои выступают в качестве своеобразных «медиумов» онтологической энергии, исходящей от главного противника исполнителя – Барона как драматического героя, к анализу которого мы теперь переходим.

Главным героем «Скупого рыцаря» является Барон, и наши предыдущие рассуждения, непосредственно связанные с другими персонажами (фабульными лицами), обусловлены присутствием Барона в их высказываниях, т.е. в первой сцене он также присутствует – в качестве вторичного фабульного персонажа. Отличие Барона от других

персонажей, как мы уже отметили, состоит в его чрезвычайно высоком онтологическом потенциале. Отсюда следует, что Барон занимает весьма высокую позицию на «шкале человечности», т.е. он – потенциально – более человек, нежели Альбер или Жид. Это предположение нуждается в комментариях, поскольку человек, одержимый идеей абсолютной власти (власти над миром), каковым является Барон, обычно не вызывает у нас сочувствия.

Абсолютная власть есть первая из ценностей, которая может с основанием определиться как «человеческая» (по основанию ее внежизненности), но самая низшая из них. Человек считает себя жизненным существом и в пространственно–временной действительности, для которой жизнь является высшей формой, которую она способна осуществить, таковым является. Однако он интуитивно чувствует свой онтологический потенциал, онтологический «излишек», не могущий быть осуществленным в жизненной (фабульной) сфере. Вместе с тем, человек фактически постоянно существует как воображающий, т.е., согласно нашей терминологии, как драматический герой. В отличие от остальных персонажей, Барон как драматический герой не является онтологическим дополнением к себе самому как фабульному (жизненно актуальному) лицу. Онтологический центр смещается у него с жизненной формы на языковую. Он существует, таким образом, прежде всего как драматический герой. Барон стремится овладеть языковой формой, стать не фактическим субъектом человеческого бытия, но субъектом, владеющим этой формой. А т.к. его языковое бытие осуществляется превращенным способом, оно принимает форму мира, т.е. Барон осуществляется как мир («микрокосм»). Ему нужно утвердить себя в этом бытийном качестве (статусе). Вот это стремление в жизненно–прозаическом преломлении принимает форму намерения овладеть миром. Барон хочет, чтобы его онтологическая форма стала необратимой. В соответствии с жизненным опытом, который он распространяет на внежизненный, овладение миром он мыслит как обращение его в свою «собственность». Стремление отождествить себя с исполнителем принимает агрессивную форму – подчинить себе исполнителя, принудить его осуществлять свою онтологическую волю. Признаком успешности осуществления этого намерения является факт исполнения любого его каприза: «Лишь захочу...»

Барон является драматическим героем и в этом качестве субъектом превращенно–человеческого бытия. То есть: он воображает и превращает себя во вторичную фабульную действительность и вторичных фабульных персонажей, которые, таким образом, являются имманентными его бытию. Являясь миром, Барон, таким образом, является и его «правителем». Но, конечно, такое «правление» его не может удовлетворить, потому что его условность очевидна. Ему нужно, чтобы он командовал миром

в качестве фабульного персонажа, а условием «послушности» мира (т.е. ближайшим образом исполнителя, отдаленным – Пушкина–поэта) его воле выступает его онтологическая состоятельность как драматического героя. Безусловная власть над миром – это власть над Пушкиным как поэтическим миром, к которой, по существу, и стремится Барон.

Барон наращивает свой онтологический потенциал в качестве драматического героя, что принимает в границах фабульной действительности форму накопления золота. Эта связь имеет, конечно, свое обоснование. Пушкин превращает себя в исполнителя, а исполнитель – в такие жизненные формы, которые создают рыцарскую действительность. Жизненные формы и жизненные ценности продолжают оставаться в сильной позиции. Хотя деньги уже становятся весьма значительной жизненной ценностью, и Жид уже недалек от того, чтобы стать хозяином многих рыцарских замков, однако Альбер еще действительно может повесить его на воротах замка (и не один рыцарь вздохнет с облегчением).

Однако деньги начинают играть в жизни все более важную роль: они, с одной стороны, помогают разрешить многие жизненные ситуации, с другой – сами формируют жизненные затруднения (ситуация Альбера), невозможные прежде. Надежду на обретение власти Барон связывает с богатством. Он накопил значительное количество золота, однако его явно недостаточно, чтобы «купить» власть над миром. У «фламандских богачей», упоминаемых Жидом, золота гораздо больше, но о власти над миром они не помышляют. Сказанное, однако, не значит, что Барон идет ложным путем, и его ждет разочарование. Проблема в том, что накопление золота является превращенной формой другого события – события наращивания онтологической мощи Барона как драматического героя.

Вся вторая сцена трагедии является монологом Барона, т.е. с точки зрения традиционно понимаемой «сценичности» является неудовлетворительной, и если конфликтная ситуация здесь присутствует, то только в качестве «рассказываемой». Однако субъект восприятия чувствует (и это также очевидно), что вторая сцена – главная. Барон, с одной стороны, предстает как высказывающийся фабульный персонаж, с другой – как осуществляющий свое бытие драматический герой. В первой (фабульной) ситуации мы слышим рассказ о том, что было и что будет, во второй (драматической) – принимаем участие в событии драматического бытия, направленного на разрешение эстетического конфликта.

Итак, Барон воображает и превращает себя во вторичных фабульных персонажей (главным образом, в самого себя, но не только) и вторичную фабульную действительность и становится драматическим героем. Драматическому герою свойственна другая форма онтологической активности, нежели фабульному (жизненному, «фигурному») лицу. Эта активность проявляет себя в том, что возникает вто-

рична фабульна дійсність, вторичні персонажі вступають друг з другом в життєві, іноді дуже гострі, стосунки, які є перетвореними формами онтологічного напруження, онтологічних зусиль драматичного героя. Особливістю цієї фабульної дійсності, в яку перетворюється Барон-драматичний герой, є те, що вона є онтологічною і ціннісною протилежністю первинній – тій, в яку він уявляє і перетворює себе виконавцем.

Розглядаючи першу сцену трагедії (діалог Альбера і Жиди), ми переконані в тому, що ці життєві зв'язки і стосунки, в які залучені обидва персонажі, є протилежними звичайним: вночі хоронять чотирьох старика, лицар виконує «геройство» через свою жадність і підло. Загалом, стосунки персонажів розкриваються не на життєвому ґрунті, а на його протилежності – смерті Барона. Альбера і Жиди зводять смерть Барона: ситуація, яку обговорюється, – це смерть Барона – природна або насильницька.

Далі ми відзначили незалежність Альбера і частини Жиди як драматичних героїв: вони виступають як онтологічних протилежних виконавця і сторонників Барона як драматичного героя, будучи, разом з тим, життєвими істотами з перевагою: для обох єдиними важливими є життєві цінності, хоча і різні. Вони, відповідно, не повинні послаблювати життєву позицію, але вони це роблять як би примусово – як онтологічні антагоністи виконавця як драматичних героїв. Це результат впливу на них Барона-драматичного героя, і тепер ми повинні з'ясувати, що робить Барона антагоністом виконавця і що передає йому таку онтологічну енергію, що вона дозволяє йому надавати потужний вплив на виконавця.

Ми вже помітили, що хоча Барон і копить золото, однак це лише перетворена форма здійснення іншого події, яке призводить його до досягнення його цілі, хоча і в декількох інших видах, ніж вважав Барон. Золото, яке копить Барон, він двічі називає «сокровищем»: коли воно приходить («Не багато, здається, але понемногу/ Сокровища ростуть») і коли «уходить» («І потекли сокровища мої/ В атласні діряві кишені»).

Відмінно від Альбера, який думає про золото-гроші «кількісно» («...Давай червонці. Висипи мені сотню...») і якого, ми думаємо, мало турбує, як виглядає та чи інша монета, Барон знає «в обличчя» кожну. «Тут є дублон старинний... ось він». Барон знає цей дублон. Це можна пояснити випадковістю. Але, перевівши автоматично погляд на іншу монету, він її знає: «А цей? Цей мені приніс Тібо...» Причиною такої уважливості до кожної монетки є ситуація її повернення, червоний потім, кров'ю або

слезами. Ценность своего золота Барон видит не в том, что можно на него купить, оно для него «тяжеловесный представитель», «человеческих забот./ Обманов, слез, молений и проклятий», т.е. того, что является противоположностью жизни, из чего складывается не жизнь, а ее противоположность. Золота–сокровища у Барона столько, что

... если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп...

Золото лежит в шести сундуках, символизирующих, по догадке В. Просцевичуса, шесть дней творения, но с противоположным знаком. Таким образом, Барон мыслит свое золото как соотносимое с понятием (актом) творения и актом уничтожения мира, т.е., в итоге, как противоположность творения, а себя самого – как антипода (оборотня) творящего.

Барон не является ростовщиком, он возвращает «свое» золото, однако с ним – по дороге «назад» – происходит перемена: то, что было деньгами, становится «сокровищем». Рассказывая о вдове, Барон говорит:

Тут есть дублон старинный... вот он.
Нынче вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что–то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла
И не захочет завтра быть в тюрьме.

Он превращает себя во вдову, троих ее детей и себя самого, в дождливый день, а также и те отношения, которые сложились между ним и вдовой как вторичными фабульными персонажами. Его бытие как драматического героя осуществляется посредством того жизненного события, о котором он рассказывает, т.е. воображает и превращает свое языковое бытие в жизненное: моление, с одной стороны, и ожидание возвращения долга, с другой.

Идея Барона о власти над миром не могла у него возникнуть как у фабульного персонажа, т.е. как у только жизненного существа; она не могла возникнуть у него как у только превращенно–языкового существа; она могла возникнуть только у того онтологически «эклетиического» образования, состоящего из фабульного персонажа и драматического героя, – именно как способ преодоления бытийной чуждости животного и человеческого. Фабульный персонаж в жизненной сфере – у себя дома, у него нет проблем с самим собой как драматическим героем, поскольку для жизненно–прозаического лица он является онтологическим дополнением. То, что является качественным своеобразием бытия драматического

героя, относительно фабульного персонажа преобразуется в особенные способности жизненного существа, «дополнительные» к природным (животным), – умением говорить, думать, видеть сны и проч. Однако у человека, онтологический центр которого сместился с жизненной формы на внежизненную (языковую), такие проблемы появляются: ему нужно преодолеть свою превращенность, т.е. стать субъектом непосредственно человеческого бытия. Данная проблема не может предстать человеку именно в том виде, в котором мы ее сформулировали – по причине его превращенного состояния. Она должна обрести «фабульный», т.е. жизненно-прозаический характер: у Барона она становится идеей мирового господства. Как высказывающийся, Барон занимает позицию вневходимости относительно фабульных персонажей. Он весь – как вторичный фабульный персонаж – сосредоточен на дублоне и ни о каких муках совести в этот момент даже не подозревает. Объясняется это, с одной стороны, тем, что он утверджен на внефабульной позиции и находится вне пределов досягаемости этого жизненного чувства. С другой – вообще возможно, что это чувство у него как бы «атрофировалось». Позволить себе пожалеть вдову и ее детей и простить ей долг означает для Барона как драматического героя позволить исполнителю вытеснить себя из позиции вневходимости и тем самым подпасть под воздействие совести как жизненной ценности. Оставаясь в позиции вневходимости, Барон не только возвращает долг, но и «оборачивает» дублон из «денег» (жизненная ценность) в «сокровище» (внежизненная ценность). Для Барона важно не то, что он создает другую действительность, а то, что эта действительность является антиподом исходной, что «своей» действительностью и своим бытием как драматического героя он «оборачивает» исполнителя, ставит его в ситуацию перевернутости.

Барон «обращает» свое золото: золото-деньги становятся золотом-сокровищем. То, что в первичной фабульной действительности является «отрицательной» величиной (это золото нельзя тратить), является «положительной» ценностью во вторичной фабульной действительности (имманентной бытию Барона как драматического героя). Конечно, золото Барона является «сокровищем» только в буквальном смысле: он спрятано («сокрыто») в сундуках-гробах, стоящих в подвале-склепе. Но пока Барон пребывает в первичной фабульной действительности и подчиняется ее нормам, золото сохраняет свою прежнюю ценность, т.е. является деньгами. Оно является сокровищем только, так сказать, в воображении Барона. «Только в воображении», с другой стороны, не означает «условно». «Воображающий» – субъект превращенно-языкового бытия (драматический герой, онтологический статус которого может быть весьма высоким). Мы сказали: золото Барона является сокровищем только во вторичной фабульной действительности. Вторичная действительность – это превращенная форма бытия Барона как драмати-

ческого героя. А в этом качестве Барон является онтологической реальностью, мощь которой постепенно возрастает и, наконец, достигает такой степени, что может оказывать «обратное» действие на исполнителя.

При этом условии вторичная фабульная действительность становится основной («замещает» первичную): исполнитель претерпевает такое изменение, что осуществляющие его языковые формы превращаются в телесные, образующие фабульную действительность – с признаками вторичной фабульной действительности. А это, естественно, значит, что золото Барона на самом деле становится сокровищем (не по внешнему только признаку), т.е. такой ценностью, которая для Барона является реальной основой для достижения им абсолютной власти.

Мы должны прояснить этот момент. Сложность ситуации не в том, что у Барона есть большое количество золота-денег, и по этой причине он может «править миром». Он становится действительно правителем мира лишь потому, что становится миром, сильнейшим, чем исполнитель, поэтому он может узурпировать власть исполнителя, стать онтологическим самозванцем. Сказанное, однако, не означает, что золото, накопленное Бароном, вообще не при чем. В том, что оно весьма и весьма «при чем», мы уже убедились. Но, опять-таки, это лишь следствие. А причина состоит в том, что Барон, занимая позицию вневходимости относительно вторичной фабульной действительности в качестве драматического героя, занимает тем самым и позицию вневходимости относительно первичной фабульной действительности, и в этой ситуации он встречается с исполнителем, занимающим позицию вневходимости относительно первичной фабульной действительности.

Спротивляясь Барону как драматическому герою, исполнитель пытается восстановить для него авторитет этической, т.е. жизненной, ценности, а именно – совести. Возможный результат: Барон, не выдержав угрызений совести, простит долг вдове, Тибо и другим, т.е. уступит исполнителю. Однако Барон проявляет волю и не поддается влиянию совести (в отличие от Альбера, отказавшегося от мысли снять шлем с Делоржа, потому что ему было стыдно перед дамами и Герцогом). Напротив, Барон оказывает онтологическое воздействие на исполнителя. Остановимся на этой ситуации.

Цель Барона – овладеть миром, т.е. стать его правителем. Стать властителем мира в той ситуации, в которой оказался Барон, означает овладеть исполнителем, т.е. навязать ему свою онтологическую волю. Барон как драматический герой превращает себя в такую вторичную фабульную действительность, которая по своим онтологическим и ценностным свойствам является противоположностью первичной, а Барон-драматический герой – антиподом исполнителя.

Сравнивая себя с царем, велевшим воинам принести по горсти земли, Барон думает, что, принося «по горсти бедной» золота в свои сунду-

ки, он также воздвиг «свой холм», но при этом – вполне наивно – уподобляет себя демону («как некий демон»), правящему миром «отселе», т.е. из подвала. Холм Барона направлен вершиной вниз, если сравнить его с холмом, воздвигнутым «неким царем». Сравнивая свое золото с «богами», спящими в небесах, он характеризует их не как «высокие», но как «глубокие», невольно обозначая свою точку наблюдателя как верхнюю.

Барон как драматический герой является субъектом бытия, типологически сходного с бытием исполнителя, но обращенного по способу его осуществления. Накапливая золото-сокровище, Барон осуществляет себя как драматического героя; то, что в жизненной действительности есть проявление скупости, деяние скупца, то в сфере бытия исполнителя становится событием формирования онтологического антипода исполнителя, его оборотня.

Как мы уже говорили, вторая сцена, представляющая монолог Барона, не отвечает требованиям сценичности: тут мы находим рассказ о некотором действии, но нет самого действия. Но мы должны уточнить: нет жизненного (фабульного) действия, что еще не означает, что нет никакого действия. То, о чем мы говорим, не имеет жизненного основания, и потому может показаться абсурдным, однако мы имеем дело с поэтическим бытием и его коллизиями, а потому внежизненное бытие не только возможно, но является первичным относительно фабульного, его обосновывающим.

Эта сцена является событием (следовательно и действием), причем таким, которое осуществляет цель Барона. Подобное осуществление может разочаровать читателя/зрителя. «Царствование» Барона сводится к наслаждению «волшебным блеском» золота, но ведь это скорее удовольствие скупца, любующегося своим золотом, чем человека, наслаждающегося своей властью над «всеми». Возможно, Барон просто внушает себе иллюзию: он может царствовать, но не царствует фактически. Возможность, которую он сам себе вообразил, превращается – в его глазах – в действительность, но это, однако, самообман.

Но Барон не похож на человека, способного тешить себя иллюзиями: в его словах есть обоснование подобного самочувствия: он царствует, но нам важно понять, каким образом это происходит, какое же основание есть у Барона, чтобы так уверенно провозглашать начало своего царствования над миром.

Основой осуществления желания господствовать над миром Барон считает свое богатство: шесть сундуков золота. Барон открывает свои сундуки не только для того, чтобы «пир себе устроить», но и для того, чтобы «царствовать». В его ситуации «пировать» и есть «царствовать». Здесь нас, конечно, может взять сомнение: чтобы царствовать, достаточно ли шести сундуков золота? Может закрасться сомнение: не для того ли, как настоящий скупец, открывает свои сундуки Ба-

рон, чтобы полюбоваться «волшебным блеском» своего золота? – Намек на нечто большее находим в словах Барона:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Из этих слов ясно не только то, что Барон относится к своему золоту как сокровищу (быть изъятым из обращения – обязательное условие для того, чтобы золото стало сокровищем), для которого «проснуться» означает «умереть», перестать быть сокровищем, потерять ту ценность, и то, что которую и творит Барон, но у него есть стремление пережить состояние убийцы, когда «приятно и страшно вместе». Простое намерение: открыть сундук – соединяет два противоположных намерения (предполагающих два противоположных результата) – достижение власти над миром и «убийство» золота-сокровища. Барон уничтожает, как кажется, то, что сам считает основой своего стремления править миром.

Убийство золота–сокровища может иметь два возможных последствия: обратить сокровища в деньги и обратить сокровища в то, «тяжеловесными представителем» чего оно было. Первое событие может произойти в первичной фабульной действительности, второе – во второй. В первой возможной ситуации Барон «отменяет» себя как драматического героя, становится просто богатым человеком. Исполнитель оказывается сильнее Барона-драматического героя, не позволяя ему утвердиться в позиции внефабульной находимости. Во второй ситуации Барон «отменяет» себя как фабульного персонажа, утверждаясь окончательно на внефабульной позиции.

Происходит, по-видимому, второе: движение Барона, открывающего свои сундуки в качестве вторичного фабульного персонажа, означает переход Барона на позицию внефабульной находимости. Поскольку это действие приводит в движение золото-сокровище, оно оборачивается в слезы, кровь и пот, т.е. в то, что причиняет смерть Барону как персонажу вторичной фабульной действительности («Я захлебнулся б...»). А это означает, что Барон в качестве вторичного фабульного персонажа совершает акт обратного превращения и тем самым преодолевает свою превращенность, окончательно овладевает исполнителем.

Таким образом, движение, представляющееся просто механическим, фактически становится началом ряда последующих событий, конечным – для Барона-драматического героя – результатом которого является его утвержденность в качестве языкового мира, т.е. овладение исполнителем как миром. Исполнитель становится Бароном-драматическим героем, или, что то же, оборотнем себя самого. Барон как

драматический герой, с одной стороны, является причиной того действия, которое совершает Барон как вторичный фабульный персонаж (высыпает золото в шестой сундук, становящийся полным, и открывает все сундуки), с другой – их результатом: преодолевается превращенность, поскольку Барон знает, что он «захлебнется» в новом потоке.

Но так как немедленных последствий этого движения не происходит, то возникает вопрос: почему? Ответ на этот вопрос находим в третьей сцене. Барон как драматический герой, оказывается, еще недостаточно силен для того, чтобы преодолеть сопротивление исполнителя. Если Барон как субъект жизненного (рыцарского) существования способен оскорбляться словами сына, следовательно, исполнитель еще обладает онтологической энергией, достаточной для того, чтобы сделать жизненную ценность (рыцарскую честь) актуальной для Барона. «Иль уж не рыцарь я?» – это восклицание Барона вполне искренне, подтверждающее рыцарское достоинство Барона. А это означает, что исполнитель своим онтологическим напряжением вытесняет Барона из его позиции внефабульной находимости. Для Барона как первичного фабульного персонажа оказывается актуальной такая жизненная ценность, как рыцарская честь.

В вызове присутствуют два противоположных значения: а) смыть кровью оскорбление; б) защитить свое золото от «вора» – своего сына. Первый смысл актуален в первичной фабульной действительности, второй – во второй. В этой сцене, таким образом, происходит «схватка» двух действительностей и двух субъектов превращенно-языкового бытия – исполнителя и Барона как драматического героя.

Барон принимает «двойную» смерть: как первичный фабульный персонаж он умирает от своего рыцарского поступка, его убивает его рыцарство: он бросает перчатку сыну, и сын ее поднимает, т.е. соглашается убить отца, но и согласен (правда, только «в принципе») быть им убитым. То, что обосновывало друг друга (род и феодальный тип отношений, на котором и держится рыцарство) в этой ситуации взаимно отрицается: рыцарство самоотрицается.

Вместе с тем, Барон умирает и в качестве вторичного фабульного персонажа: он захлебывается «в своих подвалах верных» (в обоих случаях от одной причины – отсутствия воздуха). Его убивает то, что он создал: как драматический герой, он совершает акт обратного превращения. Внефабульная причина для этого есть – стремление стать языковым миром, чтобы им «править». Однако должна быть фабульная причина, и ей является «потоп» из слез, крови и пота.

Мы полагаем, что Барон как драматический герой есть онтологическая и ценностная противоположность исполнителя. Между тем оба эти субъекта превращают себя в фабульные действительности и занимают относительно них позицию вненаходимости. К чему сводится в таком случае их различие? В качестве драматического героя Барон занимает

позицию венаходимости относительно вторичной действительности и их персонажей. Поскольку эта действительность – антипод жизненной, то род существования, в ней совершающийся, является антиподом жизненного, т.е. является событием смерти. Позиция венаходимости, занимаемая Бароном-драматическим героем, конкретизируется как в нем смертная. Мы полагаем, что Барон как драматический герой осуществляет таким образом необходимое событие в творческом бытии Пушкина. В чем оно состоит и по какой причине является необходимым?

Пушкин-поэт, будучи субъектом превращенного бытия, архитектурным оформлением которого становится поэтический мир, т.е. сочетание словесной, языковой и жизненной форм существования и осуществляющих их сфер, стремится эту превращенность превозмочь. Архитектоника поэтического мира, какой бы «совершенной» она ни была, есть закрепление конфликтности поэтического мира. Поэтический мир – недолжное (хотя и обоснованное онтологически) образование. Событие поэтического бытия Пушкина, т.е. последовательный ряд онтологических изменений, вызываемый рядом онтологических усилий Пушкина-поэта, должно завершиться достижением должного, т.е. непосредственно словесного, бытия.

Превращая себя в субъекта языкового бытия, Пушкин тем самым обрекает себя на бесконечное воспроизведение этой, т.е. языковой, формы. В данной ситуации он не в состоянии превозмочь свою превращенность, поскольку в сфере языкового бытия нет того онтологического препятствия, которое могло бы помешать продолжению осуществлению языкового бытия. Условием обратного превращения является обратный переход языковой формы в словесную, исполнителя в поэта, т.е. прекращение языкового бытия. Однако это может произойти только в том случае, когда причина такого превращения находится в сфере языкового же бытия. Такой причиной может быть только антипод исполнителя. Таким антиподом и становится Барон как драматический герой.

Исполнитель как субъект превращено-языкового бытия воображает и превращает себя в субъекта жизненного существования – фабульного персонажа. Языковое бытие не является телесным, следовательно, жизненным. Оно сверхжизненно. Превращая себя в сверхжизненное существо, исполнитель впадает в онтологическую односторонность. Сверхжизненное существо, превращая себя в жизненное и осуществляющую его действительность, должно превратить себя и в его отрицательного двойника, которым в данном случае является смерть. Если высшая форма бытия «унижает» себя до низшей (животной), она должна превращать себя и в ее противоположность – обратную односторонность. Только противостояние жизни и смерти создает ситуацию, чреватую возможностью исходной внежизненной формы. Внежизненная фор-

ма может восстановиться только столкнув обе онтологические односторонности – жизнь и смерть. Смерть является как бы автоматически, выправляя онтологическую односторонность исполнителя, превращающего себя в жизненное существо. Только противопоставление (столкновение) двух онтологических односторонностей и их взаимное преодоление, «снятие» специфичности, является условием достижения непосредственной формы бытия (исполнителя). Нечто высшее не может превратиться в низшее, не превратившись в его противоположность. Сверхжизненность не может превратить себя только в жизнь; тем самым она закрывает дорогу назад: это, во-первых; во-вторых, субъект языкового бытия не может оставаться в позиции онтологической односторонности: он должен восстановить онтологическое равновесие. Одной односторонности должна противостать другая – противоположная. Исполнитель не может стать субъектом сверхжизненного бытия, не став субъектом сверхсмертного. Таким субъектом является Барон как драматический герой. Он, таким образом, является субъектом вневсмертного бытия – в противоположность исполнителю – субъекту внежизненного бытия.

Таким образом, первая стадия бытия Пушкина–автора завершается тем, что он становится анти–поэтом, т.е. его бытие становится обращенным. Эта ситуация, как ни нежелательна она Пушкину, является необходимым условием для достижения окончательного результата – преодоления превращенности. Это во-первых. Во-вторых, совершается переход фабульного персонажа в языковое бытие. Барон становится субъектом непосредственно языкового бытия, правда, обращенного, т.е. Барон осуществляется не как человек, но как его оборотень, как анти-человек, и в этом качестве принимает участие в дальнейшем бытии Пушкина как анти-поэта.

Итак, Пушкин становится субъектом отрицательного поэтического бытия. Хотя мы это бытие как бы «персонифицируем» (Пушкин как антипоэт), но при этом помним, что единственным субъектом бытия остается Пушкин-поэт. Однако он находится в определенном – именно перевернутом, обращенном, – состоянии. Это состояние в некоторых случаях удобно персонифицировать, поэтому мы как бы присваиваем ему «субъектность». Если прибегнуть к аналогии с Богом, то Пушкин-Бог становится анти-Богом (Сатаной).

Сатана – это только состояние Бога, у него нет своего онтологического корня, он – онтологический паразит Бога.

В этой ситуации начинается вторая стадия бытия Пушкина–поэта, которая в литературном плане осуществляется как вторая маленькая трагедия – «Моцарт и Сальери».

1. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 462 с.

АННОТАЦИЯ

На материале А.Пушкина «Скупой рыцарь» анализируется роль поэта, который, превратив себя в субъекта языкового бытия (исполнителя), а через него – в совокупность фабульных персонажей, становится поэтом. Именно в этой точке начинается его поэтическое бытие.

SUMMARY

On the basis of the novel «The Stingy Knight» by A.Pushkin the role of the poet is analised, who turned himself in the subject of the language doer, and through him – in the totalitu of fable’s churacters, Pushkin becomes a poet. In this very point begins his poetical being.

*В.Данильченко
(Flushing, New York)*

УДК 82.0

**«ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ»
В «КОММЕНТАРИИ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА» В. НАБОКОВА**

В «Комментарии к «Евгению Онегину» В.Набокова мы сталкиваемся с суждениями, которые требуют специального внимания и особого объяснения. Прежде всего они встречаются в «Записках переводчика», сначала представлявших собой первые публикации отдельных заметок Комментария, а затем ставших его частью. Особенностью этих суждений является то, что они, на первый взгляд, никак не соотносятся с общей модальностью Комментария как научного текста и «работают» как бы в иной плоскости.

Приведем одно из этих суждений: «В перерывах между другими работами, до России не относящимися, я находил своеобразный от-

дых в хождении по периферии «Онегина», в перелистывании случайных книг, в накоплении случайных заметок. Отрывки из них, приводимые ниже, не имеют никаких притязаний на какую-либо эрудицию и, может быть, содержат сведения, давно обнародованные неведомыми авторами мною не виданных статей. Пользуясь классической интонацией, могу только сказать: мне было забавно эти заметки собирать; кому-нибудь может быть забавно их прочесть».¹

По степени организации тексты работ Набокова часто сравнивают с шахматными композициями, которые он любил составлять. С этой точки зрения обращает внимание то, что приведенное суждение не стоит в одном ряду с поясняющими заметками, представлявшими историко-культурные комментарии текста перевода пушкинского романа. Здесь очевидно желание заявить о себе, обратить внимание на себя. Это суждение явно претендует на особое место в тексте Комментария, обозначая какой-то еще уровень значений, который был принципиально важен для Набокова.

Упоминание Набоковым рядом со своими случайными занятиями классической интонации, с нашей точки зрения, безусловно, играет огромную роль. Классическая интонация, о которой как бы вскольз упомянул (упоминание вскольз – известная риторическая фигура для акцентирования внимания) Набоков, по всей вероятности, принадлежит традиции, которая сложилась в творчестве Цицерона и Петрарки². Именно у них акцентированные несерьезность и случайность личных и частных чувств в художественной ткани их произведений стали началом важной традиции в европейской литературе. Эта интонация стала знаком утверждавшей себя индивидуальности и обостренного чувства личности. Классическая интонация, о которой идет речь, превращала эти случайные и частные чувства в главный предмет литературы. Ссылка Набокова на классическую интонацию в этом контексте обнажает глубоко личностное значение его работы над «Евгением Онегиным» и открывает неожиданную перспективу его, как высказался он сам позже, «кабинетного подвига». «Классическая интонация» смещала акценты: она устанавливала особые – я бы сказал, не только комментаторские, но еще какие-то (далее мы попробуем определить) – отношения между текстом Комментария и самим переводом романа.

В «Записках переводчика» Набокова можно найти еще одну подобного рода деталь. Так, свое толкование образа «уединенный кабинет» Набоков начинает со слов, которые звучат необязательно и вызывающе по отношению к рационально организованному тексту: «Случайно сохранились у меня в коробке из-под теннисных туфель карточки с выписками из польских и немецких стихотворных переводов «Евгения Онегина» (подчеркнуто мной – В.Д.).³ Это суждение тоже не соответствует модальности научного текста и тоже говорит о настойчивом

желании заявить о себе, показать себя и сделать явный «ход конем»⁴. Такое проявление личного начала в Комментарий определило использование условного термина «лирические отступления».

Для того, чтобы понять суть этих «лирических отступлений», следует определить свое отношение к тексту Комментария. Присутствие подобных «лирических отступлений» в тексте Комментария Набокова резонно вызывает вопрос о том, как они работают в этом тексте. Структура традиционно сложившегося жанра комментария была ориентирована на определенного читателя – на студентов, изучающих творчество Пушкина, на преподавателей, не только изучающих, но и преподающих это творчество, на людей, просто интересующихся подобными работами. На кого могли быть рассчитаны подобные «лирические отступления»? Скорее всего для отмеченных категорий читателей они оставались и остаются незамеченными, потому что они находятся вне структуры традиционного комментирования.

Тем не менее желание оставить эти «отступления» в тексте Комментария после долгих лет работы над ним указывает на то, что они имели определенное значение для Набокова. Можно сказать, что они были отражением его размышлений, которые были шире его работы над романом Пушкина. Для него Комментарий стал не просто собранием традиционных историко-культурных заметок (их много в тексте), а текстом особой структуры, в которой «лирические отступления», акцентируя субъективную сторону Комментария, смешали интерес от поясняющих заметок в сторону субъекта размышления над текстом перевода и комментирования. Наличие этих «лирических отступлений» показывало, что замысел Набокова не мог реализовываться в рамках традиционного комментария и требовал определенных структурных изменений жанра. Поэтому с точки зрения присутствия в тексте сильного «лирического начала» Комментарий Набокова следует называть штудиями, в которых он изучал различные языковые и поэтические модели, составляя свой новый творческий стиль.

В конце 40-х Набоков, вступая в мир английского языка как языка творческого мышления, назвал свой английский «clumsy tools of stone»⁵, т.е. неуклюжими каменными инструментами или, если сказать точнее, просто каменным топором. Это определение можно назвать формулой отчаяния и тупика. В «Комментарии к «Евгению Онегину»» мы видим другой уровень его взаимоотношений с английским языком: в нем Набоков искал и находил «выходы» из отмеченного тупика, штудировав новые возможности своего английского языка.

Главное направление этой работы было связано с задачей, которую Набоков сформулировал в «Заметках переводчика»: сначала она встала перед ним как переводчиком текста, а затем, в ходе работе над Комментарием, размышления над ней стали реальными воплощен-

ями его расширяющихся возможностей в английском языке: «Настоящая жизнь пушкинских слов видна не в индивидууме, а в словесной группе, и значение слова меняется от отражения на нем слова смежного»⁶. Поиски и открытия различных «отражений» переведенного пушкинского слова – вот, пожалуй, основная направленность работы Набокова не только как переводчика, но и, что существенно важно, как нового американского писателя. Это была работа по выстраиванию «американской перспективы»⁷ его нового творческого стиля. Именно поэтому мы видим в Комментарии так много «отражений» английской литературы в романе Пушкина.

Осознание значения «отражений» как специфичной формы комментирования обращает нас к новому пониманию соотношения текста перевода и текста Комментарии. В начале работы текст Комментарии, очевидно, задумывался и создавался именно как историко-культурные заметки. И в этом случае поиски Набоковым «отражений» слов были сосредоточены в тексте перевода, и их выражением становится архаизация английского языка в переводе пушкинского романа как средство индивидуализации поэтических образов. В целом эта работа была признана интересной, но не успешной в глазах американских ученых читателей. Это чувствовал и сам Набоков, осознавая, что здесь не создавался тот эффект отражения, который искал он сам.

Тем не менее, надо признать, что в этой работе заключался свой важный смысл (важный прежде всего для Набокова как американского писателя) – расширение семантического пространства слова, которое должно было помочь ему вырваться из тупика «clumsy tools of stone»⁸. В книге Б.Бойда о Набокове приводится интересная фотография – Набоков с огромным (в самом прямом смысле этого слова) Оксфордским словарем английского языка. В контексте только сказанного можно предположить, что содержание этого словаря в ходе работы над Комментариями к «Евгению Онегину» постепенно становилось содержанием и семантическим пространством английского языка Набокова.

В целом, конечно же, одна только архаизация словарного состава перевода была тупиковым вариантом. Понимание и, главное, преодоление этого Набоковым привело к изменению как логики перевода, так и логики комментирования.

В какой-то момент (в какой именно, установить трудно, потому что Набоков писал на карточках, которые переписывал и, естественно, переставлял) в сознании Набокова, очевидно, начинают складываться новые варианты комментирования: Комментарий становится продолжением (а не просто дополнением) перевода и в этом качестве именно своеобразной штудией. Заметки Набокова теперь не просто традиционно комментировали текст перевода, но как бы достраивали и досказывали смысл, который в тексте перевода оставался непроясненным.

Такая линия выстраивания смысла соединяла перевод и комментарий как две части одной структуры, воспроизводя тем самым логику, которая сложилась в сознании Набокова. Тем не менее, многочисленные критические суждения о Комментариях, как правило, не замечают и не понимают эту логику.

Этому непониманию способствовала и сложившаяся традиция теории и практики поэтического перевода, с точки зрения которой это был определенно неудачный вариант: досказывать или достраивать в комментарии смысл перевода было не принято. Но с точки зрения жанра штудии это было не только возможно, но и необходимо, и в этом случае перед нами раскрывается интересный процесс становления «американской перспективы» творчества Набокова.

Жанр штудии открывает новые возможности прочтения Комментария, связывая в одно целое и «лирические отступления», и историко-культурные заметки. При этом следует отметить, что в тексте Комментария существуют разные способы выражения этих «отступлений». Если в «Заметках переводчика» это было сделано прямо и открыто, как мы можем видеть в приведенных примерах, то в тексте самого Комментария мы встречаем иные способы выражения – это, например, измененная модальность заметок, это «непонятные» реминисценции, это фразы с нарушенными логическими связями и т.п.

Чтобы увидеть эти другие пути реализации «лирических отступлений», возьмем, например, эпитет «мечтательная». В английском переводе как «fancifuling» он не имел тех значений, которые были в семантическом поле его русского эквивалента, он «задевал» внимание американского читателя только несколько необычной формой, но не вызывал ожидаемого и предполагаемого восприятия. Чтобы преодолеть это и сделать этот эпитет более пушкинским в английском переводе, Набоков, очевидно, предполагал, что необычная форма слова заставит американского читателя обратиться к Комментарию, в котором он смог бы увидеть и почувствовать в «отражениях» реальное семантическое пространство пушкинского слова.

«Слово «мечта», с производными от него, главное «действующее лицо» в словаре русских романтиков [...], многочисленные оттенки значения (от «химеры» до «амбиции»), передаче которых оно служит, делают его самым прилежным, трудолюбивым членом романтической команды. И поэты девятнадцатого века, действительно, слишком уж эксплуатировали это слово, пока оно не потеряло всякое значение и всякую привлекательность в вялых строках рифмоплетов и дам-писательниц. Пушкин очень благоволил не только к «мечте», но и ко всем производным от этого слова, таким, как «мечтание», «мечтанье», «мечтать», «мечтатель» и «мечтательный», которое близко к «задумчивый» – другому пушкинскому любимому слову»⁸.

Это суждение было уже не традиционной историко-культурной заметкой, а размышлением над функционированием данного слова. Модальность размышления – это необходимая сторона штудий, в которых Набоков устанавливает различные «отражения» этого слова. Это могло быть интересно для пытливого читателя или ученого, которые хотели увидеть реальный масштаб пушкинского слова: как Пушкин превращал стертое слово романтизма в одно из самых любимых слов своей поэзии. Но это было важнее для самого Набокова, который тем самым как бы фиксировал выход из тупика «clumsy tools of stone». Это для него английский язык как язык творчества сначала существовал как язык потерявших смысл слов. В подобных же размышляющих заметках слово Набокова начинает наполняться новыми смыслами, а их семантическое пространство – расширяться. Штудирюя Пушкина, Набоков строит свой новый стиль, внимательно всматриваясь, как Пушкин не боится деградирующих слов, даже наоборот, любит брать их и превращать «стертые пятаки» поэзии в волшебные дублионы поэтического воображения.

Другой пример «лирических отступлений», который опять как бы distraивает смысл поэтической строки и в то же самое время вовлекает нас в штудии Набокова. В нем интересно то, что Набоков в нем задает вопрос, который может быть обращен только к нему самому:

«Напев Торкватовых октав:

Эта строка и следующие за ней стихи – обаятельны, они для меня насквозь осветили и окрасили полжизни, я до сих пор слышу их весной сквозь все весенние схолии – но как согласовать с далью и музыкой сухой факт, что эти гондольеры, поющие эти октавы, сводятся к одному из самых общих мест романтизма⁹

Здесь опять мы видим систему двух «отражений»: эта строка – общее место романтизма, и она же – настолько обаятельна, что осветила полжизни самого Набокова. Стоит обратить внимание на то, что во втором случае в этой системе место пушкинского образа занимает набоковское чувственно восприятие: этим Набоков предлагает еще одно «отражение» пушкинского слова. Поставленный же вопрос – это проблема, которую Набоков не смог решить в поэтическом переводе, но решение которой намечает в Комментарий как штудии: это решение заключалось в согласовании, которое возможно было – в тот момент – только в комментирующей, а, точнее, досказывающей заметке.

При этом важно обратить внимание на «лирический накал» этого вопроса, который был знаком особой важности его для Набокова.

Что значит упоминание о том, что эта строка осветила и окрасила полжизни? Почему именно полжизни? Это слово имеет особое значение в семантическом поле имени Тассо и имени его русского воплощения – К. Батюшкова, которое было дорого Пушкину и вслед за ним – самому Набокову. У обоих жизнь оказалась поделенной на две

части : одна – признание и успех, другая – забытьё и сумасшествие. Замечание Набокова – это отражение его судьбы, увиденной и услышанной в контексте этих реминисценций: его жизнь тоже оказалась поделенной на две части, и данное упоминание было знаком того, насколько трагически воспринимал он свою «американскую перепективу». Эта тональность замечания существенно корректировала знак вопроса, придавая ему особую эмоциональность осознания проблемы, которая была сопоставима с той чувствительностью (тупика и отчаяния), которая реализовалась в формуле «clumsy tools of stone».

Интересно, что приведенное суждение было сокращено Набоковым в тексте Комментария. Было убрано упоминание о том, что Торкватовы октавы «окрасили полжизни», т.е., казалось бы, самый важный элемент, который стал причиной отмеченных выше догадок и предположений, а также аргументом в пользу рассмотрения текста Комментария как штудий Набокова. Но что же сделал Набоков?

В тексте Комментария Набоков приводит новые примеры, рассказывавшие о технике восприятия пения гондольерами «Торкватовых октав»:

«Упоминаниям о гондольерах, поющих Тассо, нет числа. Вот только несколько пришедших в голову...»¹⁰.

Все приведенные примеры говорили о банальности этого образа как общего места романтизма, определенно усиливая это «отражение» поэтической строки. Но в тексте Комментария исчез вопрос о согласовании этого общего места романтизма с теми чувствами, которые она вызывала. Сняв вопрос, который был в «Заметках переводчика», Набоков лишился тех «отражений», о которых мы говорили выше и которые именно вместе, как мы отметили выше, в определенной мере воспроизводили пушкинскую мысль. Размышляя над этим, мы нашли в тексте Комментария «ход», который, безусловно, обладает качеством элементов совершенной шахматной композиции.

В отрывке из книги Исаака Дизраэли «Curiosities of Literature» Набоков вставляет в скобках свое замечание (as Pushkin heard it – from Pichot's gondola, across a wilderness of liberty)¹¹. Выделим последнее словосочетание – «wilderness of liberty». По-русски в разных переводах Комментария это предложение и особенно это словосочетание переведены по-разному.

В переводе, сделанном под редакцией В.П.Старка, оно представлено таким образом: «так слышал его и Пушкин – из гондолы Пишо, через ширь разделяющей их свободной стихии»¹². Это пример безусловно поясняющего или интерпретирующего перевода, который только запутывает смысл. Не обсуждая лишние слова перевода, обратим внимание только на словосочетание «свободная стихия». Изменение статуса слов в переводе (имя существительное заменяется прилагательным) и харак-

тера связи между ними приводит к созданию вроде бы красивого, но на самом деле замутненного образа, у которого не могло быть ни пушкинской перспективы, ни набоковского «отражения».

Американский же читатель прочитает это суждение почти так же, как это дано в переводе Комментария, сделанном под редакцией А. Н. Николокина: «так Пушкин и услышал его – из гондолы Пишо, сквозь пустыню свободы»¹³ «Пустыня свободы» – это однозначный перевод набоковского словосочетания, который сохраняет предполагаемый им смысл. Оно было знакомо американскому читателю в связи постоянным посещением церкви, что нашло отражение в любом словаре английского языка, где к слову «wilderness» прилагается пометка «old use & bibl» (устаревшее и библейское).

Но если американский читатель узнает библейское звучание словосочетания, то ему останется недоступным то, как мы в нем сразу узнаем знакомый пушкинский образ.

Конечно, «пустыня свободы» может означать просто Францию, страну свободы и страну, в которой живет Пишо, бездарный переводчик английских поэтов на французский язык и которая, действительно, во времена Пушкина превратилась в пустыню свободы. Так можно трактовать с точки зрения «здорового смысла». Но в поэзии часто звуковой облик фразы говорит больше, чем «здоровый смысл». Пометка об устаревшем и библейском значении слова «wilderness» обращает нас, безусловно, к пушкинскому «Свободы сеятель пустынный» и к тому семантическому полю, выражением которого оно было.

Это стихотворение, как известно, было связано с духовным и творческим кризисом Пушкина, и оно, в известной степени, стало поворотным пунктом его поэзии. Именно оно оказалось созвучным лично Набокову. Если, как мы отмечали выше, Набоков в своей системе «отражений» в «Заметках переводчика» на место пушкинского «отражения» поставил свое, то теперь он находит более сильный «ход». Трагический образ «пустыни свободы» отражал состояние его творческого духа, выбравшего себе новую судьбу.

Интересно построение этой заметки Набокова. Ее можно было бы назвать хорошим лирическим стихотворением или отличной шахматной композицией. Оно состоит из многочисленных примеров («волн») общего места романтизма, из перечислений банальностей, а в конце неожиданно вырывается этот горький образ.

Размышления над строкой о «Торкватовых октавах» уводят и уже увели довольно далеко. Поэтому замечание о том, что этот досказанный смысл образа вряд ли был и будет понятным простому читателю или даже большинству американских ученых читателей, надо признать во многом справедливым. Если обратиться к суждениям о Комментарии в американской литературе, то можно увидеть многочисленные критичес-

кие замечания об обилии ненужных деталей, о слишком длинных и подробных комментариях и т.п. Но все это справедливо, если мы смотрим на работу Набокова как на традиционный комментарий. Если же посмотреть на нее как на штудии Набокова, то все становится на место: детальность подробности, незавершенность, глубокая субъективность суждений, казалось бы далеко уходящих от предмета комментирования, «ненужные» реминисценции..., – все это является необходимым атрибутом жанра «штудии», в которой, сверяясь с камертоном Пушкина, вырабатывалась «американская перспектива» Набокова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Набоков В., Заметки переводчика. – Набоков В., Собр. соч. русского периода. В 5-ти тт., т. 5. СПб: 2000, с. 621.
- ² Конец 40-х-начало 50-х годов было временем жизненного и творческого кризиса Набокова, выходом из которого была сознательная ориентация на вершинные достижения мировой литературы, которая в известной степени реализовалась в его «Лекциях по мировой литературе». Создавая эти лекции, Набоков как бы устанавливал сам себе масштаб своей личности и своего творчества.
- ³ Набоков В., Заметки переводчика, с. 626.
- ⁴ «Ход коня» – это ключевая метафора русской формальной школы. См.: Паперно И., Как сделан «Дар» Набокова. – В.В.Набоков: Pro et contra. СПб., 1997, с. 511.
- ⁵ Boyd V., Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton: Princeton University, 1991, с. 39.
- ⁶ Набоков В., Заметки переводчика, с. 603.
- ⁷оборот «американская перспектива» был сформулирован самим Набоковым и удачно использован А.Долининым: Долинин А., Истинная жизнь писателя Сирина. – Набоков В., Собр. соч. русского периода. В 5-ти тт., т. 5. СПб: 2000, с. 31.
- ⁸ Набоков В., Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. СПб., 1999, с. 230-231.
- ⁹ Набоков В., Заметки переводчика, с. 603.
- ¹⁰ Там же, с. 198.
- ¹¹ Pushkin A., Eugene Onegin. Translated from the Russian, with Commentary, by Vladimir Nabokov. V. 2, Princeton: Princeton University Press, 1975, p. 185.
- ¹² Набоков В., Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998, с. 197.
- ¹³ Набоков В., Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. СПб., 1999, с. 201.

АННОТАЦІЯ

В статье дана оцeнка «Комментариев» к Евгению Онегину» В.Набокова. Мы считаем, что в «Комментариях...» присутствуют суждения, которые требуют специального внимания и пояснения. Особенность суждений заключается в том, что они не соотносятся с общей модальностью «Комментария» как научного текста и работают как бы в иной плоскости.

SUMMARY

The article gives an evaluation of V.Nabokov's «The Commentaries» to Evgeny Onegin». In our view «The Commentaries» contain certain judgements that must be further studied and analysed. The peculiarity of the judgements is that they do not correlate with the general modality of commentaries as a specific type of scientific text. «The Commentaries», as it were, function in a different dimension.

*А.В. Павлюк (Зиолковская)
(Харьков)*

УДК 82.0

**САТИРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В МЕМУАРНОЙ ТРИЛОГИИ
М. АРДОВА «ЛЕГЕНДАРНАЯ ОРДЫНКА»,
«ВОЗВРАЩЕНИЕ НА ОРДЫНКУ», «ВОКРУГ ОРДЫНКИ»**

В литературном процессе последних десятилетий существенное место принадлежит произведениям мемуарно-автобиографического жанра. Благодаря одному из главных демократических завоеваний общества – свободе слова и печати – мы получили возможность ознакомиться с многочисленными воспоминаниями, дневниками и записками, в которых изображены события советской эпохи, раскрыты характеры известных людей, описаны их судьбы. По словам А.Тартаковского, в мемуарах содержатся «... уникальные исторические сведения, которые ни в каких других источниках не могли бы быть зафиксированы» [8, с.39].

Будучи документальными по своей природе, мемуары во многом субъективны. По прошествии многих лет события представляются авторам уже по-другому: накоплен определённый жизненный опыт,

произошла переоценка ценностей. Живя в настоящем времени, «... мемуарист обретает... известную раскованность, «свободу» от бремени прошлого, преодолевает инерцию бытовавших в нём пристрастий и заблуждений, оценивает события в свете их полной или относительной завершенности» [8, с.39]. Основная ценность мемуаров для читателя заключена в возможности получить максимально полную картину прошлого, взглянуть на него глазами очевидцев.

Однако степень откровенности авторов мемуаров – вопрос достаточно спорный. Ни для кого не секрет, что в советское время зачастую именно партия подсказывала писателям, как должны выглядеть те или иные воспоминания. Так в статье В.С. Барахова «В зеркале писательской мемуаристики» упоминается: «Июньский (1983года) Пленум ЦК КПСС обратил особое внимание на необходимость для советского писателя идеологически точно оценивать историческое прошлое своей страны и отечественной культуры, выдвигать на передний план подлинно социалистические качества жизни общества в целом и отдельной личности» [6, с.90]. Естественно, «идеологически точная» оценка прошлого не предусматривала правды. Таким образом, наиболее объективные мемуары получили право на издание в последние 10 – 15 лет, после распада Советского Союза.

Среди них обращает на себя внимание трилогия Михаила Ардова «Легендарная Ордынка», «Возвращение на Ордынку», «Вокруг Ордынки», в центре которой одна из выдающихся личностей XX века – Анна Андреевна Ахматова.

Протоиерей Михаил Ардов широко известен как в России, так и за её пределами. Профессиональный публицист, выпускник журфака МГУ, он в 1980 году принял священный сан служителя Московского Патриархата, а в 1993 перешёл в Российскую Православную Свободную церковь. Несмотря на сан, Ардов принимает активное участие в жизни общества, постоянно выступает по телевидению и радио, даёт многочисленные интервью. Круг интересов Михаила Викторовича достаточно широк: судьба православия, истоки межнациональных конфликтов, государственная политика.

Детство и юность Ардова прошли в окружении известных людей. В гостеприимном доме его родителей – писателя Виктора Ардова и актрисы Нины Ольшевской – на Большой Ордынке бывали Михаил Зощенко, Борис Пастернак, Дмитрий Шостакович, Николай Эрдман, Лидия Русланова, Фаина Раневская. А начиная с 50-го года в квартире Ардовых, «едва ли не больше, нежели в Ленинграде», жила Анна Ахматова. Примерно с 53-го года, как утверждает Ардов, он «стал выполнять при Анне Ахматовой некоторые секретарские обязанности: переписывал стихи для публикаций, деловые письма...» [1, с.19]. В начале 60-х поэтесса снисходительно одобрила первые прозаичес-

кие опыты Михаила Ардова. Спустя несколько лет он стал известным сценаристом.

Мемуары Ардов начал писать в 1966 году, потому что в марте этого года умерла Ахматова. Зная её близко и прекрасно понимая, что личность поэтессы представляет интерес, он решил записать всё то, что помнил: об окружении Ахматовой, о разговорах, о той действительности, в которой она жила и творила. Летом 1967 года работа над первыми мемуарами была завершена. Однако ни в одном издательстве их не принимали. Вот как характеризует Ардов то время: «В 70-х годах мы все жили с ощущением, что коммунистическому унылому брежневскому существованию ещё очень много лет отпущено. Я думал, что умру в таком позоре и не напечатано ни строчки. Я писал свои документальные рассказы и мемуары безо всякой надежды на публикацию» [9].

Небольшой отрывок из мемуаров писателя был опубликован «Литературной газетой» только в 1989 году, в год столетнего юбилея Ахматовой. В дальнейшем воспоминания о ней частично вошли в текст «Легендарной Ордынки», создававшейся в начале 90-х годов (в конце произведения приведена авторская датировка: «31 августа 1992 года»). В предисловии к «Легендарной Ордынке» Ардов говорит о том, что побудительной причиной к написанию мемуаров «стали не столько уговоры приятелей, сколько многочисленные публикации, в которых мемуаристы искажают факты, где содержится ложь, а то и просто клевета на дорогих его сердцу людей» [1, с.3].

В мемуарах Ардова содержится множество портретов людей из Ахматовского окружения, раскрыты особенности отношений между ними, правдиво изображена советская действительность. Цель данной статьи – обозначить основные пути воспроизведения этой действительности в трилогии.

Воспоминания Ардова не соединены в единый текст, это своеобразная фиксация мгновенных всплесков памяти. Своё авторское видение построения мемуаров писатель объясняет следующим образом: «Свойство человеческой памяти такое, что она работает как прожектор: освещает маленький участок, а всё прочее остаётся во тьме, и всякая повествовательность и связность говорит о сочинительстве. Мемуары так только и могут писаться. Я старался описать что-то занимательное: какой-то эпизод, а вокруг него уже несколько каких-то рассуждений. А чистой воды разглагольствования, по-моему, не интересны. Я сам такие мемуары не люблю» [9].

Особенности времени раскрываются через эпизоды судьбы Ахматовой и её окружения, драматические и комические, как сама жизнь. В трилогии многие ситуации и особенности характеров героев оцениваются Ардовым «по-ахматовски». Без сомнения, это объясняется значительным влиянием, которое оказала Ахматова на формирова-

ние мировоззрения писателя. В качестве примера можно привести описание Ардовым личности и творчества Мариэтты Шагинян. В начале «Легендарной Ордынки» упоминается о негативно-ироническом отношении к ней Ахматовой: «Я встретила Мариэтту Шагинян. Она сказала мне: «Я уезжаю в Армению. Навсегда. Слишком изолгалось перо». Это было в двадцать втором году. Представляешь, что с этим пером сейчас» [1, с.20]. В конце первой части трилогии Ардов снова возвращается к Шагинян, подводя своеобразный итог: «Вообще, я полагаю, что феномен Мариэтты Шагинян ещё ждёт своего исследователя. Литературная одарённость, бурный, неукротимый темперамент, необычайная плодовитость, полное, мягко выражаясь, отсутствие умственных способностей – и всё это в сочетании с искренной преданностью делу партии Ленина-Сталина...» [2, с.153].

Прекрасный рассказчик, Ардов предлагает читателю любопытные факты и характерные для описываемого времени детали, герои «оживают» под его пером. В мемуарах затронуты многие стороны советской действительности. Здесь следует отметить умение писателя сатирически изобразить довольно трагические эпизоды из жизни своих персонажей.

Например, повествуя о довольно распространённом в советские времена «стукачестве» и недоброй славе Льва Никулина, Ардов приводит ехидную эпиграмму Эммануила Казакевича:

Никулин Лев, стукач-надомник,
Весною выпустил трёхтомник.
Рекою мутной, в три струи
Его творения текли
И низвергались прямо в Лету,
И завонялась Лета к лету [5, с.384].

Рассказывая об остром «еврейском вопросе» мемуарист предлагает читателям истории из жизни так называемых «выкрестов». «Новопросвещённым лютеранином», «алчущим крещения», у которого после обращения в немецкую веру всё устроилось наилучшим образом, предстаёт перед нами Вениамин Иванович Никулин.

Упоминается в трилогии и печально известное Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», после которого некоторые герои воспоминаний стали редко появляться на Ордынке (Маргарита Алигер). Во времена «хрущёвской оттепели» ситуация изменилась – «друзья» навещают Ахматову чаще, хотя к ним уже сформировано определённое отношение.

В трилогии мастерски описаны комические стороны советской действительности и отношение к ней интеллигентов «старой закалки». Надо сказать, некоторые смешные эпизоды замечены самой Ахматовой. Ардов повествует: «Однажды в разговоре я употребил выражение «у Кировских ворот». Анна Андреевна поправила меня с возмущением – у Мясницких ворот! Какие у Кирова в Москве могут быть ворота» [1, с.17].

Характерная история приключилась с Ростиславом Борисовичем Климовым. В ноябре 1967 года он отдыхал в Коктебеле, где ему предоставили хороший номер с видом на море и Карадаг. 7 ноября, в день «великого юбилея», когда большевики праздновали «пятидесятилетие захвата власти» Климов приходит в дом Габричевских и рассказывает: Меня разбудили в семь часов утра. Какой-то дурак явился в наш коридор и заорал через мегафон: «Дорогие товарищи! Поздравляю вас с пятидесятилетием Великой Октябрьской социалистической революции!» Часа через два я спустился на улицу и увидел, что все наши постояльцы вышли из своих номеров и пребывают в некотором томлении. Вроде бы такой великий праздник, а их забыли... Никто ими не занимается, никто ни к чему их не призывает, никто ничего от них не требует... И тут на моих глазах произошло нечто поразительное. Эти люди без всякого призыва, непроизвольно, сами по себе построились в колонну и стали маршировать, распевая «Варяга»... [5, с.469].

Но больше всего Ардова веселит нелегальное проживание Климова в пансионате. «Ну при какой ещё власти, кроме советской, человек может жить на курорте в номере с видом на море и при том совершенно бесplatно?!» [5, с.469].

А советские магазины? Валентина Абрамовна Иоффе на вопрос, что её больше поразило за границей, отвечает: «То, что в овощных лавках не пахнет гнилью» [5, с.119]. А коммунальные квартиры, в которых порой вынуждены сосуществовать: «огромные, жирные» саксофонисты из ресторанного джаза и вполне приличные университетские профессора?

Из таких отдельных эпизодов, словно мозаичное полотно, складывается общая картина жизни огромной советской страны.

Живой и острый язык трилогии, блестящие образы, воспроизведённые в ней, настраивают читателя на нужный лад, заставляют о многом задуматься, переосмыслить события ушедшей эпохи.

В данной статье мы лишь обозначили некоторые аспекты изображения советской действительности в мемуарной трилогии Ардова и наметили пути её анализа. Без сомнения, каждый эпизод из жизни Ахматовой и её окружения заслуживает более детального внимания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ардов М. Легендарная Ордынка // Новый мир. – 1994. – №4.
2. Ардов М. Легендарная Ордынка (окончание) // Новый мир. – 1994. – №5.
3. Ардов М. Возвращение на Ордынку // Новый мир. – 1998. – №1.
4. Ардов М. Вокруг Ордынки // Новый мир. – 1999. – №5.
5. Ардов М. Легендарная Ордынка. Портреты: Воспоминания. – М., 2001.

6. Барахов В.С. В зеркале писательской мемуаристики // Русская литература. – 1984. – №1.
7. Козлова А.Г. Особенности создания литературного портрета А.Ахматовой в мемуарной трилогии М.Ардова // Русская филология: Украинский вестник. – 2000. – №1-2.
8. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. – 1999. – №1.
9. Интернет–издание «Известия.Ru» <http://www.izvestia.ru> от 19.02.06.

АННОТАЦИЯ

Автор статьи рассматривает одно из наиболее интересных произведений мемуарно-автобиографического жанра – трилогию М. Ардова «Легендарная Ордынка», «Возвращение на Ордынку» и «Вокруг Ордынки». В центре повествования – выдающаяся личность XX века Анна Ахматова. Особенности времени раскрываются через драматические и комические эпизоды судьбы поэтессы и её окружения.

SUMMARY

Author of the article considers one of the most interesting memoirs-autobiographical work-the trilogy of M.Ardov “The Legend Ordynka”, “The Returning to Ordynka” and “Around The Ordynka”. The outstanding person of XX century – Anna Ahmatova is in the centre of every composition. The epoch peculiarities are described by way of episodes of poetess’ fortune and people around her.

*С.П.Грушко
(Горловка)*

УДК 82.091

СИСТЕМАТИКА “МАЛОЙ ПРОЗЫ” М.А.БУЛГАКОВА (ЦЕННОСТНЫЙ ПАРАМЕТР)

Ценностный подход при систематизации литературных произведений является наиболее естественным и одновременно наиболее сложным. Его естественность выражается в непосредственной эстетической оценке читателя (а также и автора, читающего собственные произведения), который сознательно или неосознанно подразделяет произведения по степени их художественного совершенства. А сложным этот под-

ход оказывается в силу отсутствия строгих научных или хотя бы общепризнанных аксиологических критериев: эстетическая оценка литературного произведения определяется в конечном счете эстетическим вкусом читателя, что весьма субъективно и не всегда доказуемо.

Возникает проблема: как, находясь в границах научности, произвести ценностную систематизацию литературных произведений определенного автора? Сознвая, что читательской субъективности полностью избежать не удастся, мы, тем не менее, будем рассматривать факты проявления этой субъективности как основания для более или менее объективных аксиологических суждений.

Для того, чтобы ценностная систематика произведений была более объективной, необходимо, насколько это возможно, систематизировать типы субъектности в оценочной субъективности. Очевидно, следует принципиально различать: а) авторские самооценки; б) литературно-критические оценки; в) совокупное читательское мнение. Поскольку для изучения совокупного читательского мнения требуются специальные социологические исследования, то ограничимся первыми двумя эстетико-рецептивными критериями.

В отношении «малой прозы» М.А.Булгакова наша задача облегчается тем обстоятельством, что автор сам неоднократно предпринимал попытки «ценностной систематизации». Так, в 1921 году он писал сестре В.А.Булгаковой, что его творчество «разделяется резко на две части: подлинное и вымученное» [13, с.397]. В незаконченной автобиографической повести «Тайному другу» (1929) он пишет, что с 1923 года он жил «тройной жизнью», и его литературная продукция, соответственно, стала разделяться на три неравноценные части. Думается, что это авторское самоощущение может служить основой для систематизации «малой прозы» писателя.

«Первая жизнь» – работа в газете «Гудок», о которой Булгаков пишет: «... более отвратительной работы я не делал во всю свою жизнь. Даже сейчас она мне снится. Это был поток безнадежной серой скуки, непрерывной и неумолимой» [1, с.557]. Ему приходилось обрабатывать корреспонденцию, присланную из провинции, затем доверили писать фельетоны. Чтобы лучше представить, в каких условиях сочинялись фельетоны для советских газет и журналов, приведем небольшой отрывок из дневника М.А.Булгакова (запись 25 июля 1924 г.): «Ну и выдался денек! Утро провел дома, писал фельетон для «Красного перца». А затем началось то, что приходится проделывать изо дня в день, не видя впереди никакого просвета – бегать по редакциям в поисках денег. Был у наглешего Фурмана, представителя газеты «Заря Востока». Оттуда мне вернули два фельетона. Больших трудов стоило у Фурмана забрать назад рукопись – не хотел отдавать, т.к. за мною 20 рублей. Пришлось написать ему расписку, что верну эти деньги не позже

30-го числа. Дальше: один из этих фельетонов и тот, что утром написал, сдал в «Красный перец». Уверен, что забракуют. Дальше: вечером Свэн забраковал фельетон в «Занозе». Был я у него на квартире и кой-как удалось у него получить расписку на 20 рублей, на завтра. Кошмарное существование» [2, с.66-67]. «Проклятый» “Гудок” – записывает он в дневнике (28 декабря 1924 г.) [2, с.80]. Наконец, запись 5 января 1925 г.: «Сегодня в “Гудке” в первый раз с ужасом почувствовал, что я писать фельетонов больше не могу. Физически не могу. “Это надругательство надо мной и над физиологией”» [2, с.87].

«Вторая жизнь» – сотрудничество с издававшейся в Берлине газете «Накануне». «Эта вторая жизнь, – вспоминает Булгаков, – мне нравилась больше первой. Там я мог несколько развернуть свои мысли» [1, с.559], поскольку это издание было, как он пишет, «другого стиля» [1, с.558].

Наконец, «третья жизнь» – подлинное творчество, а именно: писание романа. Выскажем предположение, что содержанием «третьей жизни» Михаила Булгакова был не только роман «Белая гвардия», но и некоторые рассказы, совпадающие с ним по творческим задачам и сходные тематически и стилистически («Красная корона», «Ханский огонь» и др., а также цикл «Записки юного врача»).

Подобная структурализация жизни и творчества М.А.Булгакова уже предпринималась исследователями его творчества. «Три жизни» Михаила Булгакова, – пишет А.А.Кораблев, – это три ступени его вхождения в «литературный мир»: его литературные знакомства, отношения с редакторами и издателями, опыты общественно-литературной и литературно-критической деятельности. Это три рода испытаний, которым он подвергался и которые с достоинством выдержал. Это, наконец, три уровня его отношений с современниками и современной литературой» [7, с.31]. Несколько иначе, но тоже тройственно, структурирует жизнь и творчество писателя Б.В.Соколов в биографической книге, которая так и называется – «Три жизни Михаила Булгакова»: «Можно сказать, что Булгаков прожил три жизни. До 1919 года Михаил Афанасьевич – врач, только изредка пробующий себя в литературе. В 20-е годы он уже профессиональный писатель и драматург, зарабатывающий на жизнь литературным трудом и осененный громкой, но скандальной славой «Дней Турбиных». Наконец, в 30-годы Булгаков – театральный служащий, поскольку существовать на публикации прозы и постановки пьес уже не может – не дают» [16, с.6]. И далее биограф заключает: «Будто три разных человека жили. А ведь один и тот же, только вынужденный по-разному приспосабливаться к жизненным обстоятельствам, по-разному выражать свою творческую сущность» [16, с.6].

Наша задача конкретнее и локальнее: рассмотреть структурность раннего литературного творчества писателя, соотнеся ее со структурностью всей жизни и всего творчества М.А.Булгакова.

О том, как Булгаков относился к своей журналистской деятельности, красноречиво говорится в его неоконченной автобиографической повести «Тайному другу»: «Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил» [1, с.561].

Однако при общем негативно-сниходительном отношении к своей газетной продукции, маркированной псевдонимами, а не фирменным знаком качества «Михаил Булгаков», нельзя не отметить ряд исключений. Во-первых, далеко не все рассказы и очерки Булгаков подписывал псевдонимами. Во-вторых, некоторые из рассказов он издает отдельным сборником. Наконец, в третьих, о некоторых рассказах (например о цикле «Записки юного врача») сам писатель отзывается весьма одобрительно. Например, о рассказе «Богема» есть следующая запись в дневнике писателя (4 января 1925 г.): «Эту вещь я сегодня перечитал, и она мне очень нравится... <...> Кажется, впервые со знаменитой осени 1921-го года позволю себе маленькое самомнение и только в дневнике, – написан отрывок совершенно на “я”», за исключением одной, двух фраз» [2, с.84].

Ценностное различие необходимо не только в литературной критике, но также в литературной аналитике. Выбор наиболее значимых художественных произведений позволяет не исказить открываемую перспективу авторского творческого пути, различать его общую направленность и частные, вынужденные отклонения.

Будем различать внутреннюю, авторскую оценку (самооценку) и внешнюю (суждения литературных критиков и аналитиков). Как внутренняя, так и внешняя оценка, является следствием сложных субъективно-объективных соответствий, которых мы здесь касаться не будем, ограничившись лишь выраженными в той или иной форме оценочными суждениями.

В предисловии к сборнику М.Булгакова «Самоцветный быт» (М., 1985) Е.Сидоров возражает писателю, полагая, что тот не вполне справедлив к себе: «Искрометное дарование Булгакова, его разящий смех, смешанный с горечью и печалью, пережили время не только в его главных произведениях, но и в некоторых второстепенных вещах, создававшихся на злобу дня» [15, с.2]. С ним вполне соглашается составитель сборника Б.Мягков: «Сегодня уже очевидно, что “малые сатиры” Михаила Булгакова выдержали испытание временем с не меньшим успехом, чем его широко известные романы» [10, с.49].

Высоко оценивает булгаковскую «малую прозу» В.В.Петелин, находя в ней не только «колорит времени», но и «живые человеческие характеры»: «...любая булгаковская зарисовка, как бы она ни была незначительна, полна исторического значения, насыщена своим временем, со всеми его деталями, запахами, подробностями быта и человеческих переживаний» [12, с22].

В комментариях к рассказам М.А.Булгакова в пятитомном собрании сочинений (авторы – Я.С.Лурье и М.О.Чудакова) особо отмечены рассказы «Красная корона» («самое значительное из произведений, напечатанных в 1922 году» [9, с.594]) и «Китайская история» («один из лучших рассказов Булгакова...» [9, с.597]).

Рассказ «Я убил» (1926) сравнивается с военными новеллами Мопассана и Бабеля – как пример «честного и неконъюнктурного отношения к художественному творчеству» [14, с.43-44]; рассказ «Налет» сопоставляется с романом «Белая гвардия» («те же связь и противостояние образов “война” и “дом”», образ женщины, звездное небо и др.) [17, с.101-103]; возможно, полагает автор публикации и послесловия Л.Яновская, что это оформленный в рассказ фрагмент романа «Белая гвардия» [18, с.101-102]; рассказ «Красная корона» рассматривается как образец «художественной гармонии» [6, с.44-46].

Отношение автора к своим произведениям может выражаться прямо или косвенно, но так или иначе оно выражает степень его идентификации как художника с собственным творчеством. Об авторской самооценке булгаковских произведений малого жанра можно судить, помимо прямых высказываний, по меньшей мере, по двум критериям: во-первых, по тому, как подписаны эти произведения, и, во-вторых, где они опубликованы. Оба фактора являются хотя и внешними, но достаточно четкими аксиологическими критериями.

Произведения Булгакова, подписанные псевдонимами, имеют, с его точки зрения, незначительную художественную ценность или вообще не имеют таковой. Предположение, что он мог скрываться за псевдонимом из соображений личной безопасности, следует сразу же отвергнуть: это противоречит и жизненным, и творческим установкам писателя, да и наивно думать, что таким образом можно укрыться от осведомителей ГПУ. Более того, Булгаков своими псевдонимами осмеливался даже поддразнивать эти органы: «Герасим Петрович Ухов», «Г.П.Ухов», «П.Ухов».

Итак, если рассматривать подпись в качестве критерия авторской самооценки, тогда булгаковские произведения малых жанров можно разделить на три группы:

1) произведения, подписанные полным именем:

«Неделя просвещения» (Михаил Булгаков), «Спиритический сеанс» (Михаил Булгаков), «Москва краснокаменная» (Булгаков Михаил), «Похождения Чичикова» (Михаил Булгаков), «№13. – Дом Эллипс-Рабкоммуна» (Мих. Булгаков), «Столица в блокноте» (Михаил Булгаков), «Чаша жизни» (Михаил Булгаков), «1-ая детская коммуна» (Михаил Булгаков), «Сорок сороков» (Булгаков Михаил), «Под стеклянным небом» (Булгаков Михаил), «Московские сцены» (Булгаков Мих.), «Бенефис лорда Керзона» (Михаил Булгаков), «Путевые заметки. Скорый №7 Москва – Одесса» (Михаил Булгаков), «Ко-

маровское дело» (Михаил Булгаков), «Киев-город» (Михаил Булгаков), «Самоцветный быт» (М. Булгаков), «Самогонное озеро» (Мих. Булгаков), «Шансон д'этэ» (М. Булгаков), «День нашей жизни» (Михаил Булгаков), «Псалом» (М. Булгаков), «Золотистый город» (М. Булгаков / Мих. Булгаков / Михаил Булгаков / М. Булгаков), «Серия ноль шесть № 0660243» (Мих. Булгаков), «Ханский огонь» (М. Булгаков), «Белобрысова книжка» (Михаил Булгаков), «Багровый остров» (С французского на эзоповский перевел Михаил А. Булгаков), «Москва 20-х годов» (Михаил Булгаков), «Приключения покойника» (М. Булгаков), «Заседание в присутствии члена» (М. Булгаков), «Три копейки» (Михаил Булгаков), «Египетская мумия» (М. Булгаков), «Игра природы» (Михаил Булгаков), «Рассказ про Поджилкина и крупу» (Михаил Булгаков), «Библифетчик (Михаил Булгаков), «Стенка на стенку» (Михаил Булгаков), «Новый способ распространения книги» (Михаил Булгаков), «Повестка с государем императором» (М. Булгаков), «Смуглявый матерщинник» (Булгаков), «Обмен вещев» (М. Булгаков), «Война воды с железом» (Михаил Булгаков), «Рассказ рабкора про лишних людей» (М. Булгаков), «Гибель Шурки-уполномоченного» (М. Булгаков), «Звуки польки неземной» (Михаил Булгаков), «“Ревизор” с вышибанием» (Михаил Булгаков), «По телефону» (Михаил Булгаков), «Целитель» (Михаил Булгаков) и др.;

2) произведения, подписанные инициалами или прозрачным (узнаваемым) псевдонимом:

«Торговый ренессанс» (М.Булл), «В школе городка III Интернационала» (М.Б.), «Сильнодействующее средство» (Михаил Б.), «Спектакль в Петушках» (Мих.Б.), «Часы жизни и смерти» (М.Б.), «Воспоминание...» (Михаил Б.), «Электрическая лекция» (Михаил Б.), «Торговый дом на колесах» (Михаил), «Рассказ Макара Девушкина» (Михаил Б.), «Сапоги-невидимки» (М.Б.), «Охотники за черепами» (М.Б.), «Главполитбогослужение» (М.Б.), «Как школа провалилась в преисподнюю» (Михаил Б.), «На каком основании десятник женился?!» (Михаил Б.), «Пивной рассказ» (Михаил Б.), «Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!» (М.Б.), «Колыбель начальника станции» (Михаил Б.), «По голому делу» (М.Б.), «Банан и Сидараф» (М.), «Аптека» (М.Б.), «Заколдованное место» (Михаил Б.) и др.

3) произведения, подписанные псевдонимом:

«Беспокойная поездка» (Герасим Петрович Ухов), «Тайны мадридского двора» (Г.П.Ухов), «Как разбился Бузыгин» (Г.П.Ухов), «Лестница в рай» (Ф.С-ов), «Просвещение с кровопролитием» (М. Ол-Райт), «Площадь на колесах» (М.Ол-Райт), «Говорящая собака» (М.Ол-Райт), «Повесили его или нет?» (М.Ол-Райт), «Брачная катастрофа» (Эм.), «Сотрудник с массой, или Свинство по профессиональной линии» (Эм.) и др.

Несмотря на определенность этого критерия, считать его достаточно строгим, разумеется, нельзя. Например, высылая сестре В.А.Булгаковой подписанный полным именем фельетон «Неделя просвещения», Булгаков, тем не менее, отзывается о нем весьма критически: «вещь совершенно ерундовая» [13, с.397]. В рассказе «Богема» одним из трех своих «преступлений» он назовет «этот знаменитый фельетон» [3, с.469]. Б.В.Соколов полагает, что здесь имеется в виду именно «Неделя просвещения» [16, с.163], на что указывает год написания упомянутого фельетона – 1921. Хотя из письма В.А.Булгаковой явствует, что этот фельетон был не единственный: «В этом письме посылаю тебе, – пишет Булгаков, – мой последний фельетон...», и высылает он его как один из нескольких: «образчик того, чем приходится мне пробавляться» [13, с.397].

Но есть и обратный пример: рассказ «Площадь на колесах», подписанный «М. Ол-Райт», был переиздан при жизни писателя в сборнике «Смехач».

Вариации в подписях, по-видимому, были для писателя несущественны: так, печатавшийся с продолжением «Золотистый город» подписывался не единообразно: «М. Булгаков», «Мих. Булгаков», «Михаил Булгаков» и «М. Булгаков».

Сам Булгаков в автобиографической повести «Тайному другу» придает постановке подписи под фельетонами нарочито случайный характер: «Я подписывал фельетон или каким-нибудь глупым псевдонимом, или иногда зачем-то своей фамилией...» [1, с.558]. Тем не менее, принимая к сведению это авторское свидетельство, не будем на него полагаться безоговорочно: случайность здесь, по-видимому, такое же, пусть небольшое, но преувеличение, как и написание фельетона за 18-22 минуты. Но даже если допустить, что подпись под фельетоном ставилась Булгаковым совершенно бездумно, то и тогда она могла служить бы основанием для изучения возможных закономерностей, выражающих если не сознательные, то хотя бы подсознательные его приоритеты и предпочтения.

Итак, булгаковские псевдонимы можно рассматривать как показатели авторской самооценки, но при этом надо иметь в виду, что этот критерий имеет не строгий, а вероятностный характер.

Другой критерий, столь же вероятностный, но тоже объективирующий авторскую самооценку, – место издания. Небезусловность этого критерия очевидна: для полноценного художественного произведения должно быть безразлично, где и когда оно будет опубликовано. Эта пространственно-временная независимость является его своеобразным критерием художественности. Произведение доказывает свою эстетическую и смысловую самодостаточность, если может преодолевать предопределенность издательского фактора.

Разумеется, тексты, изданные в твердой обложке с золотым тиснением, воспринимаются иначе, чем те же тексты, но в невыразительном издании, хотя существует и определенная эстетика издательского аскетизма, не позволяющая «книге» доминировать над «текстом». Столь же очевидно, что произведения, опубликованные в «солидных» (авторитетных, читаемых) журналах и газетах, тоже воспринимаются иначе, нежели в многочисленных маргинальных изданиях. С этими особенностями читательского восприятия приходится считаться, но, строго говоря, они относятся больше к психологии и социологии чтения. Предметом поэтологического исследования они становятся в тех случаях, когда издательский фактор оказывается определяющим в создании текста, хотя, как мы уже заметили, эта зависимость умаляет его самодостаточность и тем самым снижает художественные достоинства.

Целостный подход к творчеству писателя предполагает рассмотрение всех его произведений, независимо от их эстетической ценности и художественных достоинств. В отношении же произведений Михаила Булгакова приходится считаться с его утверждением, высказанным с достаточной определенностью, что его творчество разделяется на «подлинное и вымученное» [13, с. 397]. «Подлинное» – это его самодостаточные произведения, обращенные и к современникам, и к потомкам, вне зависимости от того, где и когда они увидят свет. «Вымученное» – это произведения, написанные для определенного издания, с ориентацией не только на определенную категорию читателей, но и на вкусы вполне определенного редактора. Именно с этим подавлением творческой свободы связана многократно высказываемая булгаковская ненависть к редакторам. Например, в «Автобиографии» 1924 года Булгаков пишет: «...возненавидел редакторов, ненавижу их сейчас и буду ненавидеть до конца жизни» [4, с. 18].

Учитывая степень зависимости от редакторской конъюнктуры, которая связана с конкретными газетами и журналами, возможна классификация произведений Булгакова по тому, для каких изданий они предназначались. Исследователями творчества Булгакова не раз отмечалось заметное отличие очерков и фельетонов, помещенных в советских и эмигрантских изданиях.

Обобщая и конкретизируя эти наблюдения, предложим подразделять малую прозу Булгакова на две группы: 1) произведения, опубликованные в советских изданиях, главным образом в газете «Гудок», где Булгаков работал в 1922-1926 гг.; 2) произведения, опубликованные в эмигрантских изданиях, главным образом в газете «Накануне», с которой Булгаков сотрудничал в 1923-1925 гг.

О качественном различии этих групп произведений говорит сам автор: в материалах, предназначенных для «Накануне», Булгаков был если не полностью свободен, то, во всяком случае, его творческая

свобода была ограничена разве что «внутренней цензурой». «Там я мог, – писал Булгаков, – несколько развернуть свои мысли» [1, с. 559].

Публикации в «Накануне» сразу же были замечены, а имя их автора стало известным и даже, можно сказать, знаменитым. Достаточно сказать, что редактор «Литературного приложения» к этой газете Алексей Толстой из Берлина требовательно писал в Москву: «Шлите побольше Булгакова!». Это подтверждает и Л.Е.Белозерская, вторая жена Булгакова: «Я живая свидетельница того, с каким жадным интересом воспринимались корреспонденции Михаила Булгакова в Берлине, где издавалась сменовеховская газета «Накануне». Это были вести из России, из Москвы, живой голос очевидца» [5, с. 180].

Обобщающую и достаточно объективную оценку своему сотрудничеству в «Накануне» дает Булгаков в своем дневнике (запись 22 октября 1922 года): «Компания исключительной сволочи группируется вокруг “Накануне”. Могу себя поздравить, что я в их среде. О, мне очень туго придется впоследствии, когда нужно будет соскребать накопившуюся грязь со своего имени. Но одно могу сказать с чистым сердцем перед самим собою. Железная необходимость вынудила меня печататься в нем. Не будь “Накануне”, никогда бы не увидели света ни “Записки на манжетах”, ни многое другое, в чем я могу правдиво сказать литературное слово» [2, с. 61].

Успех булгаковских очерков в «Накануне» способствовал повышению статуса Булгакова в «Гудке» (из обработчика корреспонденций он был произведен в фельетонисты) и, возможно, некоторое ослабление редакторской опеки, поскольку, как он вспоминает, ему было высказано пожелание, чтобы он в «Гудок» «писал такие же хорошие фельетоны», как в «Накануне» [1, с. 558]. Примечателен ответ Булгакова: «Я объяснил, что это, к сожалению, невозможно, что весь «Сочельник» (т.е. «Накануне». – С.Г.) другого стиля, фельетоны в нем также...» [1, с. 558]. Эти ощутимые автором стилистические различия между «Гудком» и «Накануне», сказавшиеся и на стилистике его произведений, предназначенных для этих изданий, являются не только внешним, но и внутренним, художественным критерием для систематизации булгаковской «малой прозы».

Б.С.Мягков подсчитал, что всего в «Гудке» Булгаковым было помещено 118 публикаций, в том числе 106 фельетонов, в «Накануне» – 25 [11, с. 439].

Ценностным критерием может служить также включение автором своих произведений в авторские сборники. Предполагается, что у них двойной адресат – не только современник, но и потомок, т.е. «идеальный», «провиденциальный» читатель, поэтому авторский отбор здесь особенно строг, хотя, разумеется, здесь тоже возможны и случайность, и непродуманность, и конъюнктурные соображения.

О том, что публикация в сборнике была значима для Булгакова, читаем в его дневнике (25 февраля 1924 г.): «...впервые я напечатан не на газетных листах и не в тонких журналах, а в книге-альманахе. Да-с. Скольких мучений стоит! Скольких?» [2, с. 64].

При жизни писателя вышло три сборника (третий был переиздан) его малой прозы: «Рассказы библиотеки «Смехач», №15. (Л., 1926); «Трактат о жилище» (М.-Л., 1926) и «Дьяволиада» (М., 1925, 1926).

Рассмотрим в качестве примера состав первого сборника. Сборник включает 12 фельетонов. Половину их составляют тексты, опубликованные в «Накануне» (две подборки по 4 и 2 фельетона), остальные опубликованы в различных советских изданиях («Гудок», «Красная газета», «Бузотер», «Заноза», «Смехач»), причем «Золотые корреспонденции...» опубликованы дважды. Открывается сборник фельетоном, публикуемым впервые. Как видим, каких-либо издательских предпочтений здесь нет. С точки зрения псевдонимики, здесь также не обнаруживается никакой закономерности: есть фельетоны, подписанные «М.Булгаков», есть – только именем, есть – под псевдонимами. Складывается впечатление, что, составляя сборник, Булгаков был не слишком свободен в своем выборе, но и в этих рамках производил краткий обзор и представление своей фельетонной деятельности: демонстрировал некоторый тематический и стилистический диапазон, раскрывал некоторые из своих псевдонимов.

Фельетон «Воспаление мозгов» был написан, возможно, специально как вводная часть сборника, поскольку в нем выражается отношение автора к своей работе в этом жанре и, что тоже значимо, посвящается он «всем редакторам еженедельных журналов». Повествование построено в форме диалога со своими мозгами, которые плавятся от жары. На нескольких страницах автор успевает сделать несколько зарисовок – на улице, в редакции, в кафе, представить «вечные» типажи нищих («адмирала морских сил», мальчишка «Черномор», хромой, глухонемой), а также «вечные» темы газетных фельетонов, а главное – оправдаться перед читателем за все, что тому предстоит читать в этом сборнике.

Особый интерес представляет отбор рассказов и фельетонов, сделанный Е.С.Булгаковой для собрания сочинений М.А.Булгакова. Ф.Левин, с отсылкой на А.Дравича, называет такие фельетоны: «Лестница в рай», «Кондуктор и член императорской фамилии», «Пожар», «Горемыка Всеволод», «Гайна несгораемого шкафа», «Бубновая история», «Типаж», «Воспаление мозгов», «Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтovichа Капорцева», «Паршивый тип», «Площадь на колесах», «Египетская мумия» [8, с. 8].

В архиве М.А.Булгакова хранится план 11-томного издания собрания сочинений писателя, составленный его женой Е.С.Булгаковой (несомненно, с учетом его самооценок), который позволяет с определенной долей вероятности реконструировать взгляд автора на свои произ-

2006 - Вып. 10 Литературознaвство

ведения малых форм. Согласно этому плану, фельетоны и рассказы должны были составить весь первый том. Они разделены на три группы, причем если обособление третьей группы вполне объяснимо (это цикл «Записки юного врача»), то понять, в чем существенное различие произведений первой и второй групп, весьма затруднительно.

Итак, 1-й том собрания сочинений М.А.Булгакова в, условно говоря, авторской редакции должен был выглядеть так (в скобках мы указываем место и время публикации, а также подпись):

- фельетоны и рассказы

Москва краснокаменная [«Накануне», 1922, 30 июля / Булгаков Михаил]
Столица в блокноте [«Накануне», 1922, 21 дек.; 1923, 20 янв., 9 февр., 1 марта / Михаил Булгаков]
Чаша жизни [ЛП к «Накануне», 1922, 31 дек. / Михаил Булгаков]
Сорок сороков [«Накануне», 1923, 15 апр. / Булгаков Михаил]
Киев-город [«Накануне», 1923, 6 июля / Михаил Булгаков]
День нашей жизни [«Накануне», 1923, 2 сент. / Михаил Булгаков]
Беспокойная поездка [«Гудок», 1923, 17 окт. / Герасим Петрович Ухов]
Багровый остров [«Накануне», 1924, 20 апр. / Михаил А.Булгаков]
Москва 20-х годов [«Накануне», 1924, 27 мая, 12 июня / Михаил Булгаков]
Война воды с железом [«Гудок», 1924, 2 нояб. / Михаил Булгаков]
Лестница в рай [«Гудок», 1923, 12 дек. / Ф.С-ов]
Кондуктор и член императорской фамилии [«Гудок», 1925, 27 февр.]
Пожар [«Гудок», 1925, 14 авг. / Михаил]
Горемыка Всеволод [«Гудок», 1925, 1 окт. / Эмма Б.]
Путешествие по Крыму [«Красная газета», 1925, 27 июля, 3 авг., 10 авг., 22 авг., 24 авг., 31 авг. / М.Булгаков]
Тайна несгораемого шкафа [«Гудок», 1926, 18 апр. / М.Неизвестный]
Бубновая история [«Гудок», 1926, 8 июня / Михаил]
Типаж – номер первый – Таврический [«Литературная газета», 1973, 21 февр. (1926)]

1922-1930

- рассказы

Красная корона [ЛП к «Накануне», 1922, 22 окт.]
КАЭНПЕ и КАПЕ [«Голос работника просвещения», 1923, №4, 15 марта / М.Б.]
1-ая детская коммуна [«Голос работника просвещения», 1923, №5-6 / Михаил Булгаков]
Птицы в мансарде коммуна [«Голос работника просвещения», 1923, №7-8, 15 июня]
В школе городка III Интернационала [«Голос работника просвещения», 1923, №4, 15 марта / М.Б.]
№13 – Дом Эльпит Рабкоммуна [«Красный журнал для всех», 1922, №2 / Мих.Булгаков]

- Китайская история [Иллюстрации «Петроградской правды», 1923, №7, 6 мая]
 Похождения Чичикова [ЛП к «Накануне», 1922, 24 сент. / Михаил Булгаков]
 Воспаление мозгов [сб. «Смехач», №15, 1926];
 Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Капорцева [сб. «Смехач», №15, 1926; отдельные главы: «Красная газета», 1925; 30 апр., 26 мая / М.Б.; «Бузотер», 1925, №19 / Ф. Скитайкин; «Гудок», 1924, 19 февр. / Маг];
 Летучий голландец [«Гудок», 1925, 2 сент. / Михаил];
 Паршивый тип [«Гудок», 1925, 19 дек. / Михаил];
 «Вода жизни» [«Гудок», 1925, 18 дек. / Незнакомец];
 Самоцветный быт [ЛП к «Накануне», 1923, 15 июля / М. Булгаков];
 Площадь на колесах [«Заноза», 1924, №9 / М. Ол-Райт];
 Египетская мумия [«Смехач», 1924, 10 сент. / М. Булгаков].
 Трактат о жилище [«Накануне», 1924]
 Псалом [«Накануне», 1923, 23 сент. / М. Булгаков]
 Четыре портрета [«Накануне», 1924]
 Самогонное озеро [«Накануне», 1923, 29 июля / Мих. Булгаков]
 Угрызаемый хвост [«Бузотер», 1925, №20, авг. / Тускарора]

1922-1926

- Записки юного врача

- Крещение поворотом [«Медицинский работник», 1925, 25 окт., 2 нояб.]
 Вьюга [«Медицинский работник», 1926, 18 и 25 янв.]
 Тьма египетская [«Медицинский работник», 1926, 20 и 27 июля]
 Полотенце с петухом [«Медицинский работник», 1926, 12 и 18 сент.]
 Пропаший глаз [«Медицинский работник», 1926, 2 и 12 окт.]
 Морфий [«Медицинский работник», 1927, 9, 17 и 23 дек.]
 Стальное горло [«Красная панорама», 1925, 15 авг.]

1925-1927

Всего выбрано 46 (18+21+7) произведений. Состав несколько странный: почему-то не включен один из лучших рассказов Булгакова «Ханский огонь», а также «Налет», «Звездная сыпь», репортаж о похоронах Ленина «В часы жизни и смерти» и др.

Разделы выстроены не по хронологии (иначе 2-й должен быть 1-м), не тематически, не типологически, не стилистически (в 1-м и 2-м разделах содержатся произведения, близкие по темам, жанрам, стилю). Тем не менее, какая-то мотивация именно такого деления, по-видимому, имеется.

Внутри разделов можно отметить лишь самую общую закономерность: 1-й раздел начинается несколькими панорамными очерками Москвы, панорамой Киева, и только затем следуют разрозненные и, видимо, бессистемные фельетоны и рассказы из московской жизни; 2-й раздел начинается с рассказа о гражданской войне и 4-х очерков из газеты «Голос работника просвещения», но далее никакой сис-

темности не просматривается, разве что повторяется состав первого сборника рассказов. Скорее всего, и состав, и расположение рассказов в этом списке имеют не окончательный вид.

Итак, ценностные различия «малых» произведений Булгакова отражают степень их художественной самодостаточности: малохудожественные поделки, даже при том, что и в них чувствуется рука мастера, находятся как бы вне основного корпуса характерных булгаковских произведений; но, с другой стороны, рассказы, сопоставимые по степени художественности с повестями и романами писателя, тоже находятся как бы вне общего целого, хотя и по другой причине: они самоценны и не нуждаются в дополнительной эстетической или смысловой поддержке. И только произведения, которые можно рассматривать как пробные варианты и вариации будущих шедевров, словно для того и предназначены, чтобы исследовать межтекстовые соотношения булгаковских произведений.

Предложенная ценностная систематизация «малой прозы» М.А. Булгакова основана на сочетании двух эстетико-рецептивных критериев – авторской самооценки и суждений литературной критики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Тайному другу//Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М.:Художественная литература, 1992. – Т.4.
2. Булгаков М.А. Дневник. Письма. 1914-1940. – М.: Современный писатель, 1997.
3. Булгаков М.А. Богема//Лурье Я.С., Чудакова М.О. Комментарии//Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992. – Т.1.
4. Булгаков М.А. Автобиография//Писатели. – М., 1926.
5. Белозерская-Булгакова Л.Е. Михаил Булгаков в Москве//Москва. – М., 1981. - № 9.
6. Варинская А.Н., Касим Е.Ю. «Художественная гармония рассказа М.Булгакова “Красная корона”»//Тезисы республиканских булгаковских чтений. – Черновцы, 1991.
7. Кораблев А.А. Мастер. Астральный роман. Донецк:Лебедь, 1996-1997. – Ч.2.
8. Левин Ф. Предисловие//Булгаков М. Ранняя несобранная проза. – Мюнхен, 1978.
9. Лурье Я.С., Чудакова М.О. Комментарии//Булгаков М.А. Собр.соч.: В 5 т. – М.:Художественная литература, 1992. – Т.1.
10. Мягков Б. От составителя//Булгаков М. Самоцветный быт. – М.: Правда, 1985.
11. Мягков Б.С. Алфавитный перечень произведений М.А.Булгакова. Материалы библиографии//Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. – Кн.1. – Л.: Наука, 1991.

12. Петелин В. Возвращение мастера. – М.:Правда, 1986.
13. Письмо Булгакова М.А. В.А.Булгаковой (26.1У.1921)//Булгаков И.А. Тайному другу//Булгаков М.А. Собр.соч.: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1992. – Т.5.
14. Попов Ю.И. Экзистенциалистские мотивы в рассказе М.Булгакова «Я убил»// Тезисы республиканских булгаковских чтений. – Черновцы, 1991.
15. Сидоров Е. «Малые сатиры» Михаила Булгакова//Булгаков М. Самоцветный быт. – М.:Правда, 1985.
16. Соколов Б. Три жизни Михаила Булгакова. – М.:Элли Лак, 1997.
17. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М.: Советский писатель, 1983.
18. Яновская Л. [Послесловие к публикации рассказа М.Булгакова «Налет»]//Аврора. – Л., 1982. – № 4.

АНОТАЦІЯ

У даній статті розглядається проблема систематизації “малої прози” М.О.Булгакова, яка заснована на поєднанні двох естетико-рецептивних критеріїв – авторської самооцінки та висновків літературної критики.

SUMMARY

The article deals with the problem of systematization of M. Bulgakov's short-story writing, which is based on the combination of the two aesthetic-perceptive criteria- the author's self-evaluation and the judgments of literary critics.

*Н.В. Колотовкина
(Луганск)*

УДК 821.161.1 – 32.09 Чехов

ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ОТЕЦ»

На сегодняшний день существует целый ряд определений текста. Так, в широком смысле текстом может быть признана любая знаковая система, характеризующаяся осмысленной последовательностью элементов. В лингвистике же наиболее распространенными являются «три понимания термина «текст»: 1) как единицы высшего уровня

языковой системы (узколингвистический аспект); 2) как единицы речи, результата речевой деятельности; 3) как единицы общения, обладающей относительной смысловой завершенностью» [1, с. 528].

Особо следует сказать о тексте художественном как своеобразной речевой структуре, объединяющей в себе, на наш взгляд, все три приведенных выше понимания текста. Основная его особенность – в том, что слово здесь, помимо буквального значения, имеет «надстройку» – второй план, т. е. является эстетически осложненным, образным. Именно поэтому грубой ошибкой является «препарирование» текста, механическое раскладывание его на отдельные составляющие и их разрозненный анализ. Текст – система, логически стройная и завершенная в смысловом плане, поэтому при анализе необходимо прежде всего определить, насколько соответствуют друг другу содержание произведения, его языковое оформление и целевое назначение [4, с. 30]. Таким образом, необходимо комплексное изучение текста, которое «предполагает исследование лингвистических и экстралингвистических факторов общения, связанных с порождением текста и его интерпретацией» [2, с. 157]. Особое внимание при реализации подобного подхода следует обращать на взаимодействие различных аспектов анализа: прагматического, стилистического, социолингвистического и т. д., без учета которых полноценный, целостный анализ речевого произведения невозможен.

Данная статья представляет собой попытку комплексного анализа малой прозаической формы – рассказа А. П. Чехова «Отец» (1887). Произведение относится к раннему периоду творчества писателя и посвящено раскрытию одной из ключевых тем чеховского творчества – человеческого одиночества, причем одиночества среди людей.

Формально рассказ можно разделить на ряд сегментов – монологов главного героя, старика Мусатова, с небольшими вкраплениями других композиционно-речевых структур – диалогов и авторского повествования (в общей сложности из 8 страниц рассказа приблизительно 3,5 страницы занимают монологи). Сегодня существует целый ряд классификаций монолога, в основу которых кладутся различные признаки (признак различия функций языка, содержания, формы воздействия на адресата и др.). В данном произведении все монологи можно отнести к так называемым обращенным, непосредственно воздействующим на сознание адресата, когда «один из участников коммуникации активен (выступает в качестве непрерывно говорящего), все иные пассивны (остаются слушателями)» [8, с. 198]. Герою, по сути, не важно, что ответит ему адресат, и ответит ли вообще: нередко он сам себя перебивает и в равной степени адресует собственную речь как сыну («*Ты у меня, Боря, мученик!*»), так и извозчику («*Три сына у меня, и все как один. Трезвые, степенные, деловые, а какие умы! Извозчик, какие умы!*»), не дожидаясь ответной реакции.

Заглавие текста традиційно прийнято вважати його сильної позицією. «Отець» – так позначив цю позицію автор, так же презентує себе во всіх своїх монологіях і головний герой, однак його син Борис використовує по відношенню до нього іншу, зменшену форму звернення – «папаша» (прост.) [5, с. 482]. Далі по міру освоєння тексту читачем заглавне слово отримує зовсім інше, ніж на початку знайомства з текстом, конотацію: з однієї сторони, позначає рідного Бориса людину, з іншої – зростає негативними значеннями, чому немало сприяють самоунижувальні репліки старика Мусатова: «Должно бути, велике горе мати такого батька!», «Таких би дітей не мені, непутевому... Недостойн я!», «Добре бы батько порядковий був, а то – тьфу!».

Інша сильна позиція тексту – його початок. Крім функції інформативності він виконує і іншу: тут задається художньо-образний тон всьому твору. Ітак, перед нами перший абзац. Що ми читали? «Признатися, я випивши... Извини, зашел дорогой в портняжню и по случаю жары выпил две бутылочки. Жарко, брат!» (здесь и далее текст цит. по: [9, т. 3, с. 339]). В цих рядках і далі перед читачем постає образ старика Мусатова як продукт взаємодії лінгвістических і екстралінгвістических факторів. Зперше всього даний образ представлений в особистих монологіческих речевих формах, одну з яких ми приводимо нижче:

«Раз пять собирался к тебе, да все некогда. То одно дело, то другое... просто смерть! Впрочем, вру... Все это я вру. Ты мне не верь, Боренька. Сказал – во вторник отдам десять рублей, тоже не верь. Ни одному моему слову не верь. Никаких у меня делов нет, а просто лень, пьянство и совестно в таком одеянии на улицу показаться. Ты меня, Боренька, извини. Тут я раза три девчонку за деньгами присылал и жалостные письма писал. За деньги спасибо, а письмам не верь: врал. Совестно мне обирать тебя, ангел мой; знаю, что сам ты едва концы с концами сводишь и акридами питаешься, но ничего я со своим нахальством не поделаю. Такой нахал, что хоть за деньги показывай!.. Ты извини меня, Боренька. Говорю тебе всю правду, потому не могу равнодушно твоего ангельского лица видеть» [9, т. 3, с. 339–340]. Річ героя відрізняється підвищеною експресивністю, що виражається в обилиї розмовної і просторічної лексики (*просто смерть, вру, делов нет, совестно, жалостные* (письма), *нахал* і др.), причому досить багато міждометій – для вираження почуттів, емоцій, оцінок (*эх, ах, ей-ей, ей-богу, тьфу, боже мой* і др.), зменшувально-ласкательних суффіксів в словах (*Боренька, Сонюшка, пивко, деточки, костюмчик* і др.), наявності фразеологізмів, причому в значенні доповнюючих і посилюючих друг друга (*сводити концы с концами* в знач. «з трудом справлятися з нуждами» [7, с. 414] і *питаться акридами <и диким медом>* в

знач. «недоедать, не имея достаточно пищи» [7, с. 320]), афористичных выражений («*Такой нахал, что хоть за деньги показывай!..*»; «*Навозного жука не затащишь на розу*»), инверсии (*раз пять, раза три*) и др. Все это можно объяснить социальными и психологическими факторами (ситуация такова: отец пришел к сыну просить денег якобы займы; об этом «якобы» знают оба). Особо следует отметить два момента. Во-первых, сразу привлекает внимание то, что в начале рассказа, взяв у сына деньги, старик говорит: «*Мерси*», а в финале (также сильная позиция текста), прощаясь с сыном, дважды повторяет: «*Прощайте, молодой человек! Атанде!*» – причем в первый раз в такой форме: «*Прощайте-с!*..» Смысловая нагрузка иноязычного «атанде» (повелительное наклонение от фр. attendre – ждать [3, с. 30]) – привлечь внимание читателя, сосредоточить его на подобном странном прощании и анализе необходимости использования данного элемента в тексте; употребление частицы *-с* – это одновременно и претензия на образованность и интеллигентность, и нечто лакейское, и даже ироническое [5, с. 68]. Этим *-с* в сочетании с обращением «*молодой человек*» отец как бы отстраняется, отгораживается от сына. Во-вторых, из монолога в монолог Мусатова-старшего переходят одни и те же фразы – фразы-рефрены, например: «*Боренька, ангел мой...*», «*Впрочем, вру...*» и др. На первый взгляд, благодаря частым повторам данных высказываний создается впечатление суетливости Мусатова-старшего, избыточности его речи. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что указанные выше фразы, повторяясь на протяжении одного монолога и переходя в следующий, создают неразрывную ткань словесного высказывания, обеспечивают цельность и целостность художественного произведения. Благодаря этому образ старика Мусатова предстает перед читателем не в статике, как могло показаться на первый взгляд, а в динамике, поскольку нагнетание повторов как бы подчеркивает «болевы точки» героя. Таким образом, мы имеем возможность оценить речевое поведение героя с точки зрения адекватности коммуникативной ситуации.

Исследователь А. Д. Степанов, занимающийся проблемами коммуникации у Чехова, отмечает интересную закономерность мира чеховских произведений: «... там, где есть любующая собой речь, там есть неподалеку и страдающий человек. Более того, всякая сильная и подлинная эмоция... у Чехова вступает в противоречие со словами; они оказываются лишними и недостаточными...» [6, с. 166–167]. Под «любующейся» речью мы понимаем речь, адресованную говорящим в первую очередь себе самому и содержащую оценку им своей личности; при этом оценка может быть как позитивной, так и негативной. Негативная самооценка, столь настойчиво подчеркиваемая Мусатовым-старшим, невольно наводит на мысль об утверждении через отрицание. И то, что монологи его достаточно велики по объему, возможно,

свидетельствует о том, что острая, «наболевшая» проблема героя требует вербального выражения, а множественные повторы в них – о том, что адекватных языковых средств у него для этого явно недостаточно.

Именно поэтому есть основания утверждать, что помимо высказываний самого Мусатова-старшего его образ создается и характеристиками, даваемыми самим автором – в ремарках к диалогической речи. Заметим, кстати, что в отличие от поздних рассказов Чехова, где писатель стремился уйти от прямых, категоричных оценок своих героев, в данном рассказе наблюдаем прямо выраженную авторскую оценку, т. е. авторскую речь, которой свойственна высокая степень субъективности. Анализ целого ряда монологов старика, сопровождающихся авторскими ремарками, позволяет очертить характерные особенности речевого поведения героя в динамике, составить его речевой и психологический портрет более полно и, вероятно, более глубоко: *«слезливый тон», «всхлинул и тотчас же засмеялся», «принял сконфуженный и виноватый вид, стал робко кричать и причмокивать губами», «сказал... заискивающим тоном», «бормотал», «как-то без толку засуетился», «сказал, не глядя на сына», «сказал надменно», «хорохорился, с достоинством фыркал и подмигивал бабам», «прижался лицом к рукаву сына и всхлинул», «робко оглянулся на дверь, задержал рыдание и сказал громко...»*. Как видим, автор достаточно много внимания уделяет изображению поведенческих, неязыковых реакций героя на протяжении всего текста, поскольку лишь в гармоничном единстве лингвистики и экстралингвистики возможен полноценный анализ речевого высказывания. Таким образом, определив и рассмотрев ряд особенностей субъекта речи, наблюдаем две стратегии и соответственно два типа речевого поведения (причем контрастные) у старика Мусатова и одну неизменную стратегию, один тип – у Бориса. Наличие их в тексте выражается через постоянное противопоставление местоимений *я – ты* и *ты – вы* и соответственно глаголов 2 л. ед. и мн. ч. непосредственно в монологах Мусатова-старшего и в антонимичности речевого поведения героя и его сына Бориса. Если первый говорит много и охотно, то для характеристики последнего автор избрал следующие контекстуально синонимичные определения: *молча* (вышел, слушал, терпеливо ждал, выпил), *ничего не ответил*. Также автор дает объяснение его поступкам: *«Чтобы не обидеть отца отказом, Борис взял рюмку и молча выпил. Когда принесли самовар, он молча, с меланхолическим лицом, в угоду старику, выпил две чашки противного чаю»* (выделено нами. – Н. К.) [9, т. 3, с. 345]. Видимо, по той же причине в тексте дважды подчеркивается, что у Бориса «меланхолическое лицо», причем в первом случае определение дополнено эпитетом «неподвижное». Видеть старика отца опустившимся, спивающимся, но при этом скрывать свои истинные чувства, чтобы не обидеть, – вот почему, на наш взгляд, лицо Бориса неподвижно, а речи скупы. И возможно, не случайно отец клянется Борису при встрече с дочерью Со-

ней молчать: «...Я побреюсь, надену твой костюмчик... строгое лицо сделаю... Буду при ней молчать. Ей-ей, буду молчать» [9, т. 3, с. 346]. А в подтексте, как представляется: «У меня будет твой костюм, и твое выражение лица, и вести я себя буду так же, как ты. Все будет хорошо, тебе не придется краснеть за меня».

Когнитивный уровень в тексте представлен рядом метафорических образов (дети – золото, дом – яма, комната – келья, шляпа из панамской соломки за 16 рублей как символ роскоши и достатка) и цитат из Библии («*Чти отца твоего и долготелен будеши*»; «*сам... едва концы с концами сводишь и акридами питаешься...*»).

Главными словами, несущими основную смысловую нагрузку, в речевых высказываниях Мусатова-отца являются следующие: «*ангельское лицо*» (сына) – встречается 3 раза, «*врать*» – 9 раз, «*совестно*» – 4 раза, «*моя бабенция*» – 6 раз, «*мученик*» – 4 раза, «*извини*» – 6 раз. Что до коммуникативных целей высказывания субъектов речи в рассказе, то у старика, по-видимому, существует две насущных потребности: с одной стороны, он должен добыть денег для себя и своей «бабенции», это та цель, которая лежит на поверхности, и он с ней успешно справляется, навещая по очереди своих детей. С другой (и это, возможно, более значимо для него) – одиночество породило в нем потребность выговориться терпеливому слушателю, получить эмоциональную разрядку, и когда представляется такая возможность, он с жадностью хватается за нее. Одиночество Мусатова – это одиночество среди людей. Он живет не один, но позиционирует себя как бедного отшельника: дом для него – «яма» либо «келья», нередко в его речи и лексика из сферы религии: «*боже мой*», «*матерь божия*», «*слава тебе, господи!*» и др.

Подводя итоги, отметим следующее. Внутренний мир Мусатова-старшего естественно находит отражение в его монологических высказываниях, поскольку, как известно, язык, и в частности текст, порождается психикой человека. Однако помимо монологических высказываний героя автор использует в рассказе и другие способы его характеристики. Это, например, помещение героя в определенную коммуникативную ситуацию и наблюдение за его внешними, поведенческими реакциями (гибкость в общении, адекватность реагирования на предложенные обстоятельства и пр.), сопоставление речи и внешних проявлений героя с речью и поведением других персонажей (их сходство/различие и соответственно реакция друг на друга), повышение степени субъективности авторского повествования и др. Таким образом, при выполнении комплексного анализа необходимо действовать в трех направлениях: анализировать природу героя с позиции читателя (непосредственное восприятие), автора (анализ особенностей авторского повествования) и «изнутри» (с точки зрения психологии самого героя и его окружения). Попытка подобного анализа и была предпринята в данной работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баженова Е. А., Котюрова М. П. Текст // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. – М., 2003. – С. 528-533.
2. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. – М., 2003. – С. 157-162.
3. Выгодская К. С., Долгополова О. Л. Краткий французско-русский и русско-французский словарь: 23 000 слов. – М., 1983. – С. 30.
4. Мельничайко В. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: завдання і методи // Теорія і практика лінгвістичного аналізу художнього тексту / Відп. ред. М. Крупа. – Тернопіль, 1997. – С. 30-59.
5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1995. – С. 68, 482.
6. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М., 2005. – С. 166-167.
7. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. – М., 1987. – С. 320, 414.
8. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник для студ. высш. учеб. завед. – М., 2000. – С. 198.
9. Чехов А. П. Отец // Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1970. – Т. 3. – С. 399-346.

АНОТАЦІЯ

Дана стаття є спробою комплексного аналізу оповідання А.П. Чехова «Батько» (1887). Автор розглядає своєрідність функціонування монологічних форм мовлення в ранньому творі письменника.

Основна увага приділена монологічним висловлюванням та авторським характеристикам головного героя – старого Мусатова, засобам створення його мовленнєвого й психологічного портрету.

Ключові слова: текст, монолог, діалог, комплексний аналіз, сильна позиція тексту, комунікація.

SUMMARY

The article is an attempt of complex analysis of a short story by A. Chekhov "Father" (1887). The author investigates the peculiarities of monologue speech forms in this work of the writer.

The main attention is paid to monologue sayings and author's characteristic of the main character – old Musatov, the ways of creating his speech & psychological portrait.

Key words: text, monologue, dialogue, complex analysis, strong text position, communication.

О.П.Цыганова
(Душанбе)

УДК 82.0

ПИСАТЕЛЬСКИЕ МЕМУАРЫ КАК ИСТОЧНИК КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ О ЛИТЕРАТУРЕ

В истории развития мемуарных жанров мемуары занимают особое место. Наряду с дневниками, письмами, автобиографиями, мемуары входят в документальную литературу, изученную далеко не достаточно. Характерной особенностью, специфическим признаком мемуарной литературы является обязательная сопричастность мемуариста к описываемым событиям, своеобразная документальная достоверность. Это предопределило тот факт, что к изучению мемуаров прежде всего обратилась историческая наука. За мемуарами бесспорно признавалась лишь их источниковедческая ценность. Такой подход не позволял полно и всесторонне прояснить вопрос о природе и самостоятельном эстетическом значении документальной литературы.

Впервые в русском литературоведении путь плодотворного изучения мемуарной литературы был намечен В.Г.Белинским. Указав на общую природу происхождения всех видов словесного творчества, Белинский находил в мемуарах много общего с романом, для него было несомненным, что художественный вымысел и фантазия играют в создании мемуаров роль не менее значительную, чем в обычном беллетристическом произведении, хотя эта роль отнюдь не одинакова.

В целом в XIX веке освоение мемуарной литературы выразилось в большом количестве публикаций воспоминаний, выпуске специальных периодических изданий – «Русский архив», «Русская старина», отдельных рецензиях, примечаниях и статьях. Однако основательной теоретической разработки в XIX веке эта проблема не получила.

Дискуссии последних лет, вызванные возросшим вниманием читателей к всевозможным видам документальной литературы, обнаружил, что и до наших дней этот пробел в литературоведении не заполнен. Огромный пласт духовной деятельности, запечатленный в русской мемуаристике XIX века, по существу только начинает осваиваться литературоведением.

Малоизученными в этом отношении являются «Литературные в житейские воспоминания» И.С.Тургенева. Не занимая такого цент-

рального места в наследии писателя, как, положим, «Бывшее и думы» в творчестве А.И.Герцена или мемуарные произведения С.Т.Аксакова, тургеневские воспоминания представляют весьма важное звено в его творчестве.

Изучение проблем, затронутых в «Литературных и житейских воспоминаниях», история их создания, отразившаяся в переписке писателя, выбора жизненного материала и его оформления и, наконец, места их в историко-литературном процессе позволит, на наш взгляд, выявить не только специфику и своеобразие тургеневских мемуаров, но и проследить некоторые закономерности развития жанра литературных воспоминаний.

Одним из вопросов, возникающих при исследовании «Литературных житейских воспоминаний», является вопрос о целостности тургеневских воспоминаний. О неслучайности такого типа объединения разнороднейшего материала его «Записки охотника» и «Стихотворения в прозе», однако только тщательный анализ тургеневских воспоминаний позволит прийти к более определенным выводам.

Одним из способов выражения своего отношения к определенной проблеме, литературному произведению, автору или направлению в целом для писателя является, наряду с другими, критическое мнение, высказанное в воспоминаниях. О неслучайности такого типа объединения разнороднейшего материала, на фрагментарность которого указывал сам Тургенев, свидетельствуют его «Записки охотника» и «Стихотворения в прозе», однако тщательный анализ тургеневских воспоминаний позволит прийти к более определенным выводам.

Одним из способов выражения своего отношения к определенной проблеме, литературному произведению, автору или направлению в целом для писателя является, наряду с другими, критическое мнение, высказанное в воспоминаниях.

В чем проявляется специфика такого суждения, заключенного в рамки мемуарного жанра, и что дает уяснение этой специфике исследователю литературы? Пытаясь ответить на эти вопросы, обратимся к конкретному автору, в частности, к И.С.Тургеневу. Творчество этого писателя представляет обширные возможности для исследования различных форм критических высказываний. Не являясь критиком-профессионалом, Тургенев тем не менее выступил буквально во всех критических аспектах. Это и прямые критические выступления в форме рецензий-анонсов, аналитические разборы драм, романов, стихов и литературные обзоры; это и эпистолярная критика, и рассыпанное в художественных произведениях замечания, и, наконец, мемуары писателя. Каждый из этих разделов может служить предметом особого разговора, мы, в частности, остановимся на «Литературных и житейских воспоминаниях» писателя.

Не являясь самоцелью, критические суждения в тургеневских мемуарных очерках органично встраиваются в общий план повествования, конкретизируют высказанные положения и, конечно же, проясняют отношение мемуариста к предмету высказывания. Через воспоминания Тургенева, подводящие своеобразный итог деятельности, проходит несколько тем, представляющих интерес в этом плане. На короткие критические заметки по поводу деятельности Сенковского, лапидарные характеристики целого ряда второстепенных литераторов типа Карлгофа, Гребенки. Сюда вкраплены критические суждения о Гоголе и Пушкине, Белинском и Писареве, Загоскине, Лермонтове, упоминая о Решетникове, Писемском, Островском, Толстом, – и все это на минимальном литературном пространстве. Многие лишь названы в определенном контексте, другим, как, например, Белинскому, посвящены многие страницы отдельного очерка; пушкинская тема пронизывает всю «литературную» часть воспоминаний. Для нас существенно то, что все эти темы так или иначе затрагивались Тургеневым прежде и здесь в воспоминаниях, являются своеобразным резюме, итогом. В этой связи и возникает вопрос, от чего же зависит полнота освещения той или иной проблемы в воспоминаниях?

Одной из животрепещущих тем и проблем в воспоминаниях Тургенева была проблема соотношения и борьбы реалистического направления с предшествовавшим ему, по выражению писателя, «ложновеличавым». Об этом сжато, на полстраницы, идет речь в «Литературном вечере у П.А.Плетнева», на ложновеличавую школу обрушивается писатель в очерке о Белинском. С названными очерками перекликается очерк-воспоминание о художнике Иванове «Поездка в Альбано и Фраскати», в котором к литературным кумирам тридцатых годов из двух прежних добавляется имя К.Брюлова в самыми красноречивыми характеристиками. Примечательно, что во всех случаях Тургенев не дает развернутого и аргументированного анализа, а лишь ограничивается эмоциональной оценкой. Вот один из примеров, взятый из «Литературного вечера у П.А.Плетнева»: «... Но, правду говоря, не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики. ... Марлинский все еще слыл любимейшим писателем, барон Брамбеус царствовал, «Большой выход у Сатаны» почитался верхом совершенства, плодом чуть ли не вольтеровского гения, а критический отдел в «Библиотеке для чтения» – образцом остроумия и вкуса; на Кукольника взирали с надеждой и почтением, хотя и находили, что «Рука всевышнего» не могла идти в сравнение с «Торкватто Тассо», а Бенедиктова заучивали наизусть. ... Время, повторяю, было смиренное по духу и трескучее по внешности, и разговоры подлаживались под господствующий тон...». Понять пафос иронии в адрес названных имен и произведений непосвященному читателю тургеневских воспоминаний в данном случае помогает лишь противопоставление их имен Пушкина, не нуждающего в дополнительных рекомендациях и выбранного писателем как эталон. Не-

скільки повніше розкривається тургеневське відношення к епоху романтизму 30-х років в лекції о Пушкіні, введеної в очерк о Бєлінісоком. Однак уже тот факт, що это отрывок из лекції, указує на многое: она построена с учетом известных аудитории сведений, требующих лишь того или иного к ним лектора. Читателю же, отстоящему от описываемого времени и его событий, но к которому преимущественно и обращены воспоминания, необходимы дополнительные разыскания и сведения, чтобы восполнить недостающие звенья. Такой «изъян» появляется не в результате недосмотра, невнимания писателя, но даже запланирован в предваряющем все воспоминания очерке [Т., XIV, 7]. Проблему целостности своих воспоминаний Тургенев будет решать иным путем, нежели подробно-последовательное повествование. Поэтому и критическое суждение, помещенное внутри воспоминаний, подчиняется той общей задаче, «которой руководствуется писатель в каждом отдельном случае. В частности, Тургеневу важнее передать впечатление, отношение к названному направлению, чем разбирать конкретные достоинства и недостатки, что было предметом его специальных критических работ, например, о том же Кукольнике» [Т., I, 251].

В рецензии 1847 года на трагедию Н.Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» критический пафос аргументирован тщательным анализом текста, изобличающим автора в искажении исторических фактов, в нарушении художественной правды характеров. Все это подкреплено обширнейшими историческими выкладками, цитатами из Лессинга, специально для этого случая переведенными, ссылками на Вольтера.

В мемуарах же на первое место выдвигается прежде всего эмоциональная, субъективная оценка, не нуждающаяся в особых доказательствах уже в силу того, что не истинность или ложность подтверждены или опровергнуты временем. Данная особенность, присущая критическим суждениям в мемуарах, обусловлена спецификой самого жанра, обращенного к ретроспекции. Отступление от этого общего принципа изложения критических суждений в мемуарном тексте, как правило, вызывается отступлением от прошлого, прикосновением автора к острым злободневным вопросам в современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. – М.-Л., 1964 – 1968.

АНОТАЦІЯ

У статті зроблена спроба проаналізувати, яке місце в літературному процесі ХІХ століття займає жанр мемуарів та як саме в ньому

можуть відобразитися критичні погляди їх авторів. Особливу увагу в цьому напрямку приділено мемуарам І.С. Тургенєва.

SUMMARY

In the article the place of genre of memoirs in XIX c. and the autor's critical position in it are investigated. The main attention from this position are devoted to the memoirs by I. Turgenev.

*Ю. В. Чмирис
(Харьков)*

УДК 82.0

А.С. СУВОРИН – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК (ПО МАТЕРИАЛАМ «ДНЕВНИКА»)

Личность Алексея Сергеевича Суворина (1834-1912), крупного издателя, журналиста, редактора влиятельной газеты «Новое время», успешного предпринимателя, главы театрального товарищества, долгое время оставалась неизученной. Это объясняется несколькими причинами, одна из которых – резкий критический отзыв о Суворине В.И.Ленина в статье «Карьера» [2, с. 43], после которой на Суворина и плоды его деятельности обрушилась волна негативных оценок; другой причиной можно считать отождествление редактора с мнениями, высказываемыми в его газете.

Одним из первых к изучению наследия Суворина обратился М.И. Кричевский, который в 1923 г. осуществил попытку расшифровки «Дневника». Хотя это издание охватывало лишь треть записок, и Кричевский порой давал неточные комментарии к ним, это был значительный шаг, положивший начало долгого пути в расшифровке «Дневника» Суворина и изучении его творческого наследия. Впоследствии подготовкой к публикации более полной версии «Дневника» занималась Н.А.Роскина [4, с. 130 – 136] и В.Я.Лакшин, они же одними из первых обратились к изучению личности автора «Дневника». Роскина опубликовала несколько статей о Суворине и внесла весомый вклад в изучение наследия Суворина-критика, издателя, владельца популярной газеты.

К характеристике этой противоречивой личности в разное время обращались современники, в том числе В.В.Розанова, позднее – ис-

следователи Е.Динерштейн [1, с. 80 – 93], И.Соловьев, В.Шитова, О.Макаров, Д.Рейфилд. Несмотря на усиление интереса к личности и наследию Суворина, целостный анализ его «Дневника» до сих пор не осуществлен, а ведь именно в нем проявляются литературные и эстетические вкусы его автора, его взгляды на многие политические и литературные события той эпохи. Кроме того, в записях Суворина можно найти меткие характеристики известных литераторов, политиков и актеров, поддерживавших дружеские и профессиональные взаимоотношения с их автором, в них выразилось отношение Суворина-критика ко многим литературным событиям.

Суворин вел «Дневник», чтобы зафиксировать события окружающей его действительности, высказать настоящее мнение по интересовавшим его вопросам, чего, зачастую, он не мог сделать в своей газете и даже в кругу близких ему друзей. Любой дневник, как правило, раскрывает перед читателем внутренний мир автора, поскольку в нем содержатся достоверные факты и комментарии к ним. Доказательством искренности мнений, высказанных Сувориным в «Дневнике», является его собственные слова о том, что его записи впоследствии «выкинут, как хлам, никому не нужный» [5, с. 366]. Суворин считал, что его настоящие мнения по тем или иным поводам будут никому не интересны, не верил в возможность публикации записей, поэтому использовал множество сокращений, понятных лишь ему одному, писал наскоро, неаккуратно. Однако на страницах «Дневника» Суворин предстает толковым критиком, талантливым редактором и человеком, сопереживающий своим друзьям, известным и неизвестным литераторам.

Безусловно, в рамках одной статьи невозможно решить научную проблему, связанную с определением места и роли «Дневника» Суворина в истории русской литературы той поры. Поэтому ее цель состоит в том, чтобы дать общее представление о литературно-критических взглядах А.С. Суворина, выразившихся в его «Дневнике», а также охарактеризовать его взаимоотношения с А.П.Чеховым и Л.Н.Толстым.

«Дневник» – один из лучших историко-культурных документов того времени. Его особая ценность состоит в том, что весьма значительная часть записей в нем посвящена анализу литературы и искусства конца XIX – начала XX веков, хотя, конечно, наряду с этим встречаются пометки личного, бытового характера. Суворин уделял большое внимание просветительской работе, издавал книги известных писателей, но часто печатал и произведения молодых и никому еще не известных талантливых авторов, чем открывал им дорогу в литературную жизнь. Суворин был известен как успешный критик, он мог увидеть в никому еще не знакомом писателе настоящее дарование, не жалел он ни времени, ни денег на помощь таким писателям. Еще одной из целей его деятельности было развлечение читателя, попытка сделать литерату-

ру и искусство более доступным обывателю. Именно с этой целью были написаны многие его драматические произведения, которые, правда, не представляют большой литературной ценности. На страницах «Дневника» его автор предстает и в другом качестве – как ценитель и толкователь творчества Чехова, Толстого, Достоевского и других современников. Будучи владельцем издательства и крупной газеты, Суворин всегда находился в центре литературных событий, общался со многими политиками, писателями и журналистами, о чем подробно записывал в своих тетрадах. Таким образом, «Дневник» является неоценимым подспорьем для полноценной характеристики целой эпохи.

Дружба Суворина и Чехова вызывала недоумение и непонимание как у их современников, так и литературоведов. Рассматривая взаимоотношения этих двух людей, необходимо брать во внимание записи Суворина в его «Дневнике». Ведь в отрыве от этих записей личность Суворина невозможно охарактеризовать целостно, полно и достоверно. Поведение Суворина не совпадало с его истинными литературными и политическими взглядами, свои же подлинные мнения и суждения он отражал в «Дневнике» и в общении с друзьями, одним из которых и был Чехов. «Я с Чеховым чувствую себя превосходно», – писал автор в «Дневнике» [5, с. 388]. Именно Суворин разглядел в молодом, неопытном и не имеющем достаточных средств для работы Чехове огромный талант. Долгое время Суворин оказывал значительное влияние на взгляды и даже творчество молодого писателя. Это можно объяснить жизненным и профессиональным опытом, имевшимся у Суворина-издателя. Их дружба давала обоим товарищам душевный покой. Не слишком счастливая семейная жизнь Суворина доставляла ему множество огорчений и расстройств, отдушину он находил в общении с Чеховым: «Дружба лучше любви. Меня любят друзья, я их люблю, и через меня они любят друг друга» [5, с. 303]. Вместе с тем, было и многое, что разъединяло и отличало этих людей, – политические взгляды, моральные принципы, позднее – и литературные позиции, что, в конечном счете, привело к разрыву отношений.

Одним из примеров литературных разногласий служит запись Суворина в «Дневнике» о его споре с Чеховым о Горьком. Чехов не понимал причин успеха Горького. По словам Суворина, «популярность Горького задевает самолюбие Чехова» [5, с. 448]. Сам же он, напротив, видел в произведениях Горького силу протеста, свежесть, новизну. «Его босяки как будто говорят: «Мы чувствуем в себе огромную силу и мы победим» [5, с. 448]. Суворин часто помогал Чехову материально, беспокоился и заботился о нем. В «Дневнике» содержится подтверждение искренности и чистоты поведения Суворина в отношении молодого таланта. Суворин не боялся пойти вразрез с бытовавшими в ту пору мнениями о творчестве Чехова, защищал его в своей газете, хотя и высказывал ему некоторые замечания: «...Се-

годня второе представление «Чайки» Чехова. Пьеса прошла много лучше, но все-таки, как пьеса, она слаба. В ней разбросано много прелестных вещей, много прекрасных намерений, но все это не сгруппировано. Действия больше за сценой, чем на сцене, точно автор хотел показать только, как действуют известные события на кружок людей и тем их характеризовать... Я доволен сегодняшним успехом и доволен собой, что написал о «Чайке» такую заметку, которая шла вразрез со всем тем, что говорили другие...» [5, с. 260].

После премьеры «Чайки», которая оказалась неудачной, Суворин не побоялся напечатать подготовленный заранее положительный отзыв о ней. Однако на страницах «Дневника» он сделал множество критических замечаний. Более того, он потратил много времени на то, чтобы внести изменения в постановку, чтобы порадовать своего друга и исправить впечатление от неудачной премьеры. Суворину удалось улучшить постановку, что было отмечено литературными критиками того времени. Негативные высказывания о Чехове приводили Суворина в негодование, в записи от 27 апреля (9 мая) 1898 года он помечает: «Поистине ослы эти господа, понимающие в литературе меньше даже, чем свиньи в апельсинах, и эти свиньи становятся судьями замечательного писателя. Вот она, эта толпа, из которой выскакивают бездарные наглецы и руководят ею» [5, с. 316]. В регулярной переписке Суворина с Чеховым встречаются творческие споры и обсуждения и, хотя во многом их взгляды были различны, они критиковали друг друга и давали советы друг другу. Неоднократно Чехов советовал Суворину написать роман и, несмотря на то, что под его влиянием Суворин не раз открывал тетрадь с намерением начать произведение, эта идея так и осталась нереализованной. С полной уверенностью можно сказать, что свои писательские задатки Суворин реализовывал и компенсировал в «Дневнике» – летописи его жизни и целой эпохи России. Автор «Дневника» отмечал, что в Чехове он ценил больше личность, нежели писателя.

Смерть Чехова была настоящим ударом для Суворина. В.В.Розанов в воспоминаниях о нем писал: «Помню его встречавшим гроб Чехова в Петербурге... смотря на лицо и слыша его обрывающиеся слова, я точно видел отца, к которому везли труп ребенка, или труп обещающего юноши, безвременно умершего. Суворин никого и ничего не видел, ни на кого и ни на что не обращал внимания, и только ждал, ждал... хотел, хотел... гроб!!» [2, с. 14]. Спустя несколько лет после смерти Чехова Суворин пишет: «Прежде переписывался, особенно с Чеховым. А теперь не с кем» [5, с. 483]. В этой фразе слышится тоска и одиночество Суворина, лишившегося общения и поддержки Чехова. Записи последних лет жизни отличаются пессимизмом, горечью, часто и раздражительностью. Суворин сетует на отсутствие понимания и поддержки близких ему людей. Со смертью Чехова – его единственного друга – оборва-

лась целая эпоха в жизни самого Суворина. Еще не раз после разрыва отношений Суворин возвращался на страницах своих ежедневных записок к фигуре Чехова. Воспоминания, очевидно, были для него приятны и в то же самое время – тягостны, но они были ему необходимы, поскольку создавали иллюзию общения с самим Чеховым, возвращали их автора в те времена, когда их дружба только зарождалась. После смерти Чехова Суворин вернул себе письма, адресованные ему.

На страницах «Дневника» значительное внимание уделяется еще одному выдающемуся писателю России – Л.Н.Толстому. В своих высказываниях о Толстом Суворин выражает огромное уважение и восхищение талантом и личностью писателя. Суворин прислушивается к мнению Толстого, приводит факты из его биографии, описывает его образ жизни. Очень интересным и показательным является рассуждение Суворина о влиянии Толстого на общественность конца XIX века: «Толстой дал России очень много. Он прославил ее, как не проставляли победы. Он дал русскому имени за границей особый почет и значение. Его мнения принимались за душу русского народа. Его гений – народный гений. Вот что важно» [5, с. 436]. Отношения Суворина с Толстым не были настолько тесными, как с Чеховым, но они часто встречались, проводили вечера за дружеской беседой, обсуждая вопросы литературы, религии, политики. Заметки в «Дневнике» свидетельствуют и о том, что Суворин переживал о здоровье Льва Толстого, справлялся о его делах и чувствовал свою причастность к его делам..

Прямым свидетельством высокой оценки Толстого является следующая запись: «Два царя у нас: Николай второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой несомненно колеблет трон Николая и его династии... Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджмает хвост» [5, с. 417].

Вынужденный скрывать свои истинные взгляды и предпочтения во благо издательского дела, профессиональной карьеры, семейного благополучия, Суворина выражал свои эмоции и взгляды в «Дневнике», часто используя резкие характеристики по отношению к своему окружению. В этой связи, характерна такая запись: «Сипягин зол на его характеристику, сделанную Толстым, и преследует газеты, которые смеют говорить о нем. Глупый министр» [5, с. 421]. «Дневник» Суворина раскрывает истинную душевную драму, переживания выдающейся, незаурядной личности. В высказываниях о Толстом чувствуется зависть и одновременно восхищение, что писатель умеет отстаивать свои позиции, не сгибаться под натиском внешних обстоятельств, власти, общественного мнения. «В сочинениях и разговорах никаких компромиссов» [5, с. 205], – подчеркивал автор «Дневника». Суворин не мог так резко позиционировать себя в отношениях с властью, поскольку это могло повредить его издательской дея-

тельности, часто йому приходилось мириться с требованиями политических правил игры. За это многие считали Суворина лживым и лицемерным человеком. Он сам говорил о себе на страницах «Дневника» как о человеке зачастую подневольном, поэтому так ценил в Толстом умение быть независимым, нестигаемым, твердым в своих взглядах и позициях. Будучи в жизни человеком довольно сдержанным, в своих записях Суворин, напротив, мог прямо и откровенно выражать свои мнения, анализировать свои и чужие поступки.

В дневнике Суворин фиксировал также диалоги, высказанные кем-либо мнения, споры, в котором ему довелось участвовать. Так, например, во время одного из приездов Суворина к Толстому обсуждалась «Чайка». Толстой высказал свое отрицательное отношение к пьесе, указал на некоторые недостатки. Суворин максимально тщательно фиксировал сказанное Толстым, оно представляло интерес для него и как критика, и как владельца крупного издательства.

«Дневник» Суворина позволяет нам пересмотреть существующее мнение об его авторе, он проливает свет на истинные мотивы его поступков. Эти записи являются своего рода исповедью человека, вынужденного действовать и жить по установленным правилам, одинокого и лишившегося поддержки семьи, понимания друзей и коллег. Кроме записей личного характера в «Дневнике» представлена широкая панорама событий, происходивших в литературе, политике и общественной жизни России конца XIX начала XX веков. Под влиянием сложившихся жизненных обстоятельств дневник стал наиболее приемлемым и возможным способом самовыражения, возможности самореализации, дал выход эмоциям, переполнявшим автора, вызванных необходимостью вести двойную как семейную, так и профессиональную жизнь

Литературно-критические взгляды Суворина, выраженные на страницах его личного дневника, дают возможность уточнить существующие представления о литературных спорах той поры, о личных и профессиональных отношениях между Сувориным и его современниками. Они открывают также неизвестные стороны его собственной личности, дают возможность более объективно судить о нем как о литературном деятеле и человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Динерштейн Е. На правее: жизнь и смерть А.С. Суворина. – М.: Свободная мысль, 1993. – №10. – С. 80 – 93.
2. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. – Т. 22. – С. 43.
3. Розанов В.В. Из припоминаний и мыслей об А.С. Суворине. – М.: Патриот, 1992. – С. 14.

4. Роскина Н. Дневник Суворина как архивный документ. – М.: НЛО, 1995. – №15. – С. 130 – 136.
5. Суворин А.С. Дневник. – М.: Независимая газета, 2000. – с. 205, 260, 303, 388, 417, 421, 436, 448, 483.

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется наследие литературного критика, журналиста, редактора газеты «Новое время» А.Суворина. Автор статьи изучает литературно-критические взгляды писателя, отраженные в его работе «Дневник», которая является лучшим историко-культурным документом того времени.

SUMMARY

The legacy of the literary critic, journalist, editor of the newspaper «New Time» A.Suvorin is analysed in the article. The author studies literary and critical views of the writer, which received their inflexions in his work «Diary», which is the best historical cultural document of that time.

*О.В.Резник
(Симферополь)*

УДК 882.091-054.72

УКРАИНА И ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА: ВЗГЛЯД РУССКОГО ЭМИГРАНТА(СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА В.КОРСАКА)

Обращение к литературе русского зарубежья в контексте освещения гражданской войны на Украине – не случайное и плодотворное направление литературоведческих исследований. Ведь именно эмигранты, наделенные обширным культурным опытом и немалым художественным талантом, могли сказать ту правду, которая долгое время замалчивалась на родине. Но что намного важнее – не просто рассказать об увиденном, пристрастно и ярко, но и попытаться проследить те истоки «народной смуты», которые привели если не к уничтожению, то к значительному изменению культуры XX века.

Поэтому целью данной статьи становится представление обобщенной картины гражданской войны в произведении В.В.Корсака – малоизвестного, но достаточно интересного писателя первой волны русско-

го зарубіжжя, пов'язаного з Україною, досліджується його індивідуальний творчий світ, обумовлений конкретною історичною ситуацією.

В силу національної специфіки українські сторінки різко виділяються на загальному фоні творчості даного художника. Вповне естетичною в контексті утвердження української теми в літературі російського зарубіжжя представляється нам скрупульозна робота над прозаїчними текстами письменників, розкривавших цю тему за кордоном. Безсумнісно, незвичайно складно дати виснажливо об'єктивний аналіз подій такого масштабу, як революція і громадянська війна. Однак сьогодні, з «висоты» отриманого нами історичного досвіду, очевидно, що спроби такого аналізу будуть не безплідні, якщо за точку відліку прийняти реальні людські долі, а не верність тем чи іншим політичним ідеалам.

Якщо підходити до питання з точки зору соціокультурних типів, то найбільш перспективним представляється вивчення українських реалій на матеріалі біографічної (автобіографічної прози). Правомірність такого відбору виправдовується і актуальністю зміни погляду на біографію і біографістику як на явища маргінальні в літературному процесі. По зауваженню Л.В. Мороз [2], жанр художньої біографії об'єктивно неотделим від стержневих компонентів художньої життя нашої інтелектуалізованої сучасності. Біографія з наративом від першої особи є необхідним свідченням епохи, живим і зацікавленим.

В фундаментальній монографії професора В.В. Агеносова «Література російського зарубіжжя» немає згадки про Веняміна Валеріановича Корсака (наст. Прізвище Завадський, 1884-1944 гг.). Геннадій Зверев, автор короткої справки в журналі «Юність», опублікувавши його повість «У білих», зауважує, що «імя Веняміна Валеріановича Завадського, взявши псевдонім В.Корсак, невідомо нашому читачеві» [1, с.62]. Відомий діяч еміграції А.Мильгунов на вечорі, присвяченню пам'яті письменника, сказав: «Корсак ніде не рядиться в штучну тогу високопарних громадянсько-патріотических почувань: все у нього життєво просто. Він описує те, що бачив своїми очима, те, що почував безпосередньо. Це надає його оповіданню характер якоїсь великої щирості і правдивості» [1, с.62]. Вот ця-то правда для нас в даний момент важче всього – його твори можна розглядати як автобіографічну прозу, а журнал «Юність» публікує повість «У білих» в розділі «Документальна проза». Повість написана в еміграції, звідси – спроба систематизації, об'єктивності зображуваного. В той же час Завадський – воєнний, звідси його сильне бажання зрозуміти в ході подій, скрупульозна і уважлива пам'ять, прагнення зафіксувати картину відбуваючого най-

более объективно и точно. А еще – рассказчик предельно честен. Он не желает скрывать от новых властей (да и от нас, читателей) свое прошлое и надежды на будущее, свое отношение к происходящему. Но главное – он воспринимает всем сердцем судьбу Киева, вглядывается в его жителей и освободителей, любит пейзажами и трепетно восстанавливает в памяти названия улиц и зданий. Все это – лишь несколько трагических страниц о гражданской войне в Украине грандиозной летописи «Великого Исхода» (именно так называется еще одно его произведение, наряду с известными «У красных», «Под новыми звездами»). Историческая заслуга этого автора состоит прежде всего в том, что он раскрыл свое трагическое время, наиболее остро отразил разлад, противоречия и заблуждения «белой» власти, коллизии и переживания переломной эпохи.

Уже с первых страниц рассказчик обрисовывает основной конфликт: в стане «освободителей» Киева от красных нет единодушия. Добровольцы шли под лозунгом «Единая и неделимая Россия», а петлюровцы признавали только самостоятельную Украину. Последние, как впрочем, и их сторонники, обозначены как «самостийники» и «самостийницы». Вид у них очень мирный и благодушный, автор отмечает, что в Киеве было много мужчин в вышитых сорочках и широких штанах, а женщины понадевали мониста и вплели в косы ленты национальных цветов – приход петлюровцев был для них большим праздником. Чтобы подчеркнуть настроение толпы, автором вводится пейзажная зарисовка – Владимирская горка, простор темного Днепра создают ощущение светлого, но очень непрочного мира. На это указывает и колбаса аэростата большевиков, и упоминание о том, что самостийники и русские гуляли отдельно, не смешиваясь, а петлюровцы не понимали или не хотели понимать «московской мовы».

Причем на страницах произведения «У белых» отчетливо звучат переклички с «Окаянными днями» И.Бунина. Так же, как он, герой Корсака читает небольшие листочки воззваний, обращенные к рабочему населению. Знаменательная деталь: упомянутые Буниным «красные» воззвания также «тонули в общих местах» [1, с.63], называли противника «злодеями» и упрекали в том, что они не могут и не умеют править.

Корсак отмечает не только полярность политических платформ, но и противопоставляет то, что было в настоящий момент. Эта антитеза выступает тем явственнее, что будущее и главного героя повести, и страны в целом туманно и неопределенно.

Чаще других слов употребляются понятия «толпа», «масса» и только изредка – «народ», «киевляне». «Масса людей» – это местная самооборона, организованная для защиты от разбоев; «масса военных» – офицеры, которые хотят служить новой власти. Толпа же восторженно встречает петлюровских солдат у Большого театра и кричит «ура»,

бросаєт цветы казакам добровольческой армии. Толпа беспощадно забивает бывшего секретаря ЧК – и ногами, и камнями, и палками; распространяет слухи о «неладах» между петлюровцами и денкинциами. По замечанию Корсака, это сосуществование и столкновение интересов управляемой и неуправляемой, стихийной части населения было основной приметой лета 1919 г. в Киеве.

Вторая примета очень напоминает ту обстановку в Одессе, которую Тэффи в своих «Воспоминаниях» обозначила как «постреливали». С уходом большевиков на улицах появляются разряженные женщины и мужчины, офицеры – и непонятные, «таинственные», по выражению В.Корсака, выстрелы. Трудно понять, кто и зачем стреляет из браунинга в отдыхающих на скамейке в парке, но писатель отмечает, что таких выстрелов «много было в это время в Киеве» [1, с.63]. Но несмотря на это, исчезли беспокойные ночные кошмары-обыски, облавы, аресты, расстрелы, поэтому население испытывало «большое благодарное чувство» к тем, кто избавил от большевиков. Надежда на уход большевиков собирала в Киеве офицеров из Москвы, Петрограда, Могилева, Чернигова, Казани. Но теперь они ничего не боятся, «исчезли бритые лица с беспокійними ршущими глазами. В сумерках раздавался смех, громко говорили, и только отвратительный, сладковато-тошнотворный запах из анатомического театра говорил об убийствах, которые совершались еще так недавно» [1, с.64].

Это переплетение всеобщей эйфории и горечи жизни составляет главную черту не только тогдашней киевской жизни, но и всей творческой манеры автора «У белых». Бесстрастность героя перерастает от эпизода к эпизоду в усталость от своей беспомощности перед новой властью, в покорность судьбе. Это настроение Корсак выражает в по-военному лаконичной фразе: «Я со своей больной рукой остался за флагом» [1, с.64].

Кстати, именно флаги становятся символом взаимоотношений двух лагерей власти. Примирение (пусть временное) знаменуют два флага на балконе думы: русский и украинский, вывешенные на всеобщее обозрение, а полный разрыв между петлюровцами и денкинцами изображен как акт тоталитарного вандализма: петлюровский флаг был «не то снят с думы, не то даже сорван, а петлюровским войскам было предъявлено требование – выйти из города» [1, с.63]. Некоторая путаница в фактах, подчеркиваемая конструкциями типа «не то... не то», «или», придает документальному произведению жизненность, демонстрируя всеобщую путаницу и неразбериху с приходом новой власти. Тем более, упоминая о газете «Киевлянин», автор никак не комментирует степень достоверности той информации, которая помещалась в ней: его больше всего поражает, что издание можно было «достать» только после долгого стояния в очереди. Как тут не вспомнить бунин-

ское признание в «Окаянных днях», что он «не удержался и побежал за газетами» – так велика была тяга и вера печатному слову!

Одной из самых трагических фигур можно считать образ автора. Он не просто рассказывает о людях и событиях (как в предисловии), но и оценивает их с известной точки зрения. Он не лишен человеческих качеств и вместе с тем достаточно типичен: он выступает как бы носителем особого отношения к жизни. Иногда он как бы отходит на второй план, стремясь к осмыслению происходящего, иногда, наоборот, проявляет себя. С наблюдательностью военного Корсак отмечает организованный ночной отход основных сил из Киева, меткость в стрельбе петлюровских артиллеристов – и нарастающий бюрократизм белого движения.

Как и любая власть (и красная в том числе), новое правительство Киева начинает с целого ряда приказов. Рассказчик цитирует один, зато поражающий своей универсальностью: «об отмене всех большевистских распоряжений и восстановлении прежних владельцев в их правах» [1, с. 63]. Правда, право на доверие получают не все – офицерам необходимо пройти регистрацию и Реабилитационную Комиссию с контрразведкой и военной судебно-следственной комиссией. Герой считает, что те страдания, которые выпали на долю офицерства – позор, страх, скитания – достаточная плата за желание быть нужным и полезным. Деникинцы так не считали, так как столкнулись с примером предательства в боях под Харьковом. Так реалиями будней войны становятся такие мирные (и такие ненавистные) слова, как «волоки-та», «singulum vitae», «послужной список», «бумаги» и другие. Сложное и неоднозначное отношение рассказчика к белому движению передает эпизод в реабилитационной комиссии: кадровые офицеры требуют не тратить времени, формировать и вооружать части. Оборванные, голодные солдаты и офицеры, пустующие казармы – плохое противодействие большевикам. Впрочем, об этом мало кто думает, о чем свидетельствует безымянный офицер, проживший месяц при добровольцах «в С-е». Он говорит о пьянстве и дебоширстве, об обысках и арестах, взятках и откупах, которые практикует контрразведка: «Старым запахло, и очень даже» [1, с. 65]. Вот этот-то возврат к уже пережитому ужасу, по мысли В. Корсака, и составляет главную опасность и страх новой власти. Романтические надежды на возвращение прежних времен перечеркнуты, отчаяние и неопределенность становятся определяющими в обрисовке киевских реалий: «Ни права, ни правды» [1, с. 65]. Знаменательно и то, что в контексте этого разговора поднимается вопрос о «мужиках»: крестьяне чувствуют ложь в действиях новой власти, «народ же все видит и слышит» [1, с. 65], лозунги расходятся с делом, а песня «Боже, царя храни» звучит утопически и провокационно одновременно. Интересно, что в произведении «Вечер у Клэр»

Г.Газданов тоже вводит такие реалии гражданской войны, как пьянство и эту же песню. Но объясняет он их иначе – это не хулиганство, а отчаянно заливаемая ностальгия по прошлому, желание хоть напоследок показать себя во всю ширь натуры. Горечь и тоску слышит он в мотиве старорежимного гимна. Такое сравнение позволяет увидеть, что белое движение было оторвано от реалий жизни страны, не учитывало ни национальных, ни социальных особенностей населения.

Можно также заметить многоголосицу и постоянную смену рассказчика. Так, рассказ офицера о добровольцах дополняет замечание студента из лазарета, что «большевики о своих заботились»[1, с.65], а диалог штабс-капитана и подполковника о реабилитации высвечивает неумение новой власти воспользоваться подходящим моментом и нанести решающий удар по красным войскам. Этот прием придает произведению особую многозначность и помогает Корсаку впервые в эмигрантской литературе подойти к теме революции с точки зрения разобщенности интеллигенции внутри «белого движения».

Кажется, в его произведении нет загадки, интриги. Корсак кропотливо, предметно и буднично рисует следы кровавых злодеяний красных: залитые кровью стены и пол «чрезвычайки», морги и разрытые могилы, трупы со следами пыток. Постоянно возникающие женские лица – гостеприимные киевлянки, осиротевшая мать, ищущая своего сына среди трупов, затыкающая уши подушкой соседка «пыточной», – все они лишь грани одной страдающей от неразберихи новой власти души. Все эти образы неслучайны, они выхвачены писателем из самой гущи жизни, каждый из них рисует обобщенную судьбу женщины, рассказывает о страданиях и надеждах «смутного времени». Они не задаются вопросом: «За что?» – они просто живут и выживают, как могут. По типологии эти персонажи оказываются ближе к героиням Тэффи, которая также рисует в своих «Вспоминаниях» трогательно-беззащитные женские фигуры, которые несет неизвестно куда горькая эмигрантская судьба.

Изображение Киева раскрывает главную тему с самых разных точек зрения. Если вначале автор рисует праздничную толпу, то позже – это напуганные возможным возвращением красных горожане. Причем это не только реальная картина, а апокалиптическая сцена исхода. Пейзаж как бы впитывает в себя драматизм происходящих событий. Картина настолько грустна, тосклива и пугающа... Однако краткая, в несколько предложений, зарисовка города – не просто дань созданию местного колорита. Он оттеняет душевное состояние героя, пытающегося вернуться в строй, к прежней жизни. Киев Корсака типологически более всего сходен с зарисовкой Города в «Белой гвардии» М.А.Булгакова.

Каждый эпизод – резкий контрастный переход. Образ Киева исторически конкретизируется, и рисуется символическая картина наступив-

шей войны. Причем В.Корсак сочетает реальный топоним с реальной датой, которые одновременно являются значимыми для читателя-эмигранта и выступают как вехи биографического времени повествователя. Авторская позиция отличается не только непосредственным проникновением в те события, которые выпали на долю страны, но и особым языком: лиричным и философским одновременно. Бесспорно, необычайно трудно дать исчерпывающе объективный анализ событий такого масштаба, как революция и гражданская война. Но В.Корсак к этому и не стремится. Его произведение оказывается чрезвычайно интересным своей авторской интонацией, умением правдиво изображать переломный момент в жизни города и страны. Образ автора диалогичен: он отзывается на каждую фразу, на каждое состояние человеческого бытия, ощущает жизнь как бесценный дар и одновременно часть великого исхода с Родины, начало и конец которого скрыты от человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корсак В. У белых//Юность. – 1990.- № 10.– С.62-74.
2. Мороз Л.В. Объективное и субъективное в жанре литературной биографии//Автореф. дис...канд.филол. наук. – Киев, 2000.

АНОТАЦІЯ

У статті проаналізована тема України у творчості В.Корсака(в історико-літературному контексті).Робота підкреслює важливість авторської індивідуальності у відтворенні епохи громадянської війни в Україні. Автобіографізм твору, який вивчається у статті, дає можливість розглядати цю тему на тлі загальнолюдських питань.

Ключові слова: тема України, В.Корсак, емігрантська література, громадянська війна.

SUMMARY

The given article is examining the Ukrainian theme in Russian literature of V. Korsak in a wide historically-literary context. This work fixes the role of author's individuality in reconstruction the general characters of Ukraine during the epoch of the Civil War.

УДК 82.0

**СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ХУШ – НАЧАЛА XIX ВВ.**

Русская литературная критика XVIII столетия находилась в процессе своего становления. Она еще не выделилась в самостоятельную сферу деятельности, и поэтому неудивительно, что создавали её преимущественно писатели. В большинстве случаев критику XVIII века даже трудно вместить в данное понятие. Выступления Сумарокова, Чулкова, Эмина, Хераскова, Крылова, Клушина, Николаева и многих других – это, скорее всего, отдельные замечания, пародирования, образные зарисовки. При всей своей многочисленности и разнообразии они все же смогли перерасти в критику и выделиться из художественных произведений. Их жанровая скованность и отсутствие логического подхода вели к выработке одинаковых принципов и приемов оценки. Как правило, это были размышления общего характера о творческом процессе, о жанрах и литературных направлениях. В развитии литературной критики они не являлись плодотворной тенденцией, хотя и сыграли значительную роль на определенном этапе.

Критическое отношение к неумелым сочинителям и всякого рода версификаторам можно встретить почти во всех выступлениях писателей XVIII века. И это неудивительно, ибо вопросы, связанные так или иначе с талантом писателя, всегда сопутствуют любой литературе. В каждый период вопрос о таланте должен решаться по-разному и на это влияет множество самых разнообразных причин. В статьях профессиональных критиков проблема таланта прежде всего осмысливается с позиции определенной литературно-эстетической доктрины и на основе творчества конкретных писателей.

В литературно-критических выступлениях XVIII века, написанных в основном писателями, на первый план выступали другие компоненты, характеристику которым дал в своем предисловии к журналу «Пустомели» Новиков. «Чтобы уметь хорошо сочинять, то потребно учение, острый разум, здравое рассуждение, хороший вкус, знание свойств Русского языка и правил грамматических ...» [Пустомеля, 1770, с. 1].

Таким образом, требования, предъявляемые Новиковым к сочинителям, конкретно не обусловлены. Что понимать под словами «острый разум», «здравое рассуждение», «хороший вкус»? Ведь это должно в первую очередь соотноситься с литературно-эстетическими

представлениями писателей. То, что классицист вкладывает в понятие «хороший вкус», противоположно мнению сентименталиста. Вне конкретной соотнесенности с определенной литературной системой понятия «хороший вкус», «здоровое рассуждение», «острый разум» условны. Они по существу теряют свою терминологическую однозначность и выступают синонимами к слову талант.

И последнее приводило зачастую к однотипным критическим характеристикам писателей. В журнале Чулкова «Парнасский Щепетильник» даны два типа сочинителей – драматический и лирический. Первый стихотворец характеризуется как «безграмотный и ленивый», чьи стихи «ни остры, ни замысловаты» и таковы точно «как итальянские ноты, проигрываемые на российском гудке». Стихотворец Лирический определяется как человек, страдающий «парнасскою горячкой», который «с тех самых пор, как узнал премудрость и мог очинить перо... высоко бредит» (Парнасский Щепетильник, 1770, ноябрь, с.13-16).

Такая расплывчатость суждений писателей критиков XVIII века происходила не только вследствие нечеткости и аморфности самих их требований и критериев, но и в силу самой специфики их мышления. Мышления, в результате которого появлялся не понятийно-логический ряд суждений, а создавался некий символ, близкий по своей природе художественному образу.

В статье М.Хераскова «Путешествие Разума» рассказывается о том, как происходят встречи Разума с различными литературными произведениями. Среди них есть и эпизод, связанный с одой. «Разум увидел сидящую за столом оду, которая движением всех своих членов показывала, что она великую работу имеет», – ода вскричала: «я в прежней работе... Теперь полечу в Эфир, после побываю на Луне. Оттуда мне должно спуститься в преисподнюю, испугать Цербера, смутить Фурий, после уйти, подняться к облакам, зажечь молнию, ударить громом, потрясти Олимп, оттуда стремглав слететь и не ушибиться» (Полезное увеселение, 1760, № 14, с. 140).

Таким образом, отправной точкой литературно-критической оценки Хераскова становится не анализ оды, а создание определенного символа оды, подчиненного законам образного мышления.

Та же неопределенность критики проступает и при оценке писателей. Нам опять-таки преподносят не ряд суждений, а рисуют некий тип, символизирующий одописца, комедиографа, баснописца и т.д. Более того, и в оценке произведения, и в оценке писателей критика однотипна, ибо она оперирует одинаковыми приемами оценки.

В статье А.Клушина «Портреты» мы находим следующее описание Одописца: «По нахмуренному челу его должно думать, что он воображению своему дал курьерскую подорожную облететь все четыре части света. Оно собирает теперь в кучу всех древних и новых

грез, все достопамятные происшествия от начала счета до теперешнего времени, чтобы поместить их в честь того, которого воспеть намерен. Говорят, что он иногда потрясает, как перышком, небесами, сжимает в кулак облака, дает щелчки грамматике и риторике» [Зригель, 1792, ч. 1, с.212-213].

Портрет Одописца мало чем отличается от характеристики непосредственно самой оды. Те же выражения, тот же смысл. Разница лишь в том, что в одном случае речь идет о сочинении, в другом о сочинителе. Вместе получается довольно любопытная картина – за определенным типом писателя стоит определенный тип произведения и наоборот. То есть, если можно так выразиться, отсутствует специфичность самого подхода. И влияет на это сам принцип оценки. Это скорее образное осмысление художника, а не анализ критика. Отсутствие же анализа ведет к неопределенности суждений и стереотипным характеристикам.

Таким образом, литературная критика XVIII века, созданная в основном писателями этого столетия, представляла собой не совсем обычное явление. Являясь плодом труда писателей, для которых художественное творчество было основной сферой деятельности, критика, выполняющая второстепенную роль, испытывала известное влияние со стороны художественной литературы. Это способствовало тому, что писатели, выступая в качестве критиков, пользовались теми же приемами и методами, которыми они руководствовались при создании художественных произведений, сюжетность повествования, отсутствие активного начала, теоретическая необоснованность суждений. И как следствие всего этого – ограниченность критической оценки и её неопределенность.

Основополагающим жанром критики первого десятилетия 19 в. является рецензия, которая унаследовала от предшествующего столетия две составные части: пересказ содержания и оценку книги. Однако критическая оценка становится фактически более насыщенной и весомой.

Рецензент дает собственную интерпретацию отдельным моментам произведения, он вступает в полемику с идеями автора и пытается различными случаями, взятыми из жизни, воздействовать на мнение читателей.

В обиход критических рассматриваний вводятся такие понятия, как эстетическое достоинство произведений и эстетическая значимость героев. В рецензиях появляются термины «анализ», «анализировать». Это относится как к книге вообще, так и к раскрытию характеров, стиля и языка произведений, в частности.

В отдельных критических рассматриваниях фигурирует слово «эпоха» как носитель целого круга идей, мнений, событий. С этим поня-

тием начинают ассоциироваться такие представления, как дух века и народа. Более того, один критиков (В.Измайлов) даже декларирует: «Дух века и народа имеет вначале столько же влияния на Писателя, сколько писатель впоследствии и в свою очередь приобретает влияние на дух и язык народа» [«Патриот», СПб, 1804, ч.Ш, № 10, с.408].

Таким образом, уже в начале столетия критика оснащается новыми понятиями и терминами, которые она заимствует у дисциплин, ставших впоследствии её подспорьем, в определенном смысле, – её научной основой. Дух века и дух народа, о котором говорила критика первого десятилетия – это преддверие больших дебатов о национальности, о народности, об историзме, поднятых декабристами.

Русские критики начала века зачастую ссылаются на суждения знаменитых мастеров слова, западноевропейских ценителей литературы и искусства. В текст рецензии вводятся целые куски лагарповского «Лицея», многочисленные изречения Вольтера, мнения и замечания о литературе д'Аламберта. Таким образом, выявляется стремление рецензентов опереться на устоявшиеся мнения и подкрепить свои оценки авторитетными суждениями, дабы придать большую убедительность собственным отзывам. Кроме того, сей факт необходимо рассматривать как попытку рецензента ввести русскую литературу в общемировой литературный процесс.

В некоторых журналах критические отзывы, аннотации и рецензии сопровождаются примечаниями. Эти примечания носят двоякий характер. В одних случаях они выступают как комментарии к отдельным словам, выражениям, наименованиям, используемым рецензентом. Это придавало научность рецензии и демонстрировало определенный уровень и культуру самого критика.

В журналах помещались и примечания от редакции. Авторы их пытались отстоять свое мнение о тех или иных предметах, а также развенчать позиции противника. Таким образом, сосуществование на одних и тех же страницах двух точек зрения способствовало большей объективности критики, с одной стороны, и, с другой, выявляло самый момент полемики, столь необходимый для движения литературно-критической мысли.

В некоторых случаях рецензент пытался примеры из литературного источника осмыслить на основе своего жизненного опыта. Эти примеры он выносил за пределы источника и рассматривал вне контекста произведения различных жизненных обстоятельствах. Более того, эта ситуация продолжала дальнейшие размышления рецензента о жизненных коллизиях вообще, о тех или иных произведениях литературы в частности. Итак, возникал разговор по поводу, причем, столь характерный для всего последующего развития русской литературной критики.

Таким образом, в начале XIX века вырисовывается своеобразная методика критического рассмотрения книг и определенный стереотип рецензии, характерными признаками которого выступали: собственная критическая оценка рецензента, подкрепленная авторитарными суждениями: обращение к читателям издателям; комментирование отдельных моментов текста критического отзыва; оперирование новыми терминами, заимствованными из других научных дисциплин; полемика с авторами художественных произведений и противниками по критике; наконец, введение приема «разговор по поводу», придававшего русской литературной критике в целом публицистическую направленность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новиков Н.И. Предисловие. – «Пустомеля», 1770.
2. Чулков М.Д. «Парнасский щепетильник». 1770, ноябрь.
3. Херасков М.М. «Путешествие разума». «Полезное увеселение», 1760, № 14.
4. Клушин А.И. «Портреты». Зритель, 1792, Ч. 1.
5. Измайлов В. «Патриот», СПб, 1804, Ч. III, № 10.

АНОТАЦІЯ

У статті зроблена спроба прослідити, як критика в окремих творах письменників в ХУІІІ віці набувала самостійної функції на початку ХІХ століття, коли стали з'являтися такі специфічні жанри літературної критики, як рецензія, анотація, та ін., що сприяло появі об'єктивної критики.

SUMMARY

In the article the process of transformation from critics in the separate work in XVIII c. to the independante line in XIX c. are investigated. It's the period when the specific genres of criticis such as revieu, summary and so on was appear.

УДК 821. 161.2(092)

РЕЦЕПЦІЯ ЗАХІДНОЇ ЧОТИРИСЕНСОВОЇ МОДЕЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІБЛІЇ У СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ПРОЗИ

Література українського бароко, зокрема, барокова проза привертала увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних літературознавців, що дотримувалися різноманітних методологічних та ідеологічних позицій. Завдяки їхнім зусиллям було досліджено особливості сюжетної канви, композиційної структури, ідейно-тематичної основи, художньо-образної системи, стильової типології барокової літератури. Однак залишається ще ціла низка питань, які вимагають подальших студій. Одне з них – біблійна герменевтика у складі української барокової прози. Це питання на сьогодні досліджено лише почасти, зокрема, в роботах М. Сумцова, М. Багалія, Д. Чижевського, В. Кречотня, Л. Сафронової, Б. Криси, Л. Ушкалова та ін. Тлумачення біблійних текстів розглядається тут як один із засобів художнього зображення.

Найдавнішим і єдиним джерелом можливих істин вважали Біблію. “Світова культура... в усі часи зверталася і звертається до євангельських текстів, намагаючись з їхньою допомогою достеменніше зрозуміти Людину, світ її пристрастей, суперечливий сенс буття” [9, с. 38]. Достатньо було лише усвідомити сенс біблійних висловлювань, закладений у них самим Богом, і відповіді на всі можливі питання буття можна було вважати знайденими. Адже правдивий сенс є зашифрований і закритий від непосвячених у самому тексті Біблії. Письменник-екзегет повинен був розтлумачити Святе Письмо, донести його внутрішню суть до пересічного читача.

Вивчення текстів Святого Письма мало велике значення для розвитку християнської віри, а тому не могло формуватися спонтанно. Християнство на початку свого існування ще не встигло виробити сталих теоретичних законів щодо способу тлумачення Старого та Нового Завітів, але конче потребувало їх. Нова релігія “приспосувала для своїх намірів велику кількість духовних цінностей, які були напрацьовані в попередні епохи, – від моральних норм і фрагментів філософських течій до літературних традицій і засобів психологічного впливу” [8, с. 5]. Отож, християнам не залишалось нічого іншого, як запозичити принципи інтерпретації тексту у високорозвиненої античної культури. Зробити це було не так уже й тяжко: більшість апологетів християнства були елітами за освітою, за способом думання, а інколи й за походженням.

Перші герменевтичні осмислення текстів виникли на запити грецької педагогіки та необхідності тлумачення літературних, філософських, історичних, релігійних текстів та юридичних законів. Мистецтво інтерпретації виникло завдяки геніальній майстерності граматистів, яких справедливо можна вважати першими грецькими філологами. Окремі герменевтичні прийоми застосовувались у зв'язку з необхідністю тлумачення поем Гомера: його мова з часом стала незрозумілою для нащадків. “Антична культура спричинилася до перших спроб теоретичного осмислення процесу інтерпретації текстів, що не виходили за рамки філології” [3, с. 23].

Поступово, без будь-якої системи, в міру виникнення практичної необхідності тлумачення художніх творів, що мали соціальне значення (наприклад, поеми Гомера, які викладалися в навчальних закладах), ними було напрацьовано та відкрито добру низку правил і принципів інтерпретації текстів: багатозначність слова, контекстуальний аналіз, аналогія, принцип точного й розгорнутого визначення слововжитку тощо. Однак вид такої діяльності скоріше можна було розглядати як мистецтво знаходити й виправляти помилки в грамотах, вміння читати, витлумачувати і встановлювати літературну, художню та естетичну вартість рукописів, зрештою, як емпіричне вміння, але аж ніяк не можна було сприймати ці знання та навички як методологічні орієнтири, що мають визначений науковий статус.

Та життя не стоїть на місці – з плином історії людства змінюється цивілізація, суспільства, культури, світобачення і навіть релігії. На зміну поганському багатобожжю приходить монотеїзм іудео-християнства, який виключав будь-яку думку про існування іншого бога. Так Гермес втратив свою божу сутність, але його продовжували шанувати як видатного пророка всіх часів і народів.

Всі питання, на які раніше давав відповіді Гермес, із приходом християнства повинна була з'ясувати Біблія. Вона вважалася Словом Божим, витонченим і незрозумілим для звичайних смертних. Так і виникла потреба в науці, яка б задовольняла необхідність тлумачення Святого Письма. Такою наукою стала біблійна герменевтика.

Християнство стало сприятливим ґрунтом для розвитку герменевтики. Теоретичне осмислення методів інтерпретації стимулювалося потребами тлумачення текстів Святого Письма.

Взявши за основу методу філологічної герменевтики, біблійна герменевтика внесла власні корективи в її структуру шляхом зміни предмета тлумачення. Інтерпретація художніх текстів мала вільний характер, що ж до інтерпретації текстів Святого Письма, то велося зіставлення наслідків тлумачення, які практично задовольняли здійснення релігійних культів, тому навколо принципів та методів тлумачення велася гостра боротьба. Однотимчасно об'єднувалися в школи та вели полеміку з антиномічними вченнями.

Протягом I – III ст. н. е. виникають два протилежних напрямки екзегези Біблії. Засновником школи апологістів із центром у Александрії був Аристарх. Проблеми, пов'язані з перекладами Біблії на грецьку мову, обумовили заснування Александрійської богословської школи, в основу якої лягло алегоричне тлумачення Святого Письма. Майже одночасно Кратет у Пергамі засновує школу аномалістів, що дотримувалася буквального сенсу Слова Божого [див.: 7].

Як відомо, в античний період не було створено жодної завершеної теорії герменевтичного тлумачення – існували тільки окремі здогади та різнобічні способи інтерпретації. Тільки у зв'язку з функціонуванням християнства як світової релігії та пов'язаною із цим явищем канонізацією певних біблійних текстів виникла потреба суворого контролю над їхнім тлумаченням. Донесення значення Біблії до широких мас віруючих стимулювало виникнення систематичних герменевтик.

Біблійна герменевтика, використавши досвід античної філологічної герменевтики, виробила низку нових положень, які мали на меті задовольнити нагальну потребу дня. Септуагінта, хоча й відкрила дорогу до творчості в біблійному дусі та категоріях грецької мови, створила чимало проблем для товмачів, яких, у зв'язку з цим, уже не могли задовольнити звичайні філологічні навички, незважаючи на те, що “творцям Септуагінти вдалося створити досить органічний сплав грецької та семітичної мовної структури: їх стиль близький до розмовних зворотів еліністичного “койне” і все ж незмінно утримує сакральну відстороненість” [1, с. 49]. Інтерпретація Старого та Нового Завітів вимагала зіставлення наслідків тлумачення із запитами практичного запровадження релігійних культів. Зміна релігійної орієнтації в суспільстві та предмета тлумачення спричинила зміну методики тлумачення. Якщо антична екзегетика вважала за головне бачення в нормативному тексті ґрунту для розвитку й підтвердження певної філософської доктрини, авторитет і віру розуміла тільки як джерело і засіб, філософію та розум – як кінець і мету (наприклад, «Теологія Платона» Апулея) і мала характер вільної варіації, запозиченої з коментованого тексту, то для патристики засобом служить розум і філософія, а метою – віра й авторитет Біблії, сам процес інтерпретації повинен був здійснюватись у жорстких рамках канону. У нових умовах ведеться гостра полеміка навколо принципів і методів екзегетики, що спонукало до об'єднання однодумців у школи.

Як практичне мистецтво інтерпретації та спеціальна філологічна дисципліна, герменевтика продовжила своє функціонування в більш пізні часи, щоправда змінивши свою форму та принципи тлумачення на користь теології. Виникає *Hermeneutica Sacra*, основним завданням якої було канонічне тлумачення біблійних текстів, що повинно було точно збігатися з установленими Церквою канонами. Отже, бо-

гослови та монахи, які, в основному, і були письменниками, почали грати роль давнього Гермеса.

Теорія та методологія тлумачення біблійних текстів стали основоположними моментами мислительних систем отців Церкви, які започаткували біблійну герменевтику – науку про правила знаходження правдивого сенсу Святого Письма та викладання правильного розуміння Слова Божого народу.

Прихильники Антіохійської школи пояснювали тексти тільки на основі граматично-історичних принципів. Так, наприклад, Теодор у «Пісні пісень» вбачав лише весільний спів, а в книзі Йова – лише поетичне вираження історичного переказу. Він не припускав подвійного смислу текстів, а лише вищий зв'язок між подіями.

Латинський апологет Тертуліан вважав ворожими християнству будь-які філософські школи. Він заперечував можливість алегоричної екзегези, надаючи перевагу буквальному тлумаченню, навіть якщо воно суперечить елементарним законам логіки.

Навколо проблеми тлумачення текстів Святого Письма почали точитися дискусії, інколи цілі баталії. “Концепція інтерпретації... допускає різне розуміння... Інтерпретація... є роботою думки, що полягає у пересотворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівень значень, що містяться в значенні буквальному. Я зберігаю також першопочаткове значення тлумачення, тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів. Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислу стає з'ясованою” [10, с. 235]. Різні шляхи інтерпретації Біблії призвели до розколу Церкви, до утворення безлічі різноманітних релігійних конфесій.

Уникнути категоричності в тлумаченні Святого Письма допомогла запозичена в західній католицької традиції чотирисенсова метода герменевтики. Зануреність української барокової літератури в біблійну тканину викликала її парافразний характер і створила умову розповсюдження чотирисенсової герменевтики на аналіз художнього тексту.

“Littera gesta docet; quid credas, allegoria;

Moralis quid agas; quo tendas, anagogia.

Ця почвірна інтерпретація – дослівна, алегорична, моральна і анагогічна (есхатологічна) – дала поштовх рівному розумінню середньовічних літературних текстів, літургічної поезії тих часів... почвірна алегорія належить як до Біблії й теології, так і до поезії” [24, с. 10].

Такої методи дотримувалась більшість українських барокових письменників.

В українській бароковій прозі прижилася чотирисенсова біблійна герменевтика, яка сформувалася на основі синтезу східної та захід-

ної екзегетичної практики і влилася в річище барокового стилю, і відповідно до якої:

1. буквальний сенс передбачав пряме прочитання Біблії;
2. алегоричний – розкривав поняття, у які людина повинна вірити;
3. аналогічний – втілював сподівання людей на потойбічне життя;
4. моральний – викладав закони, якими людина повинна керуватися в земному житті.

Біблійна герменевтика, заснована грецькими та римськими отцями Церкви, відіграла важливу роль у становленні української барокової прози. Властиво, герменевтичні прийоми спочатку застосовувалися в ході перекладу біблійних книг на слов'янські мови. Так, Іоан Екзарх Болгарський започаткував відкриту теорію перекладу, “згідно з якою на іншу мову необхідно перекладати “силу і розум” мовлення” [4, с. 208], що обумовлює не дослівний переклад, а схожість сенсу за умови перенесення на мову перекладача основних образних засобів оригіналу.

На посутньому впливі вчень західних та східних отців Церкви на літературні розважання українських письменників доби бароко наголошує сучасний дослідник Л. Ушкалов. Зокрема, говорячи про творчість Мелетія Смотрицького, він зазначає: “...реєстр теологів, чії міркування слугували за “матерію” мисленнєвих сюжетів, що їх розгортає у «Треносі» Мелетій Смотрицький, є таким: Альберт Великий, Амвросій Медіоланський, Ансельм Кантерберійський, Аврелій Августин, Василій Великий, Беда, Роберт Беллармін, Бернар Клервоський, Бонавентура, Іван Дамаскін, Діонісій Ареопагітський, Григорій Ніський, Григорій Назіанзін, Єронім Стридонський, Іринеї Ліонський та ін. . . ” [22, с. 34].

Принципи біблійної герменевтики з часом стали виходити за межі власне богословської літератури. Так, середньовічна зацікавленість символом і алегорією спонукала появу “empresas” – символічних малюнків, які стали модними в європейському придворному світі XV віку. Нерозуміння епохою Відродження природи єгипетських ієрогліфів, сприймання її за ідеографічне письмо, за допомогою якого єгипетські жерці виражали свою мудрість, стало причиною появи емблем, алегоричних естампів з пояснювальними віршами, більшими за розміром, ніж леми, задумані з метою викладу моральної науки [див.: 23]. Перша збірка емблем була опублікована Альціатом (Alciato) у 1531 році, і протягом двох наступних століть з’явилася сила-силенна емблематичних збірників. Вважалося, що емблема має здатність сповіщати істину розумові більш безпосередньо, ніж за допомогою слів, відображаючись у ньому, доки погляд блукає символічними деталями емблеми. Так, єзуїти використовували емблему як могутній інструмент навчання. Тим більше, що для освіченої людини всесвіт здавався зітканим з емблем.

Більша частина поезій XVII століття демонструє вплив емблеми на формування символічного уявлення, влаштованого таким способом, щоб відкривати істину імпліцитно або експліцитно у звичному послідовному розміщуванні наступних елементів. Чимало поетичних образів XVII століття походять від знаних емблем, але в цілому вони часто свідчать про узвичаєний стиль мислення, напрацьований завдяки постійному звертанню до книг емблем і використанню профанного матеріалу в межах доктрини, що впливало з техніки проповіді середньовічних священнослужителів, особливо францисканців.

Таким чином, біблійна герменевтика, сформована як східними, так і західними отцями Церкви, відіграла посутню роль в українській бароковій культурі. Християнство в Україну прийшло з Візантії, бароко – із Західної Європи за посередництва Польщі, держави католицької. Тож закономірно, що українська література засвоює традиції біблійної герменевтики, набуті православним Сходом та католицьким і протестантським Заходом. “У цій стратегії вітчизняна духовна культура християнської доби часто окреслюється як “східня формою і західня своїм змістом” [22, с. 33]. Засвоєнню згаданих традицій сприяла також полеміка представників українського православ'я з діячами польського католицизму та німецького протестантизму: намагаючись беззаперечно переконати своїх ідеологічних противників, українські письменники часто використовували принципи та засоби, якими користувалися автори, до котрих була звернена полеміка.

До синтезу традицій Заходу, Сходу, античності в українській бароковій літературі спонукало й специфічне викладання навчальних дисциплін, яке також не могло уникнути принципів полеміки, у Києво-Могилянській академії – *alma mater* українських (і не тільки українських – вихованці Києво-Могилянської академії прислужилися науці й культурі Польщі, Росії, Німеччини та інших країн) діячів науки й культури. “Під впливом релігійних суперечок, що хвилювали південно-західний край, – зазначав М. Сумцов, – викладання богословської науки неминуче перебрало характер полемічний. І в богословській науці панував Аристотель зі своєю стиснутою системністю, із вузькими формами своєї методики. Зразком богословствування вважався Тома Аквінський” [14, с. 6]. Теорія фігур складала тут один із найважливіших розділів класичної риторики, а шкільне богослов'я пропагувало “почвірну” екзегезу Святого Письма.

Найбільшого поширення в літературі українського бароко, так само, як і в усій Європі від часу Тридентського собору, набула чотириденна біблійна герменевтика. Вона полягає у розрізненні буквального, відкритого, зрозумілого сенсу Святого Письма, й “темного”, закритого, таємного, який, у свою чергу, розподіляється на алегоричний, моральний і анагогічний. В українській баро-

ковій учительній прозі втілюються всі чотири сенси, але згідно з різними схемами.

Найяскравішим прикладом вживлювання “почвірної” біблійної герменевтики у тканину тексту прозових творів, на нашу думку, є книги Іоаннікія Галятовського «Ключ розуміння» та «Месія правдивий». Аналіз цих текстів дає можливість стверджувати, що в барокових учительних жанрах належна увага приділяється кожному із перерахованих вище сенсів Святого Письма.

При тому буквальний сенс застосовується до книг історичного характеру, а також до всіх інших елементів тексту Святого Письма, які не викликають особливих труднощів для розуміння.

Моральний сенс застосовується до тих фрагментів біблійного тексту, що мають дидактичне забарвлення. Характер цієї дидактики кожен із письменників тлумачить, спираючись як на традиційні погляди християнства, так і на власний світогляд.

Рідше, ніж до будь-якого із чотирьох сенсів Святого Письма, письменники українського бароко звертаються до аналогічного сенсу. Їхні аналогічні інтерпретації, зазвичай, не виходять за межі канону, але в деяких випадках трохи відбігають від біблійного тексту, як, наприклад, ієрархія ангельського хору в Галятовського, запозичена з апокрифічної літератури.

Найпоширенішою в українській прозі XVII – XVIII століть була система алегоричного тлумачення Біблії, заснована на “префігурації”, іносказаннях, емблемах, символах. Застосовуючи алегорезу тексту Біблії, письменники нерідко відступали від канону та спиралися на апокрифи, на мудрість елінів, на вчення гностиків, що призводило до формування нового змісту деяких біблійних образів, символів, знаків.

Поширеним в українській бароковій прозі був принцип накладання двох, трьох, або й усіх чотирьох сенсів на один образ. Так, наприклад, образ Єрусалиму в буквальному сенсі означав єрейське місто, в алегоричному – Церкву войовничу, в аналогічному – Церкву небесну, а в моральному – символ ушляхетнення людини.

На терені чогирисенсової біблійної герменевтики, прихильниками якої були Іоаннікія Галятовський, Антоній Радивиловський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Стефан Яворський та ін., вирізнялися відхилення на користь і буквального сенсу, і всезагальної алегорези. Схильність до буквального сенсу та заперечення сенсу алегоричного засвідчує, очевидно, під впливом протестантської теології, проза Теофана Прокоповича. Він вважав, що людина не має права перекручувати і витлумачувати Божі слова на власний розсуд. Прокопович допускав алегорію лише в межах канонічної традиції, тобто лише у разі потвердження старозавітних символів новозавітними текстами (наприклад, у Сарі вбачав символ Закону, а в Агарі – символ Благодаті, тощо).

Всезагальну алегорезу Святого Письма, як альтернативу чотирисенсовій герменевтиці, обстоював Григорій Сковорода. На його думку, Біблія спроектована на езотеричну людину з метою її удосконалення, тож із "плотяними" мірками до неї підходити не варто. На основі знакової системи Біблії Сковорода створює власний кодований текст, у якому має місце вільне поводження автора з біблійними постулатами.

Отже, в українській бароковій учительній прозі можемо знайти різні варіанти застосування чотирисенсової біблійної герменевтики як одного із художніх засобів зображення сфери *sacrum*.

У питаннях тлумачення текстів Святого Письма українські барокові письменники спиралися, перш за все, на традиційні методи екзегези Біблії, що зародилися в межах античної філологічної герменевтики. Давні отці Церкви, спираючись на елліністичні трактати, виробили нову систему богомислення. Так християнство запозичило поганську методологію у питаннях інтерпретації Слова Божого, яку й перейняли українські барокові письменники. Можливо, цей фактор є однією із причин контрастності барокової прози, поєднання у ній поганських і християнських ідей, образів, символів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.
2. Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992.
3. Бласс Ф. Герменевтика и критика. – Одесса, 1891.
4. Колесов В. В. Развитие лингвистических идей у восточных славян эпохи средневековья // История лингвистических учений. Позднее средневековье. – СПб, 1991. – С. 208-255.
5. Кречетень В. І. Оповідання Антонія Радивиловського: З історії української новелістики XVII ст. – К., 1983.
6. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII – XVIII ст. – Львів, 1997.
7. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. – М., 1991.
8. Курбатов Л. Г., Фролов Э. Д., Фроянов И. Я. Христианство: Античность. Византия. Древняя Русь. – Л., 1988.
9. Нямцу А. Е. Новый Завет и мировая литература. – Черновцы, 1993.
10. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 227-242.
11. Софронова Л. О. Український театр барокко та християнські культурні традиції // Українське барокко та європейський контекст. – К., 1991. – С. 198-203.

12. Сумцов М. Історія української філософської думки // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – 1999. – Т. 7. – С. 149-182.
13. Сумцов Н. К истории южнорусской литературы XVII века. Иоанникий Галатовский. – Киев, 1884.
14. Сумцов Н. К истории южнорусской литературы XVII ст. Лазарь Баранович. – Харьков, 1885.
15. Сумцов Н. Очерки истории южнорусских апокрифических сказаний и песен. – Киев, 1888;
16. Сумцов Н. Характеристика южно-русской литературы XVII века. – Київ, 1885.
17. Ушкалов Л. Біблійна герменевтика Григорія Сковороди на тлі українського барокового богомислення // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Нова серія. – Харків, 1998. – Т. 8. – С. 23-45.
18. Ушкалов Л. В. До питання про сквородинівську ноєматику: префігуральні теми // Пам'яті Григорія Сковороди: Матеріали наукової конференції, присвяченої 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета. – Харків, 1998.
19. Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура. – Харків, 1997.
20. Ушкалов Л. В., Марченко О. М. Нариси з філософії Григорія Сковороди. – Харків, 1993.
21. Ушкалов Л. Світ українського барокко. – Харків, 1994.
22. Ушкалов Л. Святий Аврелій Августин та українське письменство XVII-XVIII століть // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Харків, 1998. – Нова серія. – Т. 7. – С. 33-45.
23. Meid V. Der deutsche Barockroman. – Stuttgart, 1974.
24. Rousset G. La literature de l'age baroque en France. Circe et le paon. – Paris, 1954.

АНОТАЦІЯ

У пропонованій статті вивчається метода вживлення західної моделі почвірної біблійної герменевтики в українській бароковій прозі. Зокрема наголошується на тому, що християнство запозичило поганську методологію у питаннях інтерпретації Слова Божого, трансформувало її та виробило нову методу.

SUMMARY

The research is devoted to the study role and place Bible hermeneutics in Ukrainian pros of Baroque. The most wide-spread since the Tridental Cathedral in the Ukrainian Baroque, as well as in uhole Europe, was the four-senses Bible hermeneutics.

УДК 821.161.1–1.09+929 Мандельштам

**МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ КОНЦЕПТА
«ПЕТЕРБУРГ» В ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА**

Мифологизм творчества Осипа Мандельштама не раз становился предметом комплексного описания, о чём свидетельствует обширный список работ [3], [6], [15]. Постижению античной темы в творчестве поэта посвящён специальный, тематический сборник научных статей [4]. Концепту «Петербург» в свете мифологической образности посвящены лишь отдельные исследования [5], [9].

В основном исследователи акцентируют внимание на мотивах из античной мифологии в лирике Мандельштама. Славянская мифология в такой степени не изучена. Возможно, это связано с тем, что многие образы могут быть отнесены одновременно и к античной, и к славянской мифологии, в большинстве случаев имеющих схожие (но не тождественные) символические значения. Анализ славянской мифологии позволяет расширить диапазон значений и смыслов стихотворения, а также с большей точностью интерпретировать и анализировать лирическое творчество Мандельштама.

Центральной мифологемой раннего Мандельштама, как свидетельствует само название его первой книги¹³, был *камень* (каменное) [15]. Архитектура для Мандельштама того времени являлась системообразующим и мироорганизующим фактором. Было замечено, что *«он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур, <...> и это от бытовых явлений до больших фактов культуры»* [2, с.360-361].

Во второй книге Мандельштама, *«Tristia»* (1922), укрощённой стихией, в отличие от первого сборника, становится не здание (реальное, физическое воплощение камня) и не архитектура в целом, а *город*, на арене которого разворачивается борьба культуры, цивилизации, строго организованного порядка (Петербург) и истории, времени, причудливой стихии (Нева) [15, с.10].

Эсхатологические предсказания о гибели Петрограда не стали открытием *«Tristia»*. В предреволюционные и первые послереволюционные годы тема умирания, крушения, уничтожения Петербурга разными способами возникает всё чаще и чаще (среди всех этих текстов следует отметить *«Землю и воду»* А. Грина и *«1918 год»* А.Н. Толстого, где умирание города выступает как исполнение некоего старого пророчества) [14, с.298]. Примечательно, что самое трагическое (и

самое совершенное) стихотворение петербургского цикла О. Мандельштама¹³, «*На страшной высоте блуждающий огонь...*», появилось именно в 1918 году. В этом стихотворении, написанном в дни немецкого наступления на Петроград, с особенной отчётливостью звучат трагические мотивы, развивая ранее намеченные в стихотворении «*Мне холодно. Прозрачная весна...*» взаимосвязанные мотивы смерти и холодной весны (зима и весна 1918 года были особенно холодными и долгими – в том числе из-за перевода календаря 25 января на 13 дней вперёд), при этом мотив смерти преобразуется в мотив неизбежной гибели Петрограда.

Тема стихотворения – умирающий град Петров. Адресовано оно сестре Петрополя, прозрачной и зелёной звезде: об этой обращённости свидетельствует, в частности, употребление в звательной форме существительного *звезда* в третьей и в одиннадцатой строках. В первой строке лирического текста мы встречаемся с образом *блуждающего огня*. Появление этого огня над северной столицей не удивительно: Санкт-Петербург был возведён на финском болоте, что отмечено в отечественной историософии, отражающей мировоззрение петербуржца: «*А что как разлетится весь этот туман и уйдёт кверху, не уйдёт ли с ним вместе и весь этот гнилой, скользкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...*» [10, с.38].

О символике образа *блуждающего огня* писал и К. Тарановский, предполагая, что образ зелёной мерцающей звезды и образ блуждающего огня, метонимически внушающие более широкий образ болота, восходят к А. Блоку – может быть, к его лирике, но скорее всего к его «Безвременью». Вспомним всадника, кружашего по болоту и видящего в небесном своде одну только зелёную звезду: «*И звезда движется вместе с конём*» [12, с.338]. В славянской (как в восточной, так и в западной) народной традиции болото стало характерным местом обитания всевозможной нечистой силы: леших, водяных, бешов, упырей и др. В Польше, например, считалось, что болотный дух, Рокита, часто принимает облик **коня**, мужика, монаха или блуждающего огонька и заманивает путников в трясины [16, 115].

Гипотеза Тарановского получает подтверждение в славянской мифологии, где в блуждающих огнях (иначе – бродячие огоньки, блудячий огонь) видели самые разнообразные огненные явления, и в первую очередь болотные огни, а также вообще непонятные огоньки, не греющие, мерцающие, появляющиеся по ночам на болотах, в лесах, на кладбищах, т.е. в «нечистых» местах. Синие или **зелёные** огоньки, согласно народным преданиям, были душами людей, умерших неестественной смертью и не нашедших успокоения. Отношение к блуждающим огням в народе было двойственное. С одной сто-

роны, во многих местах «огоньки-свечки» воспринимались как «нечистые» и недобрые явления, проделки нечистой силы. С другой стороны, таинственные бродячие огни считались не «дьявольским наваждением», а знаком невинно загубленных и даже особо праведных душ [16, с.101-102].

Анафорическое словосочетание «*на страшной высоте*» в первых двух строфах, а в третьей строфе в конце первой строки, может быть истолковано двояко. Слово «страшный» в этом случае характеризуется семантической диффузностью и одновременно реализует несколько присущих ему значений. Разговорное значение – «*очень сильный по степени проявления, весьма значительный*» [7, с.772] – «используется» в первом и втором четверостишии:

На страшной высоте блуждающий огонь... (I строфа),

На страшной высоте земные сны горят... (II строфа)

и прямое – «*вызывающий чувство страха*» [там же] – в третьей строфе, что объясняется контекстом употребления данного словосочетания:

Чудовищный корабль на **страшной** высоте

Несётся, крылья расправляет...

Доказательствами нашего предположения являются синонимические отношения между словами «чудовищный» и «страшный» [1, с.525], а также «перестановка» словосочетания «*на страшной высоте*» из начала строки в первых двух строфах в конце строки в третьей строфе.

Особая роль в передаче трагического предчувствия гибели всего города как символа имперской России (а вместе с ним и гибели целой эпохи) принадлежит двум симметрично повторяющимся образам – звезды и Петрополя, присутствующим во всех четырёх строфах стихотворения. Выражению чувства безысходности существования, надвигающейся космической, вселенской катастрофы в значительной степени способствует комплексное использование риторических приёмов (восклицание и риторический вопрос), причём название *Петрополь* находится во всех случаях в особо значимой для поэтического текста синтаксической позиции – позиции обособленного приложения:

Твой брат, Петрополь, умирает!

Умирает счастливая звезда, под которой родился град Петров, и скоро сбудется старое пророчество: «*Быть Петербургу пусту!*».

Риторическое восклицание, эпифорически повторяемое в каждой из четырёх строф, звучит утверждением гибели города, причём большое значение в передаче этого смысла имеет и вариативность пунктуационных знаков, подчёркивающих динамику образа Петербурга. В трёх строфах из четырёх (первая, вторая и четвёртая) синтаксическая конструк-

ция заканчивается восклицательным знаком, в третьей – точкой¹³. Таким образом, в лирической структуре создаётся особый ритмико-интонационный рисунок, который схематично можно определить как чередование восходящих и нисходящих интоном. К подобному способу поэт, на наш взгляд, прибегает с целью своеобразного воздействия на адресата, подготавливая читателя к восприятию заключительного, наиболее концептуально значимого, участка поэтического текста.

Для поэтического осмысления концепта Петербурга в данном тексте привлекается ещё один образ, синтаксически оформленный как ряд однородных членов, куда входит и выражение *блуждающий огонь*:

Прозрачная звезда, блуждающий огонь.

Твой брат, Петрополь, умирает.

В приведённом контексте особое внимание обращает на себя эпитет *прозрачная* (звезда). По наблюдению Ю. Левина, «потусторонний» эпитет [11, с.571] *прозрачный* часто входит в образы, связанные со смертью и подземным царством. В ряду всех этих образов исходным является, по мнению К. Тарановского, образ *прозрачной весны*, заимствованный поэтом у В. Иванова, писавшего в «*Эллинской религии страдающего бога*»: «*Весна была прозрачна для взора древних, она была цветущая Смерть*» [12, с.338].

По всей видимости, данной конструкцией передаётся представление древних греков о том, что асфodelь¹³ («*цветущая Смерть*»), с одной стороны, была «*весенним цветком, посвящённым Апполону как символ первой зелени*», с другой – «*цветком смерти*» [13, 21]: царство мёртвых изображалось в виде луга, поросшего лилиями (Одиссея, XI песнь).

Интересно отметить, что образ *прозрачной весны* встречается у Мандельштама ещё в двух стихотворениях:

Ещё далёко асфodelей

Прозрачно-серая весна...

(«Меганом», 1917).

Прозрачная весна над чёрною Невой

Сломалась. Воск бессмертья тает...

(«На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918)

В последнем примере обращает на себя внимание образ воска, который Е. Табориская у Мандельштама сводит к двум случаям: воск как атрибут смерти и воск как знак женственности (или как символ любовной покорности) [11, с.571]. Эти цитата из стихотворения представляет собой наглядную иллюстрацию к тезису ряда исследователей о поэтике Мандельштам как семантической. Сложное для понимания стихотворение становится простым, если восстановить «пропущенные» в тексте ассоциативные звенья одной смысловой цепочки. Так и в рассматриваемом примере: «*весна ... сломалась*». Недостающая часть

загадки дана в наступному пропозиції: «*воск бессмертья тает*» (сломається може свічка). Це віддалено нагадує гадання о житті і смерті, коли розтоплений воск («*воск бессмертья тает*») лили в воду («*Нева*»). В славянській традиції воск використовувався головним образом як «святе» реччє, во многом благодаря тому, що из него изготєвляли церковні свічки [16, с.195]. Свічка як оберег сломалась, «*растаяла*», згорєла, а, значит, недолєг век Петрополя.

Індивідуально-авторське осмислення концепта «Петербург» (через образ *прозрачної, зелєної, мерцающей звезды, чєрної Нєвы, блуждающего огня*) актуалізує типичну в творчєствє поєта функцію соотнесєния вєсьма далеко стоящих друг от друга епох и цивилизаций – это Древняя Греция и Россия начала XX века. Петербург – Вєчний Город, поєтому диалог с ним на языках актуальной минуты безнадєжно устарєвает, не успєв начатся. Петрополь хронологически молод, но воспринимается как музей глубокой старины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. – М., 1986.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.
3. Костерина Е.Н. Художественный мифологизм творчества О. Мандельштама. АКД. – Владивосток, 2001.
4. Мандельштам и античность: Сб. статей под ред. О.А. Лекманова. – М., 1995.
5. Немировский А.И. Обращение к античности // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж, 1990. – С.452-465.
6. Никитина Т.Г. Мифопоэтика О. Мандельштама 1908-1925. АКД. – Тюмень, 2000.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1999.
8. Словарь античности / Пер. с нем. – М., 1989.
9. Смирнов А. Античный Петроград в поле культурных кодов (опыт реконструкции одного творческого задания) // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С.44-63.
10. Спивак Д. Финский субстрат в метафизике Петербурга // Метафизика Петербурга. – СПб., 1993. – С. 38-47.
11. Табориская Е. Петербург в лирике Мандельштама // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. Статьи. – М., 1998. – с. 564-576.
12. Тарановский К. О поэзии и поэтике. – М., 2000.
13. Террас В.И. Классические мотивы в поэзии О. Мандельштама // Мандельштам и античность: Сб. статей под ред. О.А. Лекманова. – М., 1995.

14. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С.259-367.
15. Фёдоров Ф.П. О центральных мифологемах раннего Мандельштама // О Мандельштаме: Сб. докладов. – Даугавпилс, 1991. – С. 4-16.
16. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М., 2001.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається міфологічний компонент концепту “Петербург” у творчості Осипа Мандельштама; проводиться аналіз одного з найвідоміших та найтрагічніших віршів петербурзького тексту О. Мандельштама “*На страшной высоте блуждающий огонь...*” (1918).

SUMMARY

The mythological component of the “Petersburg” concept is viewed in the article. The analysis one of the most perfect and tragic poems by O. Mandelstam “*На страшной высоте блуждающий огонь...*” (1918) is carried out in this item.

И.В. Шаповалова
(Луганск)

УДК 811.161.1”42:821.161.1–1.09 Волошин

ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА КАК СИСТЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СИГНАЛОВ

Среди наиболее ярких и показательных особенностей творчества М. Волошина необходимо выделить его приверженность к объединению своих произведений (как поэтических, так и прозаических) в *циклы*. На наш взгляд, можно утверждать, что цикличность – одно из конструктивных оснований художественного мировосприятия этой творческой личности, – настолько явно проникнута стремлением к ней любые созданные Волошиным литературные опыты. Такая позиция художника, безусловно, предполагает специфическое познание и ос-

мысление мира автором, поскольку *цикл* как эстетическая категория выступает своеобразным итогом размышлений, отражающим диалектику процесса познания посредством художественных образов.

Актуализация в последнее время появившегося в конце 60-х гг. XX ст. понятия «интертекстуальность», которое «превратилось в один из терминологических символов современной культуры» [6, с. 1] (и в частности филологии), обусловлено прежде всего особенностью современного представления о мире как о совокупности множества разнородных и разнопорядковых текстов [6, с. 1] и их взаимодействии. В интертекстуальности, как отмечает И. В. Арнольд, отражается «непрерывный процесс взаимодействия текстов и мировоззрений в общей цепи мировой культуры. Она реализуется как включение в текст либо целых других текстов с другим субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, аллюзий, реминисценций, либо даже лексических или других языковых вкраплений, контрастирующих [или совпадающих (доб. нами. – И. Ш.)] по стилю с принимающим текстом» [1, с. 14]. Интертекстуальность, воплощая «память культуры» (Ю. М. Лотман), вводит отдельное произведение в контекст всего творчества писателя и более широко – в общекультурный контекст, – часто являясь ключом к глубинному пониманию текста, а при функционировании в центре поэтических полей (в данном случае лирического цикла), как правило, отчетливо выявляет черты индивидуально-авторской манеры писателя.

Категория интертекстуальности в различных ее проявлениях активно присутствует в произведениях Максимилиана Волошина как на «декларативном» (вербальном) уровне, так и на «ассоциативно-подтекстовом» (рабочие термины, использованные нами в диссертационном исследовании). Однако в настоящей статье мы остановимся лишь на двух формах «декларативной» интертекстуальности – *прецедентном имени (имени собственном)* и *прецедентном высказывании (цитате)*, которые рассматриваются нами как *культурные знаки. Прецедентное имя* (далее – ПИ) (выраженное именем собственным) – это, по определению В. В. Красных, «индивидуальное имя, связанное или с широко известным текстом (например *Печорин, Теркин*) или прецедентной ситуацией (например Иван Сусанин, Стаханов). Это... сложный знак, при употреблении которого в коммуникации осуществляется апелляция не к собственно денотату... а к набору дифференциальных признаков данного ПИ. ПИ может состоять из одного компонента (например *Ломоносов, Кутузов*) или более элементов (например *Павлик Морозов, Баба Яга*), обозначая при этом одно понятие» [10, с. 17]. В свою очередь, *прецедентное высказывание* (далее – ПВ) – «репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности; законченная и самодостаточная единица... это сложный знак, сумма значений компонентов которого неравна

его смыслу: последний всегда “шире” простой суммы значений. В когнитивную базу входит само ПВ как таковое и сумма его значений-смыслов... К числу прецедентных высказываний принадлежат цитаты из текстов *различного характера* (например, *Не спится, няня?, Кто виноват? и Что делать?, Ждем-с!*), а также пословицы (например, *Тише едешь – дальше будешь*)» [10, с. 17-18].

Имя собственное (далее – ИС) – совершенно особый языковой знак, тесно связанный с понятием культуры, является по своей природе порождением и отражением культуры, «продуктом» определенной эпохи и определенной культуры. ИС – одна из универсалий культуры, одновременно «олицетворяющее» собой и национальное, и полинациональное. То есть ИС, один из основных сигналов интертекстуальности, – своеобразный культурный код эпохи (Ю. М. Лотман), «один из самых культураносных знаков языка», [5, с. 9]. Цитата – также «интертекстуальный знак с высоким энергетическим потенциалом, позволяющим ему продвигаться во времени и пространстве интертекста, накапливая культурные смыслы» [7, с. 99].

Представляется, что установка на интертекстуальность является в индивидуально-авторской манере М. Волошина одним из основных способов организации поэтического пространства не только в пределах отдельного лирического текста, но и в условиях лирического цикла. Основное назначение данного приема, базирующееся на основе функциональной нагруженности различных интертекстуальных элементов внутри отдельного произведения и/или цикла, – способствовать выявлению, а также концентрации ведущих сквозных мотивов и концептуально значимых для поэта художественных смыслов. *Целью* данной статьи является выявление особенностей функционирования в циклической структуре двух наиболее частотных групп интертекстуальных сигналов на материале лирического цикла Максимилиана Волошина «Ангел Мщенья».

Стихотворения, входящие в этот цикл, созданы в разное время (за период с 9 января 1905 г. по 2 июня 1918 г.), однако циклически осмыслены (объединены в цикл) в 1918 г. для «книги о революции» [2, с. 351] (определение М. Волошина) «Демоны глухонемые». Как показывают наши наблюдения, для творческой манеры М. Волошина свойственен именно такой подход к объединению своих произведений в циклы, который отражает первичное мировосприятие, познание, осмысление действительности с последующим – философским – переосмыслением окружающего мира. Также отметим, что нами для анализа взят первый вариант данного цикла, вошедший в книгу «Демоны глухонемые», выпущенной издательством «КАМЕНА» в 1919 г.

В рассматриваемом цикле, относящемся ко второму периоду творчества М. Волошина, отчетливо звучит тема России. Сам поэт гово-

рил об этом так: «Я подошел к русским, современным и историческим, темам с тем же самым методом творчества, что и к темам лирического первого периода моего творчества. Идеи мои остались те же. Разница только в палитре, которая изменилась соответственно темам и, может быть, большей осознанности формы» [цит. по: 4, с. 521-522]. Главной же темой этого периода «является Россия во всем ее историческом единстве» [3, с. 161].

Эта тема отражена в присутствии и взаимодействии различных групп ономастической лексики, связанной прежде всего с традициями христианской культуры и современной автору ситуацией в России (наиболее частотны антропонимы и топонимы). Так, уже в эпиграфе к циклу, помогающем автору выразить «свое мировоззренческое кредо» [9, с. 147], для которого взяты слова протопopa Аввакума «Выпросил у Бога Светлую Россию Сатана, Да очервленил кровью мученической», присутствует ИС *Россия*, что поддержано затем употреблением своеобразного синонимического ряда «*Россия – Русь глухонемая – Родина*» (третье, девятое и одиннадцатое стихотворения), где ИС использованы в качестве названий. Этот же ряд можно дополнить и ИС городов, исторически и ассоциативно тесно связанных с Россией и использованных в этой же сильной позиции: «*Москва*», «*Петроград*», а также в подзаголовке к стихотворению «Молитва о городе» – (Феодосия – весной 1918 г.). Данные ИС поддержаны и системой ИС непосредственно в тексте: ИС *Россия* (2 словоупотребления) и производное имя прилагательное *русский* (*народу Русскому*); а также целым рядом узнаваемых топонимических примет Москвы (*Красная площадь, Кремлевская стена, место Лобное, церковь Покрова*). Образ Петрограда создается в большей степени системой более скрытых, имплицитных средств, кроме, пожалуй, эвфемизма *бронзовый Гигант* (памятник Петру I в Петербурге, «Медный Всадник»). (Следует отметить, что для М. Волошина ИС *Петроград* – «опозоренное имя в отличие от Петербурга» [цит. по: 4, с. 524].)

Тема России, которую условно можно определить как актуальную, т. е. отражающую переживаемые автором современные ему события, зафиксирована и в реальных топонимах, которые сопровождают практически все произведения, входящие в данный цикл. Даты, являющиеся составными частями текста, в свою очередь, позволяют составить хронологию развития событий, что позднее позволило автору выявить некоторую историческую закономерность и попытаться понять истоки и последствия революционных потрясений в России, что было сделано им через включения в контекст цикла библейских сюжетов и ИС.

Отметим еще одну группу ИС – ИС реальных людей. По нашим наблюдениям, в творчестве М. Волошина прослеживается определенная

закономерность: эта группа наиболее активно представлена в сильной позиции посвящения, которое сопровождается графически-пространственным выделением (наряду с заглавием и эпиграфом) и является одним из наиболее информативно и эмоционально насыщенных элементов. Как нам представляется, это может быть связано с желанием Волошина ввести современную ему эпоху в мировой культурный контекст. В рассматриваемом цикле это имена *В. А. Рагозинского*, инженера и архитектора, у него поэт жил в Москве зимой 1916/1917 гг. (стихотворение «Москва», март 1917 г.); *Сергея Эфрона*, мужа М. И. Цветаевой, в ноябре 1917 г. находился в Коктебеле («Петроград», 9 декабря 1917 г., Коктебель); *А. А. Новинского*, капитана третьего ранга, начальника Феодосийского торгового порта, с которым Волошин познакомился летом 1916 г. («Из бездны», 15 января 1918 г.). ИС остальных групп, как правило, функционируют непосредственно в тексте. В подобной организации лирического произведения усматривается тенденция к художественному совмещению категорий памяти, запечатленной в отчетливо коннотирующих ономастических единицах.

Но наиболее активно в цикле представлено интертекстуальное взаимодействие текстов лирических произведений М. Волошина и текстов (образов, сюжетов) Книги Книг Библии. Так, в сильной позиции эпиграфа последнего, обобщающего стихотворения «Родина» выступает неточная цитата из Книги пророка Исайи (XLVII): «Каждый побрел в свою сторону; никто не спасает тебя» (в Книге пророка Исайи) – «Каждый побрел в свою сторону И никто не спасет тебя» (у М. Волошина). В данном случае время глагола «спасать» изменено с настоящего на будущее, а также пунктуационный знак между двумя частями сложносочиненного предложения: точка с запятой (отделительный знак) заменена соединительным союзом *и*, перед которым нет запятой. В данном случае, на наш взгляд, авторская пунктуация, подчеркивая отношения однородности (перечисления), отражает не просто последовательность событий, а их «одномоментность». С учетом расположения стихотворения в цикле (заключительное) можно предположить, что это связано с авторским переосмыслением слов пророка, открывшихся поэту «в ночь на 1918 год» и связанных с его мыслями о будущем.

В качестве эпиграфа к стихотворению «Трихины» взяты слова Ф. М. Достоевского из «Преступления и наказания»: «Появились новые трихины. . .». В данном случае мы можем наблюдать и прием автоинтертекстуальности, так как образ трихин, в данном случае взятый из эпилога романа Ф. М. Достоевского, использован М. Волошиным и в стихотворении «Газеты» из книги «Неопалимая Купина (стихи о войне и революции)» (1919-192 гг.), а также в статье «Пророки и мстители. Предвестия Великой Революции» («Лики творчества»): трихины у Достоевского – это микроскопические существа, вселяющиеся в тела людей, кото-

рые «становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими» (в прямом значении – глисты, паразитирующие в мышцах и кишечнике).

Весь текст стихотворения «Трихины» можно рассматривать как развернутую аллюзию, поэтическую вариацию на темы, связанные с творчеством Ф. М. Достоевского. Так, помимо образа и цитаты из романа «Преступление и наказание» в качестве эпиграфа, последующий текст ассоциативно тесно связан с отрывком-пророчеством из эпилога романа (сон Раскольникова) прежде всего на образном и лексическом уровнях. Ср.:

М. Волошин «Трихины»	Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание»
...трихины В тела и дух вселялися людей.	Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей.
И каждый мнит, что нет его правей.	Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований.
Ремесла, земледелие, машины Оставлены.	Оставили самые обыкновенные ремесла... остановилось земледелие.
...Народы, племена Безумствуют, кричат, идут полками...	Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали.
...Но армии себя терзают сами...	Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга...
...Казнят и жгут — мор, голод и война.	Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и продвигалась дальше и дальше.

В последних строках стихотворения присутствуют еще две цитаты из романов «Идиот» и «Братья Карамазовы»: «...мир спасется красотой» (перифраз слов Аделаиды: «С этакой красотой можно мир перевернуть!») и «...каждый За всех во всем пред всеми виноват» (слова старца Зосимы). По нашим наблюдениям, для творческой манеры М. Волошина характерна именно такая форма представленности цитат в собственно поэтическом тексте: без кавычек, часто в несколько измененном варианте.

Интертекстуальные культурные знаки, связанные с христианской традицией, в пространстве текста лирического цикла «Ангел Мше-

нья» представлены наиболее широко: уже в самом названии использовано ИС, традиционно ассоциативно связанное с христианской культурой: «ангелы (греч. бггелпй, «вестники», перевод евр. malvck), в иудаистической, христианской и мусульманской мифологиях бесплотные существа, назначение которых – служить единому богу, воюя с его врагами, воздавая ему честь, неся его волю стихиям и людям» [7, т. 1, с. 76]. Внутри лирического цикла оно повторяется еще раз в названии отдельного (второго) стихотворения. С учетом того, что первое носит название «Предвестия» и его появление связано с событиями Кровавого воскресенья, становится вполне художественно логичным развитие лирического сюжета цикла: *предвестия* сменяются *вестником* – Ангелом Мщенья. Обращает на себя внимание и тот факт, что поэт употребляет в данном случае личное местоимение «я», т. е. можно с достаточной долей уверенности предположить: позиция лирического героя данного произведения совпадает с авторской, что усиливает эмоциональную нагруженность данного текста.

В лирическом цикле встречаются и ИС, особо значимые для христианства: *Иисус* («Русь глухонемая»), а также *Господь* («Мир», «Русь глухонемая»), *Христова* (правда) («Родина»). Обращает на себя внимание тот факт, что практически во всех произведениях цикла встречаются преобразованные цитаты и сюжеты из Библии, текст которой как бы «растворен» по всему тексту цикла. Так, например: «Умей читать условные чертгы» – аналогия со словами Иисуса Христа: «Лицемеры! Различать лице неба не умеете, в знамения времени не можете?» (Матфей. XVI, 3) («Знамения»); «Принявший меч погибнет от меча» – ср. «Взявшие меч – мечом погибнут» (Матфей. XXVI, 52) («Ангел Мщенья»); «Они вошли в свиное стадо» – эпизод из Евангелия об исцелении Иисусом Христом бесноватого (Матфей. VIII, 28-32; Марк. V, 2-14; Лука. VIII, 26-39) («Петроград»); «Мор, голод и война» – ср. в пророчестве св. Иоанна о «коне блед»: Дана ему власть <...> умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (Откр. VI, 8), в свою очередь этот образ восходит к Книге пророка Иеремии (XXVII, 8) («Трихины») и др. В стихотворении же «Русь глухонемая» за основу взят евангельский эпизод, фрагмент которого уже был использован в «Петрограде». (Этот же эпизод ранее был использован Ф. М. Достоевским в качестве эпиграфа к роману «Бесы».)

Таким образом, интертекстуальное «переплетение» культурных знаков становится в данном цикле средством отображения современной для автора ситуации в государстве, позволяя оценивать ее не с позиций сиюминутных политических пристрастий, а в общечеловеческом и общекультурном контексте. Это формирует более широкие возможности для осмысления событий современности с позиций вечных общечеловеческих ценностей, выявлять истоки общественных

потрясений, стать своеобразним предвестником возможного будущего. Ведь вестник, как писал Даниил Андреев, «это тот, кто дает людям почувствовать сквозь образы искусства высшую правду и свет, льющийся из миров иных».

В результате выраженных авторских установок на интертекстуальность ПИ (ИС) и ПВ (цитаты точные и преобразованные, «растворенные» в тексте) вводятся в структуру вновь создаваемых текстов в качестве смыслообразующих элементов, расширяя значительно пространство поэтической и культурной памяти адресата. Для творческой манеры М. Волошина особо характерна тенденция к оригинальной ассимиляции («сплавлению») интертекстуальных элементов в собственном тексте (например, преобразованная цитата, реминисценция, аллюзия и др.). Это позволяет автору расширить околокультурный – общелитературный и культурологический – контекст художественного произведения.

Культурные знаки во всем многообразии форм, в свою очередь, выступают как интертекстуальные сигналы и предполагают наличие у читателя достаточной «межтекстовой компетентности» (термин И. В. Арнольд), представления о «многослойности» лирического текста и о дополнительной смысловой нагрузке слова в нем. То есть, можно сказать, что ИС и цитаты, получая точки соприкосновения с феноменом интертекстуальности, сами превращаются в один из наиболее частотных «сигналов» интертекстуальности

Таким образом, анализ цикла «Ангел Мшенья», на наш взгляд, дает основание утверждать, что *интертекстуальность* и *циклизация* принадлежат к главным системообразующим особенностям идиостиля Максимилиана Волошина. В пространстве циклической структуры интертекстуальность в различных формах проявления является циклообразующим – сквозным – элементом, который, в свою очередь, вводит отдельный цикл в общий контекст творчества поэта, в нем находит свое воплощение своеобразие индивидуально-авторской манеры. Думается, что именно в них нашли свое полное и многообразное отражение мироощущение, мировидение и миропонимание одного из интереснейших представителей культуры Серебряного века – поэта, художника, ученого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. – СПб., 1995.
2. Волошин М. Стихотворения. – М., 1989.
3. Волошин М.А. Путник по вселенным /Сост., вступ. ст., коммент. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. – М., 1990.

4. Волошин М.А. Собрание сочинений. – Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926 / Сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; Коммент. В. П. Купченко. – М., 2003.
5. Гурская Ю.А. Культурно значимые имена собственные в когнитивном аспекте // Традиційне і нове у вивченні власних імен: Тези доповідей міжнародної ономастичної конференції. Донецьк – Горлівка – Святогірськ, 13-16 жовтня 2005 р. – Горлівка, 2005. – С. 9-11.
6. Кораблева Н.В. Интертекстуальность литературного произведения: Учеб. пособие. – Донецк, 1999.
7. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монографія. – Екатеринбург–Омск, 1999.
8. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1991.
9. Протченко К.Д., Черемисина Н.В. Лексикология и стилистика в преподавании русского языка как иностранного. – М., 1988.
10. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь / И. С. Брилева, Н. П. Вольская и др. – Вып. 1. – М., 2004.

АНОТАЦІЯ

На матеріалі ліричного циклу Максиміліана Волошина “Ангел Мщеня” (із книги “Демоны глухонемые”) розглядаються прецедентні імена (власні імена) та прецедентні тексти (цитати) як культурні знаки, аналізуються особливості їх функціонування у циклічній художній системі (акцент зроблено на формуванні системи власних імен і цитат як інтертекстуальних знаків, що втілюють своєрідність ідиостилу автора).

SUMMARY

The author of the article considers precedent names (personal names) and precedent texts (quotations) as cultural signs in the lyrical cycle “Angel of Revange” (from the book “Deaf Mute Demons”), analysis peculiarities of functioning in cycle art system (accent makes in forming system of personal names and quotations as intertextual signs which embodying peculiarities of author idiosyncrasy).

УДК 821.111

XX СТОЛІТТЯ – ЧАС КАРНАВАЛУ І МАСКАРАДУ

Карнавал та елементи карнавального життя були характерними рисами епохи середньовіччя та Ренесансу, стали частиною життя та народною традицією. То ж цілком природно, що карнавальна філософія найбільш яскраво відбилася у творчості письменників цих періодів, де пальма першості належить Франсуа Рабле з його відомим „Гаргантюа та Пантагрюелем”. Розквіт карнавальної культури, досягнення його апогею водночас означав розкладання у другій половині XVI століття карнавалу і зародження в його надрах нового типу культури – маскараду, елементи якого протягом наступних епох склалися в цілісну систему, яка знаходить різноманітні, але типологічно споріднені прояви у художньому тексті. На думку А.Л. Грінштейна, остаточне оформлення маскараду в єдиний тип культури і появу маскарадної літератури можна віднести до перших десятиліть XX століття, але це не дає можливості ототожнювати маскарадну культуру з літературою модернізму [5, с. 25]

У нашій статті ми спробуємо простежити, які елементи карнавалізації і маскараду стали типовими для британської літератури 50-70 років XX століття та спробуємо пояснити, чому саме ці елементи притаманні літературі цього часу. Період 50-70-х років вирізняється корінними змінами у літературній ситуації Європи, переходом від модернізму до постмодернізму, що надало можливості максимально увібрати в себе і поєднати класичну спадщину, пропустивши її крізь призму нового світосприйняття. Для досягнення поставленої мети необхідно з'ясувати, що таке карнавал та його складові, його відмінності від маскараду, проаналізувати розвиток карнавальної культури та виявити, які риси карнавалізації типові для британської літератури окресленого періоду на прикладі творів Е. Берджесса „Заводний помаранч”, „Містер Ендербі зсередини”, Дж. Фаулза „Маг” та „Мантісса”, М. Спарк „Розрадники” і „Місце водія”. Звичайно, питанню карнавалу та карнавальної філософії присвячено багато праць, і цей феномен досліджували М.М. Бахтін, Г. Рейх, О.М. Веселовський, Л.С. Пінський, А.Л. Грінштейн та ін. Але питання карнавалізації у творчості британських письменників 50-70 років XX століття залишається маловивченим і потребує подальшого аналізу.

Згідно з концепцією М.М. Бахтіна, карнавал – це святкове життя народу, організоване на основі сміху, де саме життя грає, а гра стає тимчасово життям, де немає розподілу на виконавців та глядачів. Кар-

навал не споглядають, в ньому живуть, і живуть всі, тому що за своєю ідеєю він – всенародний; він має всесвітній характер, це особливий стан світу, його відродження і оновлення, до якого всі причетні [1, с. 10-11]. Карнавальна культура мала чітко регламентовану систему образно-видовищних і жанрових форм, а також глибоку життєву філософію, основними рисами якої були універсальність, амбівалентність, неофіційність, утопізм, безстрашність, яка досягалася завдяки гротеску, використанню непристойної фамільярно-брутальної мови. Карнавал надавав відчуття утопічної свободи, де забували про існуючий лад, тимчасово відмінялися всі ієрархічні відносини, привілеї, заборони та норми. Під час карнавалу люди перевдягалися (поновляли свій одяг і свої соціальні образи), обирали, а потім розвінчували і били блазнівських королів та пап, висміювали, принижували, пародіювали все, чому поклонялися у звичайні дні [9, с. 442]. Карнавал повторює звичайне, позакарнавальне життя, але в перевернутому або вивернутому вигляді: плюс замінюється на мінус, низ стає верхом, це антисвіт, де всі звичні устої, орієнтири, цінності змінюються протилежністю.

Ритуальною мовою карнавалу є лихослів'я (екстрологія). Цей феномен мотивований карнавальною естетикою: все, що поза карнавалом заборонено, під час його – узаконено. Новий тип карнавальної фамільярно-брутальної мови знаходить своє відображення в цілому ряді явищ мовного життя. Для фамільярно-брутальної мови характерне досить часто вживання лайки, тобто лайливих слів та цілих лайливих виразів, інколи досить довгих і складних. Ці лайки-лихослів'я були амбівалентними: принижуючи і умертвляючи, вони одночасно відроджували і оновлювали [1, с. 20-23]. Етимологію сучасного лихослів'я М.М. Бахтін розглядає у контексті карнавальної філософії: розвінчати, принизити (від «відіслати до топографічного Низу»), знищити словом заради відродження, оживити через сміх (сміх у цьому випадку – прерогатива читача). Транспортування мови карнавалу на літературу є, за М.М. Бахтіним, карнавалізацією.

Як вже зазначалося, карнавальній культурі властива логіка „навиворітності”, „навіпаковості”, логіка безперервних зміщень верху і низу (профанація, зниження). Це є перевагою матеріально-тілесного начала життя: образів самого тіла, їжі, пиття, статі. Ці образи до того ж перебільшено-гіперболізовані. Так виникає особливий тип світогляду: гротескний реалізм. Матеріально-тілесне начало у гротескному реалізмі подане у всенародному, святковому та утопічному штибі. Тіло й тілесне життя одержують тут космічний розмах, це зовсім не тіло і не фізіологія у вузькому і точному сучасному сенсі. Серед особливостей гротескного реалізму – зниження: переведення всякої високої церемонії й обрядовості у матеріально-тілесний план. Отож „верх” і „низ” мають тут певне топографічне значення: верх – це небо, низ –

земля, яка поглинає (могила, черево), а також народжує і відроджує (материнське лоно). У власне тілесному аспекті, який ніде чітко не відокремлюється від космічного, верх – це обличчя (голова), низ – живіт, зад, статеві органи. Таке топографічне значення верху і низу є характерним для гротескного реалізму. Таким чином, „перевертання” тілесної могили вгору – „нове народження” – призводить до встановлення особливого принципу – амбівалентності (поєднання протилежних начал) [4].

Важливим мотивом народної культури є мотив маски, де маска пов'язана з радістю зміни і перевтілень, з веселим запереченням тожності і однозначності, із запереченням збігу з самим собою. Маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушенням природних меж, з висміюванням, з прізвиськом замість імені. У масці уособлюється ігрове начало життя, в основі її знаходиться особливе взаємовідношення дійсності і образу, характерне для найдавніших обрядово-видовищних форм. У масці яскраво розкривається сама сутність гротеску. Але якщо у народному гротеску за маскою завжди приховується невичерпність і багатолікість життя, то у романтичному гротеску маска набуває ледь похмурого відтінку, вона щось приховує, обманує [1, с. 46-47].

Стильовим наслідуванням карнавалу став маскаррад, який, на відміну від карнавалу, не можна розглядати як форму життя. Якщо „карнавал був не художньою театральньо-видовищною формою, а ніби реальною формою самого життя, яке не просто розігрували, а яким жили майже насправді” [1, с. 12], то маскаррад підкреслено умовний і театралізований. Маскаррад, отримуючи виразні риси антисвіту, стає поглядом ззовні на реальне життя людини. І якщо карнавал окреслював межі людської свободи, то маскаррад – межі несвободи особистості. Основними складовими маскарраду, за Т.І. Печерською, стала театральність, організація маскаррадного простору, маскаррадний костюм та маскаррадна інтрига, яка відіграла дві функції. Перша, суто ігрова, розважальна, була пов'язана з розігруванням упізнаної маски чи людини без маски учасником маскарраду, який користувався своєю невідомістю. Друга функція була пов'язана з таким спілкуванням, при якому людина проявляє максимальну свободу власних почуттів та думок, користуючись роллю маски. Володар маски користується нею не лише щоб відкинути свою соціальну роль і отримати натомість іншу. Виразити себе, звільнитися від всього штучного, що у нормативному житті сковує людську особистість, є метою маскаррадного спілкування. Саме тут полягає принципова різниця між маскаррадною і карнавальною маскою. На карнавалі не маска визначає свободу самовиразу. Маска могла бути, а могла і не бути. У маскарраді вона має принципове значення – вона приховує людину і надає їй певну ігрову

роль, через яку лише вона і може реалізувати свободу саморозкриття. Якщо відбувається намагання виразити власне „я” поза маскою, маскарадний світ зразу руйнується [8, с. 32-37].

Оскільки карнавал і маскарад передбачали зміну образу, одягання маски, то життя перетворювалося на гру за певними правилами. Гра є багатограним поняттям, яке позначає як особливий догматичний тип світосприйняття, так і сукупність певних форм людської діяльності. Слід зазначити, що цінність гри, незалежно від її різновиду, полягає не у результаті, а в самому ігровому процесі. В будь-якій грі присутні в різному співвідношенні дві першооснови. Перша із них пов’язана з гострими емоційними переживаннями гравців та спостерігачів, досягненням збуджено-екстатичного стану; друга, навпаки, раціональна за своєю природою, в її рамках чітко окреслюються правила гри і суворо вимагається їх дотримання. Порушення правил призводить до виключення з цієї гри. Система правил утворює специфічний ігровий простір, який моделює реальність, доповнює її або протиставлений їй. Гра вмирає, коли зникає грань умовності і життя [6, с. 293]. Й. Гейзінга у своєму дослідженні „*Noto ludens*”, підсумовуючи чисельні тлумачення гри в житті людини, дає таке визначення: „Гра є добровільною дією або заняттям, яке здійснюється усередині встановлених меж місця та часу за добровільно прийнятими, але абсолютно обов’язковими правилами з метою, яка полягає в ньому самому, яке супроводжується почуттям напруження і радощів, а також усвідомленням „іншого” буття, ніж буденне життя” [11, с. 41]. Саме інобуття гри, її незвичайність і небуденність, її святковий характер включають в її орбіту не тільки сценічні мистецтва, але й такі феномени культури, як маскарад (маска як феномен гри і театральна маска), ритуальне перевдягання, карнавал, карнавалізацію тощо [3, с. 67-70]. У літературі постмодернізму гра є однією з найважливіших характеристик цього літературного напрямку. Р. Барт писав: „Слово „гра” слід розуміти тут в усій його багатозначності. Грає сам текст, і читач також” [цит. за: 7] Постмодерністська гра, природно, не вкладається у модель гри Й. Гейзінги. Принцип інтертекстуальності розмиває ізольованість і завершеність ігрового акту. Антиєрархічна орієнтація постмодерністської гри ставить під сумнів тезис Й. Гейзінга про ігровий порядок. Якщо модернізм продовжує культурну традицію міфологізуючої гри, то постмодернізм ближче до деміфологізуючої гри. Будь-який міф подає деяку символічну мову як абсолютний еквівалент реальності. Деміфологізуюча культурна гра виявляє, що сакральні символи – це лише мова, яка описує реальність з того чи іншого боку, але ніколи не адекватно. Постмодернізм доводить, що сама реальність – це лише комбінація різних мов і різних мовних ігор, барвисте сплетіння інтертекстів. У

постмодерністському тексті все піддається пародіюванню, вивертанню навиворіт – у тому числі і самі закони побудови тексту, самі правила гри, які в результаті втрачають абсолютне значення.

Характерним породженням ігрового принципу є поява на сторінках тексту власне автора-творця (вірніше, його двійника). Нерідко підкреслюється його тотожність з біографічним автором. Завдяки цьому прийому іронічно „підривається” сама принципова можливість деякої кінцевої, мислимої, стабільної „рами”. Постмодерністська гра протистоїть модерністській міфології творчості, яка розуміє гру як форму здійснення максимальної божественної свободи автора-творця. Таким чином, гра постмодернізму постає як універсальна цінність і константа, потенційно здатна стати основою парадоксальної цілісності світобудови [7].

Літературний процес передбачає не відмирання старих форм і не тільки появу нових прийомів, а й безкінечну низку відродження старих, здавалось би, назавжди забутих чи втрачених літературних форм. Кожна з них породжена своєю епохою і притаманним їй світоглядом, і потрапляючи на новий ґрунт, функціонуючи у новому ідейно-естетичному контексті, ці „нові старі” форми виступають як „ті самі, але інші”, видозмінюються, трансформуються – іноді так, що у новому елементі культурного поля не зразу можна розпізнати його далекого попередника. На фоні зміни парадигми європейської культури на початку ХХ століття стало очевидним тяжіння літератури ХХ століття до маски. Активне звернення художників, які належать до різних національних і культурних традицій, сповідують різні (і навіть протилежні) естетичні і політичні переконання, працюють в різних жанрах, до образу маски, до тем, так чи інакше пов'язаних з маскарадом, перевтіленням, прикиданням, обманам, до мотиву маски, до проблеми справжності і несправжності, автентичності і розриву з власною сутністю, втрати свого обличчя тощо є однією з важливих особливостей літератури ХХ століття. Особливо витонченими і різноманітними є варіанти звернення до маски в літературі останніх десятиліть ХХ століття; можливо, межа між модернізмом і постмодернізмом, при всій її розпливчатості, пролягає і по відношенню до маски, а саме поняття симулякра, на думку А.Л. Грінштейна, можна розглядати як трансформовану ідею маски. Маска, яка в карнавалі була, в першу чергу, засобом отримання нового образу і нової сутності, виражаючи принципово важливу для карнавальної культури ідею оновлення, народження, у маскарадї стає засобом обману, інструментом і засобом приховування істинного обличчя й істинної сутності, утаювання, забуття: карнавальна маска несе народження, маскарадна – смерть. Мотив перевтілення, загальний для карнавалу і маскараду, передбачає перевищену роль згадування і описів одягу в художньому тексті, а на перший план висувуються ті аспекти топосу одягу, які так

чи інакше пов'язані з топосом свята. У художніх творах, які мають відношення до маскарадної культури, мотив перевдягання виступає як один із варіантів актуалізації мотиву зміни масок і, відповідно, топосу маски [5, с. 22-35].

Аналізуючи твори британських письменників 50-70 років ХХ століття, можна побачити, що всі елементи карнавалізації і маскараду проявилися у літературі цього періоду, але тут вони, звичайно, не носять масового характеру як у літературі середньовіччя та Ренесансу, втрачаючи зв'язок з народною традицією карнавалу та сміховою культурою. Вони стали елементами організації та побудови твору, де велика роль відводиться масці автора, яка утворює нерозривне коло автор – текст (герої) – читач. За своєю сутністю герої автора, в багатьох випадках, наслідують елементи біографії автора, стаючи його проекцією або повною протилежністю. Ми спостерігаємо це у Е. Берджесса у „Заводному помаранчі” (“*A Clockwork Orange*”), де головний герой коротун Алекс вирізняється великою маніакальною любов'ю до класичної музики, що було не притаманно молоді середини століття. У книзі „Містер Ендербі зсередини” (“*Inside Mr. Enderby*”) головний герой містер Ендербі, посередній поет, переживає дитячі спогади самого Е. Берджесса, де огидний образ мачухи (гротескна постать мачухи самого Е. Берджесса) переслідує героя кошмаром протягом всього твору. Містеру Ендербі передалася і дитяча захопленість віршами самого письменника, до речі, саме їх він і цитує. Ніколас Ерфе з „Мага” (“*The Magus*”) Дж. Фаулза успадкував велику частину біографії самого письменника: народження у респектабельній родині середнього класу, служба в армії без участі у військовій дії, закінчення Оксфорду, вивчення літератури, викладання в маленькій англійській школі, вчителювання в Греції, зацікавлення ідеями екзистенціалізму. Керолайн Роуз з „Розрадників” М. Спарк є новонавернутою католичкою і захоплюється письменницькою діяльністю. Феномен означення героїв деякими власними рисами є типовим для британської літератури другої половини ХХ століття.

Вплив карнавалізації та карнавальної філософії помітно відчувається у творах Е. Берджесса. Скажімо, у „Заводному помаранчі” (“*A Clockwork Orange*”), наскрізним елементом є використання специфічної мови, яка зміщується лайкою: *cutter, ded, deng, gulliver, drencom, buggaty, krovvy, litso, merzky, oobivat, peet, plenny, tolchock, zoobies*. Цей жаргон допомагає читачеві сприймати жахи, які коїть та описує Алекс, у веселому, грайливому тоні, без того трагізму та емоцій, які зазвичай викликають подібні ситуації, навіть буденно і комічно: „*Pete held the old veck's rookers and Georgie sort of hooked his rot wide open for him and Dim yanked out his false zoobies, upper and lower*” [12, с.13]. Звичайно, ми не можемо сказати, що Е. Берджесс

сліпо наслідує традиції карнавальної фамільярно-брутальної мови, але водночас він досягає мети – зробити страшне смішним. Взагалі весь твір є карнавальним „вивертанням” низу, де світом правлять некороновані королі: Алекс, троє його друзів, і подібні до них хлопці – володарі міста. Навіть, на перший погляд, щире намагання уряду змінити ситуацію шляхом перепрограмування „логаних” на „хороших”, не є корисним, оскільки перетворює людину на робота, маріонетку, якою керують інші. Не останнє місце у творі займає процес приниження, через яке проходить головний герой, будучи побитим людьми похилого віку, над якими він чинив тортури до свого лікування. Із короля роблять блазня, а блазні і колишні жертви стають королями.

У книзі „Містер Ендербі зсередини” (“Inside Mr. Enderby”) на перше місце виходить тема переваги матеріально-тілесного начала життя: образів самого тіла, їжі, пиття, статі, яка є центральною і у віршах поета містера Ендербі:

„Твой образ светится в жирной плошке,
Сияет из дверцы духовки.
Гладкий гладкостью кухонной кошки,
Твой образ во время готовки
Придает благородство картофельной шелухе,
Крошкам хлеба, простой кочерыжной чепухе.
„Люблю!” – кричат сбитые яйца; !Люблю!” –
На рашпере шипит свинина... [2, с. 47].

Постійний зв'язок верху (рот) та низу (топографічний низ) гіперболізується автором і підкреслюється на кожному кроці: „Чудово. Ох, яке полегшення, лікарю! Я вважаю себя зобов'язаним письмово висловити вам вдячність за цілющій засіб. ... Майже зразу ж після дружого спазму полегшення прийшов несамовитий безсоромний голод” [2, с.15]. Навіть свої вірші містер Ендербі пише у ванній кімнаті, де ванна наповнена рукописами, словниками, ручками, а перед унітазом стоїть низенький стіл, відповідної висоти. Чому він обрав саме це місце? Як пояснює сам герой, „поезія має народжуватися там; поет чистить час зовні і зсередини, як клізма” [2, с.12]. Гротескно зображені герої живуть у своєму карнавальному світі, тоді як навколо них вирує звичайне життя. Вони неначе актори божевільного театру, на яких дивиться світ.

Зовсім по іншому проявляється карнавалізація у творчості Дж. Фаулза. Центральне місце в його творчості займає маска, за якою ховаються герої, час від часу змінюючи свої образи і змушуючи читача дивуватися, хто ж насправді ховається за маскою і чому слід вірити, де шукати пояснення. Хто була насправді Лілія-Джулі у „Магові” (“The Magus”) Дж. Фаулза, акторка, психолог чи ще хтось? Чи були всі події,

зображені у „Мантиссі” (“Mantissa”) польотом сексуальних фантазій автора? Ніхто не зможе дати відповідь на ці питання, навіть сам автор. У „Магові” оповідач, молодий англієць Ніколас Ерфе, відправляється вчителювати на грецький острів Фраксос, де перед його схвилюваними очима розгортаються неочікувані та таємничі події. Мнимі прояснення ситуації, двозначні пояснення людей, які оточують Ніколаса, змінюються все новими непередбачуваними загадками. Герой виявляється зануреним у грандіозну виставу, включеним у магічний театр, яким керує якийсь Кончіс, людина з незвичайними можливостями і темним минулим. Фантасмагорична за своїм масштабом і витонченістю інсценівка Кончіса розрахована ніби на одного глядача – самого Ніколаса. Розігрування проникає у найінтимніші і найглибші сфери його особистості, яка шукає прояснення і розгадки того, що відбувається. Але, на жаль, усі шляхи обертаються тупиками, і повної ясності немає і наприкінці книги. А цього і не повинно бути. Роман Дж. - Фаулза – це розгорнута метафора про блукання людини у світі, у людських пошуках Бога. „Якби й шукати зв’язну філософію в цьому... – пише у передмові романіст, – то шукати у відкинутій назві, про яку я інколи жалкую”, „Гра у Бога”. Я хотів, щоб мій Кончіс продемонстрував набір личин, що уособлюють уявлення про Бога... – про абсолютне знання і абсолютну могутність” [13, с. 7]. Тут відчувається мотив маріонетки, ляльки і зв’язок з романтичним гротеском, де на перший план, згідно з М.М. Бахтіним, виступає уявлення про сторонню надлюдську силу, яка керує людьми і перетворює їх на маріонетки, уявлення, яке неприродне для народної сміхової культури. Тільки для романтизму характерний гротескний мотив трагедії ляльки [1, с. 47].

Одним із обов’язкових моментів народно-святкових веселощів було перевдягання, тобто оновлення одягу і соціального образу. У романі „Маг” це проявляється не тільки у постійній зміні масок дійовими особами протягом твору, а й у яскравому кошмарному описанні судової процедури над Ніколасом, яку організував Кончіс. Там був Херн-мисливець, людина з головою оленя, англійська відьма, людина з головою крокодила, крилата вампіра, суккуб, риба-жінка-птаха та багато інших персонажів із кошмару. Сам Ніколас визнає “The fear I felt was the same old fear; not of the appearance, but of the reason behind the appearance. It was not the mask I was afraid of...; but of what lay behind the mask. The eternal source of all fear, all horror, all real evil, man himself”. – “Страх був тим самим, який вже відчував раніше, не через зовнішність, а через те, що було сховано під зовнішністю. Це була не маска, якої я боявся...; а те, що було під маскою. Вічна сила всесвітнього страху, жаху, істинного зла, людини з великої літери” [13, с. 499-450]. На противагу святковим веселощам, ця процедура зовсім не була веселою і нагадувала фільм жахів.

Незвичайним і напрочуд заплутаним твором Дж. Фаулза є „Мантиса”, яка нагадує сексуальні фантазії з філософськими міркуваннями над роллю письменника, з численними перевдяганнями і масками. У центрі маскараду – чоловік-письменник, об'єкт, навколо якого вирує жіночий світ та всюди відчувається жіноче начало, навіть у вбранні кімнати, яка за формою нагадує безкрайні ряди жіночих грудей. Тема матеріально-тілесного низу, відповідних фантазій поєднує героїв в масках, ким би вони не були: лікарями, музами, грецькими богинями, рок-фестивальними панками, заплутуючи читача у лабіринті спогадів, філософських роздумів та алюзій. Фокусує увагу на чоловічо-жіночому началі, Дж. Фаулз пішов далі, використавши сексуальну терапію як єдине джерело лікування свого героя від амнезії. „Нервовий центр пам'яті у мозку тісно пов'язаний з центром, який контролює діяльність статевих залоз. ... Те, що ви називаєте „це”, є самим сучасним і виправданим методом лікування стану, подібного вашому... У цій області, в області різних методик злягання, зрозуміло у межах розумного і в залежності від складу співробітників, вам слід лише попросити, і ми зробимо все, що у наших силах”, – саме так пояснила лікування лікар-муза-богиня письменника [10, с. 32]. Методи, застосовані лікарем А. Делфі та медсестрою, спантелічують, в першу чергу, самого пацієнта, а слідом і читача.

Водночас, звертаючи велику увагу на зображення жіночого оголеного тіла, Дж. Фаулз не дає повного портрету жінок. Він окреслює рот, роблячи його окремо існуючою частиною тіла, яка функціонує самостійно, живе окремим життям: „губи плавно опустилися”, „із ярко-червоного овалу сходять слова”, „рот породжує слова”, „рот починає вивертати імена”, періодично наголошується колір очей та волосся, але цілісного портрету обличчя жінки не існує, воно розмите, приховане за маскою.

Цікавим є поступовий процес приниження героя-автора власною музою, яка прийшла у палату, щоб виявити своє незадоволення письменницькою діяльністю героя, який „принижує жінок, перетворюючи їх в одномірні об'єкти статевих домагань”. Для підкреслення вищої міри незадоволення Дж. Фаулз звертається до брутальної лайки, яку дозволяє собі муза, неодноразово відправляючи героя-письменника до топографічного низу, змушуючи його пережити неприємні хвилини життя, пройти через різні перевтілення, відчути, хто саме є володарем ситуації, іншими словами – грає з ним. Про те, що герой-письменник не є досвідченим і не володіє ситуацією, говорить і його ім'я Майлз Грін, що з англійської перекладається як „занадто недосвідчений, довірливий, недостатньо освічений”.

Карнавальна тема і мотив маски не чужі і для творчості М. Спарк. Її „Розрадники” спочатку вводять читача у світ лицемірних масок, де кож-

на маска унікальна і неповторна: Лоренс Мендерс, наділений некерованою цікавістю, бажанням все про всіх знати і шокувати набутою інформацією оточення; старенька бабуся Лоренса, Луїза Джепп, яка виявляється ватажком банди діамантових контрабандистів і збирає їх під виглядом сумірних зустрічей друзів у своєму котеджі з відповідною назвою „Smugglers Retreat” (з англ. „Притулок контрабандистів”); містер Хогарт, він же містер Хогг, який зміною прізвища намагається позбавитися дружини; ненависна всім, занадто палка католичка і моралістка Джорджина Хогг, яка, незважаючи на пишні форми, до яких неодноразово звертається М. Спарк, зникає у власній кімнаті, оскільки не має, як говорить сама письменниця, особистого життя; помішаний на окультизмі лжеговарий і пліткар-розрадник Барон Сток. Даючи зображення кожної особи крупним планом, письменниця потім неначе відводить камеру і, показавши всіх загальним планом, змушує відчутти мотив маріонетки. Так, головна героїня Керолайн Роуз, яка успадковує багато від самої М. Спарк, перетворюється з автора роману на дійову особу роману невідомого автора, який диктує своїм героям що роботи, і з чим Керолайн відчайдушно намагається боротися. Але всі намагання розірвати ниточки, за які смикає невидимий автор, „друкуючий Святий Дух”, як називає його дівчина, подібно до зусиль Ніколаса Ерфе в „Магові”, марні. Розмірковуючи над стукотом таємничої друкарської машинки і намагаючись з’ясувати, хто той невідомий письменник, в якій п’єсі вона грає і яку роль їй відведено, Керолайн доходить цікавого висновку: “... it is as if a writer on another plane of existence was writing a story about us”. – „...немовби письменник на іншому рівні існування писав про нас історію” [15, с. 63] і складає дивний список дійових осіб під дивною назвою „Можлива сутність”, де вона перераховує „Сатана, жінка, гермафродит, свята душа у Чистилищі”. Якщо роль жінки відведена Хелені Мендерс, гермафродита – Ернесту Мендерс, а сама Керолайн є святою душею у Чистилищі, то виникає питання, хто ж призначений на роль Сатани. Це питання має з’ясувати сам читач, слідуючи химерними лабіринтами фантазії М. Спарк, яка грає з читачем до останньої сторінки. Фінал вражає: Лоренс, вірний своїй цікавості, знаходить і читає нотатки роману Керолайн, де він і все оточення є героями твору. Під впливом непогодження з зображуваними образами, він намагається виразити свої почуття у листі до Керолайн, який подумав, розриває і розвіює за вітром: “He saw the bits of paper come to rest, some on the scrubby ground, some among the deep marsh weeds...; and he did not then foresee his later wonder, with a curious rejoicing, how the letter had got into the book”. – „Він бачить, як клаптики паперу знаходять спокій, деякі на землі, що заросла кущами, деякі серед густих болотяних трав ...; і він потім не передбачить своє більш пізнє здивування, з дивною веселістю, як лист потрапив до книги” [15, с. 204].

Тема карнавалу і маскараду втілюється і в наступному романі М. Спарк „Місце водія”, де письменниця вдало поєднує риси цих двох культур: театральність, організацію маскарадного простору, маскарадний костюм, маскарадну інтригу з логікою „навіоротності” і елементами матеріально-тілесного начала. Перш за все, вона організує маскарадний простір, відправляючи свою героїню Ліз у небажану відпустку-подорож, ймовірно вперше в її житті, та забезпечує її маскарадною маскою та костюмом. Ліз обирає екстравагантну сукню з лимонно-жовтим верхом і спідницею, розкресленою яскравими смужками у формі англійської літери “V” жовтогарячого, рожево-лілового і блакитного кольорів і до неї пальто у білу і червону смужки і надягає маску повної своєї протилежності, чинячи, відповідно до неї, і змінюючи навіть вираз обличчя. Детальний опис яскравого одягу, як і фраза: “I’m going to have the time of my life”. – „Я збираюсь провести найкращий період свого життя” [16, с. 243], створюють ілюзію веселої пригодницької історії, карнавально-маскарадної феєрії, яка буде довжиною у відпуску, де Ліз буде королевою, знайде свого принца і змінить життя на краще. Але логіка „навіоротності” проявляє себе вже в третьому розділі. Залишивши Ліз наприкінці другого розділу розглядати пасажирів біля виходу № 14 для посадки на літак, М. Спарк шокує читача єдиним реченням на початку третього розділу: „She will be found tomorrow morning dead from multiple stab-wounds, her wrists bound with a silk scarf and her ankles bound with a man’s necktie, in the grounds of an empty villa, in a park of the foreign city to which she is traveling on the flight now boarding at Gate 14”. – „Її найдуть завтра вранці мертвою через численні ножові поранення, з зап’ястками, зв’язаними шовковим шарфом, і щиколотками, зв’язаними чоловічою краваткою, на території нежилої вілли, у парку чужого міста, до якого вона подорожує зараз літаком, здійснюючи посадку біля виходу № 14” [16, с. 255]. Замість чарівного принца дівчина знаходить смерть. Майстерно граючи з читачем і позбавляючи його усіх підозрюваних, письменниця водночас наповнює сумку Ліз необхідними речами для вбивства. „Хто ж вбивця?” – ставить запитання читач, підозрюючи дивакуватого хлопця Білла, який розповідав їй про дивні дієти з Інь і Янь, дієтетику довголіття з обов’язковим одноразовим щоденним статевим актом та запрошував ввечері на побачення, власника гаража Карло, підсліпувату місіс Фідк, яка мріє познайомити Ліз зі своїм племінником, який мав прилетіти того дня. Виявляється, що героїня під пошуком чоловіка її типу мала на меті знайти свого вбивцю. Ліз не тільки купує необхідні речі для вбивства, знаходить свого вбивцю, але й інструктує майбутнього вбивцю і театральньо закликає його різними мовами вбити її. Така кульмінація і розв’язка роману є неочікуваною і шокуючою як для вбивці, так і читача. Що має на увазі

письменниця під вбивством дівчини – намагання розвінчати блазнівську королеву чи смерть, яку несе маска? На наш погляд, тут ми маємо синтез карнавалу і маскараду, який підтримується думкою Джуді Літл, яка вказує, що новий одяг Ліз, її навмисне позбавлення паспорта, а потім і смерть є намаганням позбавитися себе колишньої, переродитися і отримати нову сутність [10, с. 155]. Метафорична назва „Місце водія” говорить про екзистенційне бажання героїні перестати бути пасажиром і сісти за кермо власного життя.

Ідея зміни маски продовжується і в пізніх творах М.Спарк. Наприклад, у романі „Пособники та підбурювачі” перша пацієнтка Фрейда Паппенхейм, яка пізніше перейменується на Вульф (з англ. „вовк”, а одним з пацієнтів Фрейда також була людина-вовк з Одеси), із лжестагмитака стає лікарем-психотерапевтом, а потім жертвою шантажу Щасливчика Лукана, загальновідомої невлливої фігури в Британській культурі, який у свою чергу у творі має двійника Вокера-Лукана і з мисливця перетворюється на дичину. Швидка зміна масок і варіювання різноманітних подій заплутують читача, залишаючи його дивуватися, хто насправді ховається під маскою.

Таким чином, погляд на творчість Е. Берджесса, Дж. Фаулза і М. Спарк показує, що тема карнавалу і карнавалізації продовжується у літературі другої половини ХХ століття, але значно відрізняється від філософії карнавалу середньовіччя та Ренесансу. Британські письменники 50-70 років ХХ століття використовують елементи карнавалізації як засоби сюжетно-композиційної організації творів, беруть один елемент за першооснову побудови твору, пропускаючи його через своє світосприйняття. Обов'язковою є присутність елементу літературної гри у творах письменників-постмодерністів, яка невід'ємною складовою увійшла в літературу цього періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 528 с.
2. Берджесс Э. Мистер Эндерби изнутри. – М.: Центрполиграф, 2002. – 269 с.
3. Бычков В.В., Бычков О.В. Игра // Новая философская энциклопедия: В 4-х томах. – М.: Мысль, Т. 2, 2001. – С. 67-70.
4. Вишницька Ю. Карнавальний світ // <http://lamp.semiotics.ru/karnaval.htm>.
5. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // На границах. Зарубежная литература от Средневековья до современности. Сборник работ. – М.: ЭКОН, 2000. – С. 22-43.

6. Жбанков М.Р. Игра // Постмодернизм. Энциклопедия.— Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 293-294.
7. Осина Н. Постмодернизм //Студенческий словарь по культурологии // <http://www.countries.ru/library/art/postmodernizm.htm>.
8. Печерская Т.И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – Вып. 2. – С. 30-37.
9. Силков С.В. Карнавал // Постмодернизм. Энциклопедия.— Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 441-443.
10. Фаулз Дж. Мантиса. – М.: ООО „Издательство АСТ”, 2003. – 313 с.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
12. Burgess A. A Clockwork Orange.–Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1970. –182 p.
13. Fowles J. The Magus. – Triad Books , 1977. – 660 p.
14. Little J. Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark and Feminism. – Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1983. – 224 p.
15. Spark M. The Comforters. – Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1963. –208 p.
16. Spark M. The Prime of Miss Jean Brodie. The Girls of Slender Means. The Driver’s Seat. The Only Problem. –NY: Everyman’s Library, 2004. – 472 p.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються культурні явища карнавалу і маскараду, їх характерні риси та відмінності. Автор намагається простежити прояви карнавалу та маскараду у літературі ХХ століття та пояснити, чому саме ХХ століття продовжило традицію карнавалу і маскараду.

SUMMARY

The article deals with the cultural phenomena of carnival and masquerade, their characteristic features and differences. The author tries to trace the manifestation of carnival and masquerade in the literature of the XXth century and to explain why the traditions of carnival and masquerade were continued.

УДК 82.0

**РОМАНТИЗМ И РЕАЛИЗМ ВСТАВНЫХ НОВЕЛЛ
В РОМАНЕ СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»:
КОНФЛИКТ ИЛИ СИНТЕЗ?**

Если внутри романа есть совершенно законченные новеллы, т.е. которые мыслимы вне романа, то такие новеллы имеют название «вставных новелл». Они не зря называются «вставными», «обособленными или приспособленными». Иностраные, замкнутые эпизоды, принадлежащие уже иному, не «этому» миру, с точки зрения «этого» мира – театр, маскарад, пастораль. Но в составе большого целого они очерчены, ограничены, словно взяты в рамку – как вставные. Вставными новеллами изобилует первый том «Дон Кихота». Не обосновано существующее в литературе о «Дон Кихоте» пренебрежение к вставным эпизодам первого тома как некоторым рудиментам, исчезающим и осужденным автором во второй половине книги. Говорится при этом, что, как искусственный элемент, как вставки, эпизоды эти легко отделяются от основного действия, будучи развлекательной частью, от которой еще не свободна первая половина романа. Можно сказать на это, что в композиции Сервантеса такие эпизоды именно как вставки играют органическую и необходимую роль: композиционная вставка у Сервантеса есть принципиально значащая *идея*.

Вставные пасторальные романы помещаются рядом с рыцарским романом сознания Дон-Кихота на фоне общей для них прозаической «нормальной» действительности. В части II, главе 44 «Дон Кихота», Сервантес сам показывает нам несовместимость между вставными новеллами и основным рассказом. Вставные новеллы были задуманы, прежде всего, как «передышка» для автора, но также и как возможность для того, чтобы показать читателю, более развернуто, созданные им образы. Тем не менее, есть подозрение, что читатель мог бы найти вставные новеллы довольно утомительными и пропустить их. Проблема вставных новелл заключается не в теоретическом идеале структурного единства, а в практическом вопросе эстетического удовольствия: вставные истории должны эффективно конкурировать с самим романом, а также доносить до читателя информацию, помогающую раскрыть суть произведения.

Истории, о которых будет идти речь, не такие, как повесть о безрассудно любопытном, которая представлена как вымышленная, а такие, что обладают достаточно самостоятельным сюжетом, чтобы быть независимыми от главного рассказа, но относятся к приключениям Дон-Кихота. Попытаемся, и охватить литературные особенно-

сти вставних новелл, и охарактеризовать их включение в основной текст, при этом акцент будет ставиться на последний аспект. Таким образом, я надеюсь найти ответ на признанные Сервантесом трудности, связанные со вставными новеллами, и показать, что возможно обнаружить новые ресурсы эстетического удовольствия от прорецирования двух таких противоречивых способов повествования.

Перед началом исследования самой истории в контексте, необходимо также выделить ее родовые элементы. Все они управляемы одной формулой рассказа с ограниченным набором перестановок: есть фактическая или потенциальная любовь между мужчиной и женщиной, которая сталкивается с препятствиями, которые могут быть преодолены, что впоследствии заканчивается браком, или остаются непреодолимыми, в случае чего следуют смерть, безумие или уход женщины в монастырь. Изменения зависят от природы отношений между главными героями и от типа препятствий перед ними. В этом случае развитие отношений так же сковано определенными рамками. Чувства взаимны, но существует некое беспокійство, связанное с внешними факторами, или безответность чувств одного партнера, или насильственная эксплуатация одного человека другим. Препятствия союза состоят в чем-то одном или в комбинации следующего: ревность, появление конкурента или потенциального возлюбленного, возражения отца женщины, или различия в религии или социальном классе. Наконец, способ преодоления препятствий обманом, или некоторой формой преследования, тайного бегства или похищения. Сервантес стремится урегулировать, или, по крайней мере, приспособить антироман в пределах большой структуры его сатиры.

История Марселлы, рассказанная Педро, пастухом, опирается на следующий парадокс: Сервантес заставляет столкнуться пастушеские обычаи с сильной страстью. Однако последствия столкновения предполагают соответствующую фривольность в поведении Марселлы; она отказала своим изысканным поклонникам по доброй воле, при этом, продолжая оставаться в образе пастушки. История отражает постоянство мотивов человеческого поведения. Марсела справедливо отказывается быть подобранной актрисой соответствующего амплуа, но, тем не менее, она не в состоянии появиться ни в одном из образов. В других вставных новеллах можно наблюдать подобные напряженные отношения в личной жизни.

Следующие четыре истории взаимосвязаны: «Карденио-Лусинда» и «Фернандо-Доротей», «Рассказ Пленника», и «Истории Дона Луиса и Доньи Клары» - также представлены таким способом, который усиливает их воздействие, представляя их всех после окончания главного действия. О случившемся сообщают персонажи; так же как и в истории Марселлы, читателю разрешено быть только свидетелем их поступков. Но здесь ход событий ускоряется от одного

рассказа к другому, поскольку действие происходит под крышей одного постоянного двора, где останавливается Дон-Кихот.

Организация такой развязки опирается на накопление совпадений, с которыми Сервантес ничего не делает, ни для того, чтобы скрыть их, ни для того, чтобы подчеркнуть. Первое знаменательное совпадение – это прибытие Фернандо и Лусинды в гостиницу, где их ждут любимая и любимый. Сервантес подчеркивает экстраординарность этой встречи:

«...Дон Фернандо так же узнал Карденьо, и все трое, Лусинда, Карденьо и Доротея, онемели от изумления, – они почти не сознавали, что с ними происходит.

Все молчали и смотрели друг на друга. Доротея на Дона Фернандо, Карденьо на Лусинду, Лусинда на Карденьо ».

Преднамеренное стилистическое соединение всех этих имен в плотную цепь гиперболизирует исключительный характер происшествия. Лусинда приписывает это удивительное воссоединение непостижимым проектам небес. Ссылки на небеса становятся все чаще, поскольку две взаимосвязанных истории приближаются к их общему кульминационному моменту.

Эта акцентированность на «небесах» особенно интересна, коль скоро дело касается отношений между романтизмом и реализмом. Двойной рассказ может считаться совершенно ортодоксальным как с точки зрения нравоучительности: в его возвеличивании власти веры и действия провидения, так и эстетически: в его попытках внушить читателю удивление столь необычному проявлению «невидимого». Однако, повествование подразумевает и менее эффектную интерпретацию. Во-первых, эстетический эффект не может полностью абстрагироваться от обстоятельств их включения в «основной» текст. Отдельные и несвязанные появления Карденьо и Доротеи, их тесная причастность к приключениям Дон-Кихота, переплетение их удивительных судеб – все указывает на преднамеренное использование Сервантесом композиционной интерполяции в изложении этих историй.

И настолько экстраординарны эти события, что даже безумный Дон Кихот склонен думать, что они – фантазии, порожденные чародеями романа. История Дона Луиса и Доньи Клары столь коротка, что, возможно, не стоило бы выделять ее в самостоятельную; она существует как заключение к другим историям. В случае взаимосвязанных рассказов, рассмотренных выше, мы имеем идеализированный мир романтизма, высоко поднимающийся над повседневностью только для того, чтобы опрокинуться и превратиться в фарс, когда он (мир) входит в контакт с Дон Кихотом.

Во всех историях существуют напряженные отношения между эмбриональной автономией и сложностью характеров, и высоко стилизованные сюжеты, которые разрешаются в эффектных мелодраматиче-

ческих окончаниях, в свою очередь, насыщенных ироническими деталями и парадоксальными значениями. Эстетическая неустойчивость этих историй романтического типа – результат сознательной цели Сервантеса, который, начиная с первой части, превращает технические проблемы вставки в сырье для образной переработки. В первых, течение, композиция рассказа демонстрируют безошибочные признаки преднамеренности. Здесь в каждом случае внимание читателя концентрируется на отдаленной концовке истории, вместе с уверенностью относительно чрезмерно мелодраматических эффектов и совпадений, тонко замаскированных под чудесную работу небес, упоминание о которых обычно подвергается сомнению оптимистическим окончанием. Во всех историях быстро наступают кульминационные моменты, которые происходят под одной крышей, под которой также оказывается Дон-Кихот, ограбленные парикмахер и служащие. И индивидуально, и в их коллективной организации все истории примыкают к иронии или фарсу, посредством которых они связываются с главным рассказом. Это не удивительно, что все эти рассказы явно связаны с Дон-Кихотом или другими персонажами фантастических и неправдоподобных рыцарских романов. В части I Сервантес хотел включить эти короткие новеллы в главный рассказ таким способом, чтобы указать в максимально возможной степени на недостаток их правдоподобия, фактически не лишая законной силы их способность через прямую пародию вызвать восхищение. Эти рассказы показывают лучшее, что есть в обоих мирах: они показывают традиционные чудеса любви и приключений.

Теперь обратимся к вставным любовным историям в части II. Все четыре имеют отдаленную развязку, но, в отличие от части I, они не являются, исключая историю Тосилоса, иронически «подмоченными» в способе их введения в главный рассказ. В этом отношении они кажутся «более естественными», менее искусственными или отделенными от мира Дон-Кихота, в соответствии с собственной целью, заявленной Сервантесом в Главе 44 Части II. Но если иронические различия между вставными историями о любви и очень похожим главным рассказом являются фактически несуществующими в части II, иронические напряженные отношения между сложностями темы и образа и литературной сообразностью, все еще остаются, хотя и обозначены Сервантесом более осторожно.

В истории Басильо Сервантес использует технику отсроченного окончания. Когда Дон-Кихот впервые говорит о неизбежном браке Китерии с Камачо и об отказе ее отца Басильо, как подходящему ей мужу, он поддерживает права отцов на брак их дочерей в ясной и хорошо аргументированной речи, которая контрастирует с эмоциональной поддержкой, которую оказывает Санчо Басильо: «Если бы все влюбленные всту-

пали в брак, то родители были бы лишены права выбора и права женить своих детей, когда они это почтут приличным. И если бы дочери сами выбирали себе мужей, то одна выскочила бы за слугу своих родителей, а другая – за первого встречного повесу и драчуна, который пленил бы ее своею самоуверенностью и молодечеством. Ведь любовь и увлечение без труда накладывают повязку на очи разума, столь необходимую, когда дело идет о каком-нибудь рискованном шаге, в выборе же спутника жизни весьма легко ошибиться: чтобы брак вышел удачным, нужна большая осмотрительность и особая милость божия... Жена не есть товар, который можно купить, а после возвратить обратно, сменять или же заменить другим, она есть спутник неразлучный, который не уйдет от вас до тех пор, пока от вас не уйдет жизнь. Это – петля: стоит накинуть ее себе на шею, как она превращается в гордиев узел, и узел сей не развязать, пока его не перережет своей косою смерть».

Однако, после уловки Басильо, когда Камачо и его друзья в гнев восстают прогив влюбленного, Дон-Кихот поднимает свое оружие и приказывает, чтобы они остановились. Рыцарь спорит, снова очень ярко, что в любви, как на войне, все способы достижения цели являются законными. Можно было бы заключить, что мораль истории – то, что истинная любовь должна одержать победу, несмотря на то, что раньше Дон-Кихот имел обратное мнение. Но Дон-Кихот затем советует Басильо, еще раз в хорошо аргументированной речи, которая вызывает непосредственное восхищение Санчо, что он должен стремиться стать богатым, чтобы содержать свою возлюбленную. В этом случае, он, скорее, умаляет положение Басильо, как чемпиона истинной любви, и восстанавливает большую часть прав побежденного Камачо.

Сервантес как это ни парадоксально использует Дон-Кихота в одном из его «нормальных» периодов, чтобы нейтрализовать конфликт между истинной любовью и материальным интересом, в котором уловка самоубийства появляется для того, чтобы разрешить его в пользу первого. Китерия полностью пассивна, она подчиняется желаниям ее отца без возражения, и позже показывает энтузиазм в определенной ей роли героини истинной любви. Экстраординарной является реакция Камачо на нелепый и бесчестный обман. Его понятный гнев быстро остудили угрозы безумного рыцаря, и, кроме того, он показывает невероятную воздержанность, когда решает продолжить свадьбу.

Итак, если мы считаем вставные истории Частей I и II «сериями», то удивительно наблюдать, как от утопического пасторального решения истории Марселы или неопределенного соотнесения других историй в первой части, во второй части Сервантес движется к компоновке историй в более исторически-определенной действительности. Это различие в композиции историй отражает более фундаментальное и существенное различие между историями Частей I и II.

Несмотря на контекстуальную иронию, все истории строятся по архетипу итальянской новеллы. Но во второй части все четыре истории демонстрируют, насколько эти самые условности и процедуры являются заблуждением, произведенным вымышленностью образов, таких как Донья Родригес или Клаудия Херонимо, невероятным в случае с Басильо, или неэффективным, как в истории Анны Феликс. Хотя эти рассказы все еще родственны итальянской новелле, их действие показывает их неадекватность такого типа рассказа. Самоирония иронического в первой части развивается в сложное разрушение его основ во второй части.

Острый контраст между миром романтизма и реалистическими характерами делает истории второй части «участниками» истории приключений Дон-Кихота, так что действительность часто превышает традиционные образцы романтизма.

Отношение Сервантеса к романтизму сложно. Казалось бы, не было никакого систематического, хронологического развития ни к реализму, ни к романтизму. Подобно большинству авторов его времени, Сервантес исходит из специфического жанра – в этом случае новелла Ренессанса – но он так хочет удивить читателей, что, отображая события в духе реализма, он одновременно готов следовать за своими творческими инстинктами или уступать давлению контекста, даже на грани жанра, вне установленной практики. Во вставных новеллах «Дон-Кихота» Сервантес останавливается на самой границе романтизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 2001.
2. Шкловский В.Б. Теория прозы. – М., 1929.
3. Mórquez Villanueva. Lingüística e historia literaria. – Madrid: Gredos, 1955.
4. Mórquez Villanueva. Personajes y temas del “*Quijote*”. – Madrid: Taurus, 1975.

АНОТАЦІЯ

В статті досліджуються композиційні функції вставної новели в романі Сервантеса «Дон Кіхот». Досліджуючи внутрішній авторський конфлікт, обумовлений боротьбою двох могутніх творчих напрямків, романтизму та реалізму, автор статті доходить висновку, що Сервантес не механічно спростовував традиційний романтизм, але переборював його, в тому числі, і у вставних новелах, зсередини, використовуючи його власні засоби.

SUMMARY

The article is devoted to the research the compositional functions of the interpolated stories in the Cervantes' novel "*Don Quijote*". Researching the inner author's conflict which is limiting by the struggle of two powerful creative literary schools, romance and realism, the author of this article comes to a conclusion that Cervantes don't refute the traditional romance mechanically; he overcomes him in the interpolated stories from inside using his own means.

S.A. Pukhnata

УДК 82.0

**SYMBOLISM OF THE SEA/ WATER IN K. CHOPIN'S
«THE AWAKENING» AND W.CATHER'S «MY ANTONIA»**

United States, defining itself geographically in terms of the Atlantic and Pacific Oceans, have shared with Great Britain the heritage of the significance of aquatic symbolism. American writers often have employed the sights, sounds, and images of the sea in paradoxical ways, finding in this untamed, threatening and at the same time fluid and protean element images of eternity and mortality, unity and disintegration, significance and meaninglessness.

The paradoxical response to the sea is apparent in Chopin's *The Awakening* and Cather's *My Antonia*. Both novels are included in the rich maritime tradition of world literature. The sounds of Baudelaire's and Swinburne's poetry, the themes and images of Virgil's *Aeneid* and Defoe's *Robinson Crusoe* are distinctive in the texts. In *The Awakening* the sea becomes such a complex and ramified metaphor that it turns into symbol having multiple meanings. The theme of the sea begins to sound in the first line of the novel. A green and yellow parrot is a signifier not only incarceration, but also the sea and exotic islands. On one hand, the caged bird brings out the motif of Edna's house as a golden cage where she is doomed to live colorless and eventless life prescribed by the social rules (be like a parrot who does not have its own language and imitates human beings phrases). On the other hand, the exotic green and yellow bird also evokes the theme of gold, adventure, and treasure island (John Silver's parrot from R.L. Stevenson's *Treasure Island* defined the theme of buried, hidden gold for all world literature). The motif of treasure island is inseparable from the theme of the sea and the heroine's dream about voyage to an unknown pagan island where she

will find the earthly paradise. The image of the sea creates and develops the opposition - confinement - freedom.

The measureless and fathomless sea ignites Edna's imagination and awakens her soul. The voice of the sea speaks to the soul (p.1650)). The immersion in the sea is likened to the heroine's traveling to hidden, secretive rooms of her own soul: «The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude, to lose itself in mazes of inward contemplation» (p. 1657). G. Bachelard in his book «Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter» investigates the water of physical world as an element from which we form our dreams, reveries, and images. In the first chapter of the book «Clear Waters, Springtime Waters and Running Waters: the Objective Conditions for Narcissism» (pp.19-43) he comments that humans try to understand themselves in the way of Narcissus, by reflecting on water. The image of Narcissus is an image of a human being knowing, loving, and penetrating into its own mysterious depths. Contemplating the sea and sail, Edna begins to analyze dim and tangled impulses that emerge in her soul. It's beginning of self-discovery and quest for her own place in the universe. She is the bright contrast to madam Ratignolle who prefers not to think. Adele confesses to Edna: «It's really too hot to think, especially to think about thinking»(p.1969).

In the novel the sea also symbolizes the beginning of things and at the same time the sea of life where human beings often swim in the total darkness, not having the strength to rise to the surface and see the light. The weak are not capable of emerging from the chaos of the sea of life, they subjugate themselves to its tumultuous commotion. Contemplating the sea, the heroine connects the pieces of her life and discovers the hidden meaning of the past. The sea is connected in her memory with the ocean of waving grass (in turn in «My Antonia» the prairie grass will be identified with the sea.; Gather mverses Chopin's images and intentionally or unintentionally makes an intertextual call to «The Awakening»), the green meadow in Kentucky, where she liked to walk as a little girl. Before death Edna sees the meadow again; it merges with the sea and acquires unusual color: the blue-grass meadow. The meadow and the sea combine together in her imagination and symbolize both the freedom and the longing for the freedom; they become the bright counterpoint to the calm and restricted existence on the shore. A few decades prior to Chopin, E. Dickinson expressed the same preference in the letter to her friend: «The shore is safer, Abiah, but I love to buffet the sea».

The meadow and the sea embody the free spirit of nature, its measurelessness and borderlessness and create the opposition nature - civilization (the variation of the previous antithesis freedom-confinement). In the same way as the little Edna escapes to the green meadow from the

stifling religious fanaticism of her father, the adult Edna attempts to free herself from the golden cage of her marriage escaping to the sea and Cheniere island. Chopin challenges not only modern marriage, but also Christianity. Both Protestantism and Catholicism are depicted as the systems of oppression (Edna feels drowsiness in the catholic church and the gloomy Protestantism of her father suffocates her). Chopin implies that Christianity destroyed the harmony between the soul and the body which existed in a pagan Ancient Greece. The new belief glorified the ethical ideal and condemned the flesh and sensuality, especially a female flesh (Lilith and Eve are the convincing examples). Chopin's novel becomes the hymn to the beauty of a female body and spirit. At the Chenier island Edna discovers the faultless perfection of her body (p.1650). After immersion in the sea Edna perceives her body as a sacred vessel and a miracle of nature. After a long dream at the Cheniere island she awakens as a new person. To decode Edna's metamorphoses the reader has to

follow the signs in the maze of the text which indicate the hidden transcendental meaning of the heroine's image: before the magic dream at the island she takes off the clothes: Robert and Edna dream to see the little golden snakes and lizards; the heroine calls a new house where she moves into after breaking from her husband the pigeon house (doves are Aphrodite's birds in an ancient Greek mythology); she appears at her birthday party in a golden gown and her vibrant flesh infatuates her guests; the narrator calls her «the regal woman, the one who rules»(p.1713). For the reader who might be confused by these multiple signs indicating to Aphrodite, the goddess of love and beauty, the narrator gives the last hint: at the end of the novel naked Edna stands on the seashore like some new-born creature. The sea is a native element for this new Edna, the earthly incarnation of Aphrodite, the goddess of Love and Beauty, because the latter was born from the sea foam.

The birth from the sea itself represents human sexuality. The ebb and flow of the tide metaphorically mimics the act of lovemaking. Playing on this connotation of maritime symbolism, Chopin emphasizes that the sea awakens not only Edna's soul, but also her body and sensuality, physical yearning and sexuality: «The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace»(p.1652). Sometimes the reader has a feeling that Edna merges with the sea and its free unpredictable nature. Her mood swings remind the high and low tides of the sea.

«The Awakening» is much wider than a romantic story about the quest for an ideal lover and imaginative escapism to an unknown pagan island. The novel explores one of the main themes of world literature of the 20-th century, the theme of the tragic fete of an artist in modern society. The sea participates in the creation of Edna as an artist. Listening to the sounds of waves, looking at the distant sail, she attempts to find her own theme and her own voice in life and art. Returning to the city, she begins to draw.

Her life eventually is likened to swimming in the open sea: «she dares to swim far out, where no woman had swum before» (p. 1668).

But the same sea that frees her soul and body discloses her total loneliness and reminds her of death. Edna's suicide at the end of the novel is prepared by many symbolical images (Isolde's love song, the vision of phantom ships. A bird with a broken wing, etc.), but first of all by symbolism of the sea. The sea emerges as ambiguous and ambivalent image. It is the source of life and rebirth, a magnificent healer and purifier and at the same time a powerful destructive element, taking away human lives. From the beginning Edna feels this mixed creative and destructive strength of the sea: «A quick vision of death smote her soul, and for a second of time appalled and enfeebled her senses» (p. 1668). The quotation from Swinburne's «Cameo» reminds the heroine and the reader of the illusion of all romantic dreams, futility of all hopes and inevitability of death: «There was a graven image of desire painted with red blood on the ground of gold».

The beautiful island where Edna dreams to live with her lover is unachievable because it does not exist in the reality. It's undeniable that Edna is trapped and frustrated by the environment in which she finds herself. But the source of her depression is much deeper than the obvious social reasons. The sea discloses to her the presence of death in human life. Human existence goes to the only inevitable end - destruction and death. Chopin catches up and develops the motif of the inevitable victory of death which sounds in Baudelaire's «Voyage to Cithera» and Swinburne's «Cameo» and «The Garden of Proserphine». The stream of Edna's life is directed to the unknown sea which symbolizes Death. The image of the river flowing in the sea reminds the reader of the death and the immersion of the mortal body in the sea of nothing.

Even though the reader sometimes has feeling that the sea image in Gather's «My Antonia» brings out the similar associations, overall, the meaning of this image is completely different. If Chopin's novel ends with the heroine's submersion into the sea abyss, Gather's novel ends with Antonia's triumph over the chaos and wilderness of the prairie. Despite the obvious absence of the sea in the Nebraska landscape, Gather uses maritime symbolism for the achievement of the visual effect of the prairie as a primal untamed element. The red grass full of movement is compared to the sea. The qualities of humidity and fluidity give water symbolism of potentialities, which are unmanifested and undifferentiated rather than realized and actualized. Whereas earth symbolizes the embodiment of form, water symbolizes the dissolution of form into a mass of possibilities. M.E Hade notes in «The Sacred and Profane» that water is incapable of transcending its own mode of being and of manifesting itself in forms. Cather finds the sea/water symbolism instrumental in the creation of the image of the prairie and its powerful

potential possibilities. Using aquatic symbolism, she performs the effect of the beginning of Creation of the New World from the formless sea of the red grass. The author reminds us that in fact the waters are very old and the Bible places their existence before the earth. In Genesis I, it is written that «Darkness was upon the face of the deep and the Spirit of God moved upon the face of the water» (pp.129-130).

Akin to Chopin Cather uses the maritime symbolism for the awakening of the spirit of adventure and risk but this motif acquires different overtones compared to «The Awakening». In Chopin's novel the sea awakens the heroine's dreams of escaping with her lover to a mystic island. Cather's protagonists are the innocent children (at least at the beginning of the novel). The image of the prairie as the sea does not have any sexual connotation for them and for the reader. And what is more, Jim kills the huge rattlesnake, the symbol of evil and sexuality (the difference between Chopin's and Cather's depiction of the snakes is striking; for Edna they are charming, for Jim they are monsters). It is obvious that open sensuality and sexual drive averts Cather (she admits physical love only for reproduction) and romanticism of the sea she uses mainly for the creation of atmosphere of adventure and discovery. Jim and Antonia's immersion in the prairie resembles the immersion in the sea. Its mystic beauty lures and frightens the children. The narrator says: «As I looked about me, I felt that the grass was the country, and the water is the sea. The red of the grass made all the great prairie the color of wine-stains, or of certain sea weeds when they are first washed up» (p. 5) But the prairie as the sea exists only in Jim's imagination. In reality this land is the dry land which lacks of water. To grow the garden and good crop takes a lot of patience and hard physical work. Antonia tells Jim how she was anxious about her orchard and spent many sleepless nights watering and pestering the vulnerable young trees. It seems that Cather uses interplay of four basic elements (earth, water, fire, and air) for creation of the image of the Bohemian girl. Of course, feminine elements (earth and water) dominate, especially at the end of the novel. But Antonia definitely has masculine traits when she ploughs and reshapes the virgin soul (sun and air tan her skin; she looks like a man). In the same way as she tames the prairie/ the sea her impulsive nature is tamed by time and childbirth.

If Jim reminds us of new Adam on the New Land, Antonia's destiny is to be a new Aeneas on the New Land. At the beginning of the novel it is stressed that the Shimerda come from a strange distant overseas country (similar to the Trojans); Antonia loses her father similar to Aeneas; like the latter, she knows well that her fate is inseparable from the unknown New Land (her returning to the wilderness from the city looks as a bad luck only for those who are not able to read the signs of destiny). Antonia **fulfills** her destination and follows God's will steadfastly. Connecting the

classical and Biblical myths, Gather reminds us that they both are the main sources of the American culture. The ending of the novel has the obvious Biblical connotation. Antonia obeys the Great Commission and Genesis 1:28, which says: «Be fruitful and increase in number; fill the earth and subdue it».

Both Chopin and Gather use the sea/ water symbolism not only for creation of their character's personalities and powerful leitmotifs, but also for the complex undertext which puzzles the reader in the same way as the sea puzzles the authors' protagonists. But if in «The Awakening» the pagan sensuality and untamed nature of the sea dominate, in «My Antonia» the pagan strength of the prairie/ the sea eventually is tamed and balanced by Christianity; we witness the birth of cosmos from chaos.

REFERENCES

1. Bachelard, G. Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter, transl. Edith R. Farrel.- Dallas: The Dallas Institute the Humanities and Culture, 1983.
2. Cather, W. My Antonia.- New York: Simon @ Schuster Inc., 1989.
3. Chopin K. The Awakening // The Harper American Literature. Single vokwe. Ed. by Donald McQuade, Robert Atwan, Martha Banta, Robert Stepto.- New York: HarperCollins Publishers Inc., 1999.- pp. 1648-1734.
4. Eliade, M. The Sacred and Profane. The Nature of Religion. The Significance of Religious Myth, Symbolism , and Ritual within Life and Culture.- New York: Harcourt, Brace @ World Inc., 1969.

АННОТАЦИЯ

В статье сравнивается символика воды/моря в романах американских писательниц К.Шопин и У.Кэсер. В «Пробуждении» К.Шопин море является амбивалентной стихией, пробуждающей тело и душу главной героини и в то же время напоминающей ей о неизбежности смерти. В «Моей Антонии» У-Кэсер, несмотря на видимое отсутствие моря в ландшафте Небраски, морской символизм используется для создания эффекта безбрежности и буйной силы прерии. В романе К.Шопин языческая символика явно доминирует над христианством и противопоставляется ему, в то время как у Кэсер античный миф гармонично соединяется с христианским.

УДК 82.0

Д.Д.МИНАЕВ. ФОРМИРОВАНИЕ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ

Проблема, обозначенная заглавием статьи, недостаточно изучена. В статье предпринята попытка восполнить этот пробел, проследив основные этапы творческого пути видного поэта-сатирика XIX столетия, Д.Д. Минаева.

Д.Д.Минаев с самого раннего возраста жил в атмосфере литературно-художественных и общественных интересов своей семьи. Отец его был довольно известным в то время поэтом, публицистом. Он печатал свои стихи в «Библиотеке для чтения», «Сыне Отечества» и других периодических изданиях. Был известен современникам как переводчик «Слова о полку Игореве», а также как автор оригинальной поэмы «Слава о вешем Олеге». В своих статьях Дмитрий Иванович выступал за национальную самобытность русской культуры. Стихи его были замечены В.Г. Белинским, который отметил в них «если не талант, то что-то похожее на талант, борющийся с фразерством», а в стихотворении «Иванов цвет» даже нашел «решительный талант, хотя еще и не совсем овладевший собою» [2, с.185].

Следует прибавить к сказанному, что Д.И. Минаев страстно любил книги и картины, сам был неплохим художником, хорошо и увлекательно говорил и тонко чувствовал красоты природы. Г.Н. Потанин, учитель Д.Д. Минаева, в своих воспоминаниях о бывшем воспитаннике, описывая семейную обстановку, окружавшую будущего поэта в детстве, говорит следующее: «Отец его был не только поэт, но и истинный художник в душе... Понятно без слов, какое сильное впечатление с самого младенчества производили на чуткого ребенка все эти картины, стихи, книги и горячие объяснения родного отца!» [2, с.187]. Неудивительно, что у будущего поэта очень рано сформировалось тонкое понимание красот поэзии, тем более, что и в поэме «Слава о вешем Олеге», и в стихотворном переводе «Слова о полку Игореве», которые читал сыну Минаев-отец, встречаются места, действительно овеянные поэзией.

Говоря об общественных умонастроениях отца Минаева, следует отметить его критическое отношение к порядкам тогдашней России, что обусловило увлечение Дмитрия Ивановича социалистическими идеями. Известно, что он общался с петрашевцами, привле-

кался к следствия по их делу и даже некоторое время провел в заключении. В художественной литературе отец будущего поэта-сатирика видел мощное средство воспитания патриотизма и гражданских добродетелей. Дмитрий Иванович был в дружеских отношениях со своим дальним родственником Н.Г.Чернышевским и, по словам последнего, под его влиянием некоторое время причислял себя «к коммунистам» [7, т.1, с.395, 402]. Нетрудно предположить, что вольнолюбивые настроения отца повлияли и на его сына. Дух критизма, вольнолюбие станут отличительными чертами мировосприятия Д.Д.Минаева. Вместе с тем, он, как и его отец, первостепенное значение в преобразовании общества будет предавать просвещению, активной роли художественной литературы. Однако, в отличие от Дмитрия Ивановича, значительно поправевшего впоследствии в своих общественных взглядах, Д.Д. Минаев до конца жизни сохранил верность демократическим идеалам юности отца и отход его от идеалов молодости воспринимал как ренегатство. Вольнолюбие и оппозиционность Д.Д. Минаева питались также его общением с будущим поэтом-сатириком В.Н.Курочкиным и его братом Н.С. Курочкиным, бывавших частыми гостями в доме Минаевых. Трудно переоценить также влияние передовой общественной мысли на формирование взглядов Минаева – в частности, статей В.Г.Белинского, Н.Г.Чернышевского, А.И.Герцена, которыми зачитывался юный Минаев, студент военно-учебного заведения – Дворянского полка, куда определили его родители. Здесь он же начал сочинять свои первые стихи, которые, к сожалению, до нас не дошли. Окончив учебу в Дворянском полку, Минаев поступает на гражданскую службу в губернскую казенную палату Симбирска. Негативные впечатления от симбирской провинциальной жизни нашли отражение в его сатирических стихах. Один из симбирцев вспоминал впоследствии о шумном успехе ходившего по рукам стихотворения Минаева «У нас бульвар устроили средь улицы большой...» с карикатурными портретами реальных лиц [4, с.73]. Не вынеся однообразной чиновничьей службы, через пять лет Минаев ушел в отставку, поселился в Петербурге и с 1857 года посвятил себя исключительно литературной деятельности.

Все литературное творчество Минаева было тесно связано с демократическим лагерем 60-х годов, с традициями русской революционной мысли. Декабристы, Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов оказали существенное воздействие на формирование его мировоззрения и направление его творчества. В своих произведениях в последующем он не раз будет ссылаться на них. Так случилось, например, в 1860 году со стихотворением «Вперед», напечатанном в первом номере журнала «Све-

точ». Этот стихотворный призыв-воззвание заканчивается следующими строками: «Вперед!.. взывают чьи-то тени... / Их пять... глядят они на нас... / Скорей же, братья, на колени!..». К словам «Их пять» была сделана сноска: «Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Грибоедов, Белинский», которая по цензурным соображениям маскировала подлинный смысл стихотворения. Так Минаев намекал на пять повешенных декабристов.

С начала 60-х годов Минаев начал привлекать внимание полиции, поскольку по некоторым агентурным сведениям он находился в переписке с Герценом, редактором-издателем «Колокола». А с октября 1865 года был отдан под негласный надзор полиции. После каргозовского выстрела он был арестован за сотрудничество в журналах, «известных своим вредным социалистическим направлением», в – «Современнике» и «Русском слове». В ведомости о поднадзорных за 1867 год Минаев и В.С. Курочкин выразительно охарактеризованы как «нигилисты», которые «мало дают надежды на исправление» [3, т.8, с. 211-212].

О демократических убеждениях Минаева свидетельствует напечатанная им под псевдонимом «Д.Свияжский» в 1860 году биография В.Г. Белинского. Это был первый опыт биографии великого критика, представляющий собой в значительной мере компиляцию, а иногда просто монтаж чуть измененных цитат из двух источников – «Очерков гоголевского периода русской литературы» Чернышевского и «О развитии революционных идей в России» Герцена. Обращение именно к этим источникам весьма показательно для идейного мировоззрения молодого Минаева. Так, Минаев пропагандировал среди читающей публики не только самого Белинского, но и Чернышевского, Герцена. Очерк Минаева полемически направлен против С. Шевырева, М. Погодина и других идейных противников Белинского, утверждавших, что следовать Белинскому – «есть знак ограниченности, бездарности и невежества». Эти и подобные суждения Погодина, пишет Минаев, должны оскорбить каждого, «кому известна чистота убеждений Белинского и его литературная честность». Поэтому своей книгой автор пытался нарисовать подлинный облик критика, показать истинный смысл его деятельности. Преклоняясь перед памятью учителя, Минаев писал: «Есть имена в истории каждого народа, которые ярко и долго будут светить среди мерцающих и потухающих светил, и станут не одним пустым звуком для многих поколений, для которых память об этом имени связана с собственным своим логическим развитием, совершенным под влиянием светлой, передовой личности своего учителя. К числу таких имен, которых у нас немного, принадлежит имя Белинского» [1, с.1].

В период ожесточенных споров о путях дальнейшего развития России Минаев принимал активное участие в разгоревшихся журнальных схватках. Борьба в литературе, критике и журналистике принимала все более напряженный характер. С одной стороны, выступила революционная демократия во главе с Н.Г.Чернышевским и Н.А.Добролюбовым, с другой – консервативная и либеральная печать, возглавляемая «Русским вестником» М.Н.Каткова и «Отечественными записками» А.А.Краевского. Минаев отстаивал демократические позиции на протяжении всей своей жизни. Он был демократом в самом широком смысле этого слова, хотя порою его взгляды не отличались особой четкостью. С Чернышевским и Добролюбовым его роднило сочувственное отношение к тяжелому положению русского крестьянства, неприятие крепостного права, осознание необходимости коренных преобразований, распространения науки и просвещения, одинаковое понимание значения литературы и места писателя в ней. Но, в отличие от Чернышевского и Добролюбова, Минаев не был сторонником насильственных перемен, он придерживался более реформаторски-просветительских способов политических изменений и обычно избегал прямого обсуждения острых общественных вопросов.

Взгляды Минаева отразились в его сатире, направленной как против дореформенных, крепостнических порядков, так и против явлений зарождавшегося в России капитализма. На страницах своих сатирических фельетонов поэт вел борьбу не только с уродливыми явлениями российской действительности (социальным неравенством, произволом правительства, цензурой, доносами, полицейской слежкой, продажной прессой и др.), но и с теми, кто защищал их, а также с т.н. либеральными «обличителями» – такими, как Розенгейм, Бенедиктов и др.

Самой характерной чертой творческой деятельности Минаева является ее полемический характер. Так, Минаев принял участие в ожесточенной полемике вокруг романа Чернышевского «Что делать?», который консервативная критика объявила безнравственным и «проповедующим грубый эгоизм» («Северная пчела»). Минаев высмеивал критика «Отечественных записок» Дудышкина, который обвинил Чернышевского в плагиате – заимствовании сюжета романа Авдеева «Подводный камень», а также нападки Дудышкина на этику новых людей Чернышевского [6, с.78-79].

Неоднократно выступал Минаев и в защиту Герцена, имя которого было запретным для русской печати с начала 50-х годов. Отличительной чертой Минаева является то, что он не занимал выжидательной позиции, а шел прямо по следам событий. Таким образом, если читать его сатирические произведения одно за другим в хронологи-

ческом порядке, станет ясно, что возникновение тех или иных тем, их смена в поэзии Минаева определялись общим ходом исторического развития России 1860 – 1880-х годов.

Литературно-эстетические взгляды Минаева сложились под влиянием В.Г.Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, Д.И. Писарева. Как и его выдающиеся современники, он был сторонником гражданского предназначения литературы, противником т.н. «чистого искусства», стремился подчинить литературу служению «злобе дня». Так же, как и Добролюбов, Чернышевский и особенно Писарев, Минаев в своей оценке художественного творчества грешил «утилитаризмом»: отрицал «вечные темы» в литературе и искусстве, видя их главную цель только в критике общественных пороков; слишком прямолинейно трактовал зависимость художественного произведения от мировоззрения его автора. Литературным манифестом Минаева, в котором особенно отчетливо обозначились особенности его эстетики, является рецензия на двухтомное собрание стихотворений Вас. Курочкина – «Старая и новая поэзия» («Дело», 1869, №5). Считая лирику, особенно любовную и пейзажную, уделом «чиликающих воробьев» с «их крошечными... ощущениями... и грациозными до... идиотизма образами», он довольно жестко увязывал «чистое искусство» с общественным ретроградством и подчинял свои сатирические стихи (особенно пародии) на А.А. Фета, А.Н. Майкова, Я.П. Полонского, В.Г.Бенедиктова, К.К.Случевского и других не столько задачам дискредитации их поэтики, сколько разоблачению их взглядов.

Излишняя прямолинейность Минаева порою сказывалась на его не всегда справедливых, а иногда и откровенно ошибочных суждениях о том или ином литературном явлении. По замечанию И.Г.Ямпольского, данный факт роднил Минаева с Писаревым [8, с.9]. Но в некоторых оценках Минаев резко расходился с критиком. Так, например, Минаев был крайне возмущен статьями Писарева «Пушкин и Белинский» и «Реалисты», в которых тот пытался доказать бесполезность и даже вредность пушкинского творчества. Пушкин в его статьях представлялся «поэтом побрякушек», почти представителем «чистого искусства». Ответом Минаева Писареву явилась публикация сатирической поэмы «Евгений Онегин нашего времени», в которой поэт ловко спародировал статьи критика, показав нелепость и беспочвенность суждений последнего. Кроме этого, Писарев был увлечен романом Тургенева «Отцы и дети» и образом Базарова, тогда как Минаев отнесся к нему резко отрицательно, восприняв Базарова как карикатуру на нового человека. Свидетельством тому послужила пародия Минаева «Отцы иль дети?», в которой сказалось непонимание Минаевым сложного противоречия между замыслом Тургенева и его воплощением. Как и

большинство демократической интеллигенции 60-х годов, Минаев ошибочно полагал, что симпатии Тургенева на стороне «отцов»: «Ответ готов: ведь мы недаром / Имеем слабость к русским барам – / Невесте ж им венцы! / И мы, решая все на свете, / Вопросы разрешили эти... / Кто нам милей – отцы или дети? / Отцы! Отцы! Отцы!» (фельетон «Отцы или дети?», 1862). Противопоставление приглаженных и напомаженных «отцов» грубым и неряшливым «детям» – тема многих сатирических произведений Минаева. Это стихотворение «Униженные и оскорбленные», вступление к поэме «Юлий Цезарь», сатирическая сценка «Ба! Знакомые все лица» и др. Впоследствии Минаев пересмотрел свое отношение к роману и его автору.

Подобный резкий поворот уже на закате литературной деятельности поэта-пародиста наблюдался в его отношении к представителям «чистого искусства». На протяжении всей своей творческой карьеры Минаев резко критиковал аполитичность, мелкотемье, беспредметность, огорванность от злобы дня поэзии представителей «искусства ради искусства» (Полонского, Щербины, Случевского, Мея, и др.). Но больше всего доставалось т.н. «предводителю» данного литературного направления – Фету. Именно его имя больше всего муссировалось Минаевым на страницах пародийных фельетонов, именно в него летели стрелы пародийных уколов. Однако со временем взгляды Минаева относительно «чистой поэзии» претерпели коренные изменения. Об этом свидетельствует опубликованное в фельетоне «Чем хата богата» («Молва», 1879, №86) стихотворение «Теперь и прежде» с подзаголовком «Заметки покаявшегося»: «Когда мне было 20 лет, / Я слыл завзятым пессимистом, / Смеялся над искусством чистым / И предпочтя ему памфлет, / Встречал неумолимым свистом, / Все, что казалось другим / Явленьем светлым, дорогим. / Теперь, забывши прежний ропот, / Отдавши отрицанью долг, / Задачу жизни взял я в толк, / И мой сорокалетний опыт / Перекроил на новый лад / Мой прежний юношеский взгляд / И идеал односторонний. / Он шире стал и стал законней, / Когда с подспорьем дельных книг, / Проживши молодость всю шумно, / Я мысль великую постиг: / «Что существует, то разумно». Пародист публично признал свои ошибки, извинился за свою односторонне негативную оценку «чистого искусства».

Начав свою литературную карьеру в сравнительно скромных изданиях, таких, как «Иллюстрация», «Русский мир», «Общезанимательный вестник» и др., но благодаря блестящему стиху, отзывчивости на злобу текущего дня и таланту имя Минаева быстро стало одним из популярнейших. Доказательством тому служит приглашение поэта в «Искру», популярнейший журнал 60-х годов, создателями которого были В.С.Курочкин и Н.А.Степанов. Характер «Искры» был

ярко обличительный. Объектом нападок являлись чиновники-взяточники, откупщики, казнокрады; сатира направлялась также на современные литературные явления. Наиболее талантливые, беспощадно злые и остроумные строки в «Искре» принадлежали самому издателю, соперничать с которым мог только Минаев. Благодаря своим виртуозным по структуре и версификации стихотворениям, использованию необычной, редкой и каламбурной рифмы, Минаев снискал себе титул «короля рифм» [2, с.182]. Его творческая литературная деятельность была необычайно плодотворной. Создав себе громкое литературное имя в «Искре», он стал известным, и к концу 60-х годов не осталось ни одного крупного столичного журнала или газеты левого фланга, в которых бы не сотрудничал поэт.

В 1863 году происходит разрыв Минаева с «Русским словом». В 1866 году был закрыт некрасовский «Современник»; «Искра» прекратила свое существование в 1873. Так к середине семидесятых годов Минаев потерял наиболее содействовавшие его популярности журналы и был вынужден отдаться газетной работе. Последние пятнадцать лет своей литературной деятельности он работал преимущественно в «Петербургской газете», помещая в ней еженедельные фельетоны в стихах «На часах» за подписью «Майор Бурбонов», а также «мелкие вещицы» под обобщающими заголовками «Старческие песни» и «Маленькие осы» под псевдонимами «Майор Бурбонов» и «Общий друг». «В последние годы он писал мало, – говорил В.П. Буренин, – и его юмористические стихотворения и фельетоны не отличались тем блеском и живостью, какие их автор обнаруживал в начале своей литературной деятельности. Минаев допевал свои песни с видимым утомлением и ослаблением: он как будто чувствовал, что пора этих песен миновала, ему как будто было неловко петь эти песни среди хора новых и новейших птиц, усердно чирикавших вялые мотивы о весне, любви и своих золотушных страданиях и томлениях» [5]. Нуждаясь постоянно в деньгах и несчастливый в семейной жизни, поэт был вынужден размениваться на мелочи, чем, разумеется, пользовались всякие издатели и эксплуатировали его самым нещадным образом. Из-за нездоровой семейной обстановки Минаев по неделям и месяцам исчезал из дома, заливая свое горе вином. Писать приходилось урывками, кое-как, нередко на оборотах ресторанных счетов и обеденных карточек, ни на чем не останавливаясь вдумчиво и продолжительно и как бы скользя беглым взглядом по явлениям литературы и жизни, а потому его красивые и виртуозные по форме произведения последних лет лишены, по большей части, внутренней глубины и силы [2, с.205]. Беспорядочная жизнь только ухудшила здоровье писателя и бесконечно увеличила его мрачное настроение, не покидавшее его

последние годы. Такая перемена с поэтом стала очень заметна. Из удивительного собеседника, необыкновенно остроумного, находчивого, вносящего всюду, где он появлялся, оживление, Дмитрий Дмитриевич превратился в молчаливого пессимиста.

Вернувшись в 1887 году за два года до смерти в родной Симбирск и надеясь найти тихое пристанище, Минаев не встретил там радужного приема. В первой половине шестидесятых годов Минаев написал беспощадную сатиру на симбирское общество под названием «Губернская фотография». Как окажется, эта сатира, которой сам Минаев не придавал большого значения, сыграла в его последующей жизни роковую роль. Симбирское общество, оскорбленное жестокой правдой, вылившейся из-под пера талантливого сатирика, словно мстило за это оскорбление и совершенно игнорировало знаменитого поэта, который всю свою жизнь работал на благо общества, живо откликался на самые жгучие вопросы современности и, удрученный тяжелой болезнью, не переставал твердить: «Наше общество... наша молодежь», – точно он весь принадлежал «нашему обществу», точно в его душе не было уголка «своему» [2, с.208]. В Симбирске «Губернская фотография» произвела эффект разорвавшейся бомбы, настолько реалистично были изображены жители города и его общественный уклад. Минаев изобразил прежде всего реальную историю симбирского дворянства, один из ее существенных элементов – развлеченная. В произведении были задеты все сословия, все лица были названы своими собственными именами, без всякой аллегории, и это особенно возбуждало интерес к ним, стихи заучивали наизусть по всей губернии. На многих стали показывать пальцами. Вызвав бурю негодования, поэма превратилась в своеобразное фольклорное произведение и вошла в быт города. Являясь бытовой сатирой и имея совершенно конкретного адресата – симбирское общество – поэма вскоре была переименована в «Симбирскую фотографию». С другой стороны, это была обобщенная политическая сатира на современную Минаеву действительность.

Поэтому, когда Минаев возвратился на родину из Петербурга, его приняли крайне холодно и враждебно. За два года, прожитых в Симбирске, поэт не завел практически никаких новых знакомств, да и бывшие приятели отвернулись от прежнего товарища – слишком большой была нанесенная сатириком обида. Едва ли не единственным знакомством с интеллигенцией Симбирска стала встреча с известным в то время начинающим поэтом А.А.Коринфским, с которым Минаев беседовал на различные темы, в частности, о журналистике. До последних дней жизни Минаев живо интересовался проблемами подрастающей молодой России, тем, что ее волновало, ее перспективами и надеждами. Узнав от Коринфского,

что в Симбирске есть небольшая кучка интеллигенции, он выразил свой восторг и желание встретиться с ее представителями, но этому не суждено было сбыться – болезнь прогрессировала, и вскоре поэт скончался. Последние месяцы он не мог уже работать с прежней энергией – водянка вследствие Брайтова воспаления почек медленно подтачивала его силы. Кажется, «лебединой песнью» его явились переведенные им эпиграммы Марциала. Минаев отослал их зимой перед своей смертью в Петербург приятелю и тоже литератору А.В.Эвальду для публикации в одном из столичных журналов. По словам Эвальда, он их не получал, и таким образом судьба их осталась неизвестной. Как утверждает Коринфский, в последние дни жизни Дмитрий Дмитриевич задумал писать мемуары, «воспоминания о былом, о встречах и знакомстве с замечательными личностями», но и этой его мечте также не суждено было осуществиться. На роковой исход его недуга сильно повлияло известие о смерти М.Е. Салтыкова-Щедрина, перед талантом которого Минаев преклонялся. Прочитав некролог сатирика, Минаев так разволновался, что упал в обморок. Вечером того же дня болезнь приняла такой серьезный оборот, что пришлось послать за священником, так как больной решил исповедаться и причаститься. Дмитрий Дмитриевич Минаев умер в Симбирске 10 июля 1889 года рано утром. Родной ему Симбирск обошел его смерть обидным равнодушием, не желая даже проводить прах поэта-земляка до кладбища. Примирение Симбирска с Минаевым последовало только спустя десять лет со дня смерти поэта. На его могиле открыли надгробный памятник, сооруженный на средства жителей города. «Дети» позабыли обиду, невольно причиненную покойным сатириком их «отцам», и торжественно отпраздновали открытие памятника. После панихиды единственным человеком, просившим слова, был «согбенный и убеленный сединами старец», учитель «Мити Минаева», литератор Н.Г.Потанин [2, с.215-216]. За два года до состоявшегося примерения симбирского общества с «королем рифмы» улица «Солдатская», на которой жил Минаев, была переименована в «Минаевскую».

Прослеженные этапы идейного и художественного развития Минаева дают все основания видеть в нем поэта-сатирика последовательно демократического направления. Поэтическое творчество, эстетические позиции Минаева по-своему ярко отражали характерные тенденции русской демократической литературы второй половины XIX века, с ее несомненными достоинствами и очевидными недостатками, что и определяют историко-литературное значение его позиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский. Биографический очерк Д. Свяжского. – Спб, 1860.
2. Державин Н. Король рифмы // Исторический вестник. – 1914. – №7. – С. 182 – 216.
3. История русской литературы в 10 томах. – Т.8. – М. – Л., 1956.
4. Майорова О.Е. Минаев Д.Д. // Русские писатели 1800 – 1917. Биографический словарь. – Т.4. – М.: Большая российская энциклопедия, 1999. – С. 73 – 76.
5. Новое время. – 1889. – № 4803.
6. Русское слово. – 1863. – №11-12.
7. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений в 16 томах. – Т.1. – М., 1939.
8. Ямпольский И.Г. Дмитрий Минаев. // Дмитрий Минаев. Избранное. – Л.: Художественная литература, 1986. – С. 3 – 17.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются истоки и этапы формирования и развития общественно-политических и литературно-эстетических взглядов видного поэта-сатирика второй половины XIX века Д.Д. Минаева. Прослеживается в этой связи влияние демократических идей В.Г. Белинского, Н.Г.Чернышевского, Н.А. Добролюбова, А.И.Герцена на мировоззрение Минаева. Литературное творчество сатирика является наглядным подтверждением его гражданской позиции.

SUMMARY

The article deals with the sources and main stages of formation and development of social-politic and literary-aesthetic views of a prominent poet-satiric of the second part of the XIX century D.D.Minaev. All his life the writer was under the influence of the democratic ideas and he shared the believes of V.G. Belinsky, N.G.Tchernishevsky, N.A. Dobrolubov, A.I.Guertsen. The literary creation of D.D.Minaev clearly demonstrates the satiric's civil position.

УДК 82.0

ЗАГАДКИ ТВОРЧЕСТВА ГАЙТО ГАЗДАНОВА

Гайто Газданов – представитель русской эмигрантской Словесности. Творчество его сейчас активно исследуется отечественными литературоведами.

Гайто Газданов родился в 1903 году в Санкт-Петербурге; умер в 1971 году в Мюнхене; похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в Париже. Известен как прозаик и литературный критик.

По национальности осетин. Отец – Иван Сергеевич Газданов – лесничий. С семьей Газданов жил в Петербурге, в Сибири, Белоруссии, на Украине, в Твери, Смоленске. Учился в Полтавском кадетском корпусе, затем в Харьковской гимназии. В 1919 году вступил в Добровольческую армию П.Н. Врангеля. В 1922 году поступил в русскую гимназию в Болгарии. В 1923 году переехал в Париж, работал слесарем на автозаводе, преподавал французский и русский языки. Почти 25 лет работал ночным таксистом. В литературе его часто называют «писатель-шофер». За 45 лет творческой жизни Газданов опубликовал 9 романов, 37 рассказов, несколько десятков литературно-критических эссе и рецензий. (Таким мы находим Газданова в биографическом словаре русских писателей XIX века).

Несмотря на то, что в биографии Газданова известно практически все, место его в литературе по сей день остается неопределенным. Связано это в первую очередь с тем, что писатель большую часть жизни прожил за границей. Отечественному читателю Газданов явился только в 90-х гг. Следует отметить, что в Европе его оценили намного раньше. Его даже называли вторым Прустом.

Другая причина мало изученности писателя – его своеобразный стиль. Его нельзя однозначно причислить к какому-либо определенному литературному направлению. Так, в монографии о Г. Газданове Ласло Диенеша «Гайто Газданов. Жизнь и творчество» раскрывается Газданов как «крупный художник, блистательный стилист, искусный новатор, мастерство которого нашло свое выражение не только в стилевых особенностях его прозы, но и в выборе литературных тем и средств их раскрытия». Он разрабатывает самобытную художественную систему.

Изучать его творчество следует по этапам, так как каждый этап содержит свои стилевые характеристики и может быть связан с различными литературными направлениями.

Неопределенность творчества писателя указывается и в биографическом словаре: «В творчестве Газданова мы находим квинтэссенцию культурфилософии, трансформированную личным опытом писателя, традицией русской классической литературы, культурно-этническим (осетинским) субстратом и стихофилософским воздействием масонства» [3, с. 172].

Некоторые критики склонны видеть в Газданове писателя-экзистенциалиста (Л. Диенеш, С. Семенова и др.), однако это верно лишь отчасти. Сам Газданов не стремился писать в какой бы то ни было форме, творя в определенном направлении. Мы можем найти подтверждение этому: во-первых, в письме Газданова Зинаиде Шаховской: «Я очень отрицательно отношусь к большинству критиков и так называемых литературоведов. Ничего, мне кажется, не может быть менее убедительно, чем какой-нибудь «семантический ряд» или последовательность тех или иных согласных. Главный – единственный, я думаю, – критерий для оценки поэзии, это ее звук» [4, с. 201]. Конечно, все это касается лирического произведения. Однако, если заглянуть глубже, мы увидим, что таково его отношение к литературе в целом. Четкое следование нормам для него неприемлемо, главное то, то находится глубоко внутри. Во-вторых, масонские доклады Гайто Газданова в полной мере раскрывают нам его понимание задачи писателя: «Задача писателя – показать читателю созданный им мир, дать ему, читателю, возможность сравнить этот мир со своими собственными представлениями, сделать из этого соответствующие выводы и понять и почувствовать что-то, чего, не прочтя этой книги, он бы может быть не понял и не почувствовал». Как видим, его понятие о литературном долге писателя перед обществом кардинально отличается от взглядов других писателей. Для него хорошая книга – это та, которая заставит задуматься. Книга может быть как романтической, так и абсолютно реалистичной. По словам Газданова, такого понятия, как литературный долг писателя перед обществом вообще не должно существовать.

Поэтому, на наш взгляд, Газданова невозможно рассматривать внутри какого-либо определенного литературного направления. В его творчестве сочетаются многие стилистические приемы.

Однако невозможно и опровергнуть полностью утверждение литературоведов о том, что Газданов – писатель-экзистенциалист.

Данная работа не ставит своей целью определить место творческого наследия писателя среди литературных направлений. Мы лишь сделаем попытку дать общую характеристику творчества Г. Газданова.

С. Кабалоти условно разделяет творческую эволюцию писателя на 3 этапа. Первый включает в себя ранние рассказы: «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак» и др. Вот как он описывает произ-

ведения первого периода: «Они едины в художественном плане и отличаются рядом общих поэтико-стилевых особенностей. Им присуща идея бинарной оппозиционности Добра и Зла, Жизни и Смерти и Мрака. В художественном плане рассказы экспрессивны, содержат элементы авангардной кубической и посткубической эстетики» [5, с. 186]. Им свойственны художественно-стилевая и композиционная усложненность, фрагментарность. По структуре рассказы состоят из 2-х частей («Гостиница грядущего») или 3-х частей («Повесть о трех неудачах»). Текст некоторых насыщен элементами коллажа («Общество восьмерки пик»).

В этом прослеживается своеобразное разрушение классических форм, поиск чего-то более нового. Рассказы этого этапа были написаны в период между 1920 и 1930 годами.

С появлением рассказа «Превращение» (1928) начинается новый этап творчества Г. Газданова: меняется стиль, художественная система писателя. Стиль в этот период творчества уже носит черты импрессионизма. Центральным произведением этого этапа (конец 1920-х – середина 1930-х гг.) С. Кабалоти называет роман «Вечер у Клэр» (1930). Именно это произведение принесло Газданову известность за рубежом. Появляются такие рассказы, как «Фонари» – «культя Вечной Женственности», «Великий музыкант» – мотив странствий, рассказы-пародии – «Железный Лорд», «Водопад».

Третий этап в творчестве – вторая половина 1930-х гг. Кабалоти дает такое определение произведениям писателя в этот период: «Появляется тонкая пародия на эзотеризм («Воспоминание»), на мотив двойничества, романтическое двоemiрие («Смерть господина Бернара»), идея «пробуждения от жизни» приобретает новое звучание («Освобождение»). В этот же период мы находим произведения, в которых присутствуют черты эссе и газетной хроники («Ночные дороги», «История одного путешествия») [5, с.186].

Такая периодизация творчества Газданова, предложенная С. Кабалоти, имеет, конечно же, большое значение для его исследования: помогает проследить изменение стилистических особенностей автора на протяжении всего творчества.

Несомненно, каждое произведение Газданова заслуживает пристального внимания. Однако, следуя определенной цели нашей работы, мы рассмотрим только несколько наиболее известных и ярких из них. Итак, известность Газданову принес роман «Вечер у Клэр». Произведение автобиографично, написано от первого лица. Именно за этот роман Газданова нарекли «новым» Прустом. «Вечер у Клэр» повествует нам о жизни Газданова, не познавшего еще тяготы жизни за границей. Роман начинается с одного парижского вечера, в который осуществляется мечта Николая о близости с француженкой Клэр,

которую он встретил и полюбил еще на родине. Он мечтал об этом 10 лет. Ему казалось все несбыточным. Но вот его цель достигнута. Почему же он несчастен? Повествование Николая возвращается в его детство. Он вспоминает смерть отца, учебу в гимназии, первую любовь, гражданскую войну и, наконец, эмиграцию. Его рассказ – скорее, поток сознания, нежели постепенное повествование. Автор не пишет этот роман для того, чтобы читатель мог получить какую бы то ни было содержательную информацию о его жизни, он передаст свои переживания и эмоции, которые сопровождали его в тот момент. Разгадка книги – в фигуре главного героя. Он – тип психологический. Газдановские детство – отрочество – юность становятся исследованием не внешней, окружающей героя реальности, а его сознания, его точки зрения, взгляда на мир.

Первым потрясением в его жизни становится смерть отца. Смерть постоянно преследовала Газданова: отец, сестры.

Отрочество его связано с кадетским корпусом. Это наиболее счастливый момент в его жизни. Но вот приходит новое страшное испытание – гражданская война. Гайто уходит в Добровольческую армию. Этот выбор он сделал сам, однако он никак не был связан с определенным убеждением. Он просто выбрал тех, кто слабее, кому нужна была помощь. Стоит сказать, что у Газданова политические убеждения вообще отсутствовали как таковые. Он с детства запомнил слова своего мудрого деда, считавшего, что в войне нет проигравших и выигравших, и оглядываясь назад позднее, поймешь бессмысленность своих убеждений, трусости, воинской отваги. Все это было совершенно неважно. Газданов просто хотел изведать новое и неизвестное. Все эти моменты становятся определяющими стиля повествования: мысли прерываются, тяжело проследить сюжетную линию.

Что же касается Клэр – это идеальный образ, созданный Гайто из грез о Прекрасной даме, Психее и т.д. Хотя возлюбленная героя – француженка, образ ее Гайто срисовал со своей любимой Татьяны Пашковой, которая столько раз над ним потешалась, не придавая значения его любви. Это подруга его детства, соседская девушка, покорившая его сердце. В душе Газданов всегда надеялся, что она когда-нибудь ответит ему взаимностью.

Однако этому не суждено было случиться. Это разочарование находит свое выражение в романе «Вечер у Клэр». Мы видим любовь не яркой сказкой, а исполненной печали. Название романа также символично. Название романа также символично. Литературные вечера, проходящие у семьи Пашковых называли модным на тот момент «Вечера у Клэр». Почему у Клэр? Так называли Татьяну Пашкову, которая была центром всего. Клэр – светлая. Именно такой была Татьяна в глазах друзей – светловолосой девушкой, источавшей свет и силу.

«Вечер у Клэр» – словно калейдоскоп лиц, ситуаций, впечатлений, фантазий, мыслей...» [2, с. 83].

Неудивительно, что исследователи творчества Газданова нашли в этом романе черты экзистенциализма. Все повествование – сплошной поток сознания, не подчиняющийся каким-либо нормам и требованиям, свобода высказывания, где главное – переживания человека.

Появляется смутный образ странствий, который успешно находит свое продолжение в «Истории одного путешествия». Название говорит само за себя: своеобразное путешествие по жизни, мелькающие люди, мимолетные отношения – вот составляющие повествования. Однако здесь Газданов попытался создать более романтическую картину мира, нежели в «Вечере у Клэр». Его персонажи идеализированы, ощущается утопическое начало, которое позднее усилится в «Пилигримах», «Пробуждении».

Однако роман также автобиографичен, как и «Вечер у Клэр», но главного героя зовут не Николай, а Владимир. Суть остается та же. Володя странствует по абсурдной жизни: сквозь страны и людей, день и ночь. Он все глубже уходит в себя и понимает, что все его путешествия безошибочно ведут к неперемennomу завершению, т.е. смерти. Несмотря на такую, казалось бы, трагичность существования, все же есть нечто другое для героя Газданова – «просто существование в его самых элементарных, но единственно весомых радостях» [2, с. 86].

Одной из наилучших книг Газданова является роман «Ночные дороги», который был написан во Франции. Благодаря именно этому произведению Газданов вошел в зарубежную литературу как «писатель-шофер».

Темой романа стала парижская «ночная жизнь». Рассказчик-таксист повествует о своих наблюдениях во время своей ночной работы. Весь роман – как дневник наблюдений, у него нет определенного развития сюжета. Автор просто стремится понять уклад совершенно чужой ему французской жизни. Поэтому в его произведении столько философских размышлений о месте человека в мире, о нравственном падении общества и т.д. Он подвергает психологическому анализу все, что видит вокруг себя.

«Отказать автору нельзя ни в находчивости, ни в наблюдательности, – писал А. Слизкой в газете «Возрождение», – портретные зарисовки проституток, алкоголиков, наркоманов... удачны, остры, и точны. Удивляет другое: Газданов с пристальным вниманием наблюдает этот своеобразный мир, но ни сострадания, ни сочувствия к своим героям не может, вернее, не хочет вызвать в душе читателя» .

Его негативное отношение было направлено на французское буржуазное общество. Именно благодаря четким психологическим харак-

теристиками персонажей, Газданов раскрывает в завуалированной форме пороки общества в целом. Он передает всю атмосферу той жизни, в которую попал. «... Эта мрачная поэзия человеческого падения, в которой я раньше находил своеобразное и трагическое очарование, перестала для меня существовать, и я полагаю теперь, что ее возникновение было основано на незнании и ошибке...» [1, с. 103].

Следует обратить внимание, что Газданов не ограничивается только описанием образов людей, его роман в целом источает реальную картину той мерзости, куда он попал. Запахи дешевых духов, плохого мыла, запах падали. Все это дополняет суть романа.

Газданов раскрывает перед читателем картину целого общества, не забывая ни о ком. Он показывает аморальность так называемого высшего общества, используя своеобразные приемы. Маленькие фразы и контрастные сравнения придают глубокий смысл высказыванию и описанию. Женщину в дорогой меховой накидке из богатого района, позарившуюся на гребень с поддельными бриллиантами, Газданов сравнивает с горничной или проституткой. Каждая мельчайшая деталь раскрывает нам сущность парижского высшего общества. Французская аристократия в своем большинстве была необразованной. Поэтому неудивительно, что писатель может сравнить француженку из «высшего общества» с горничной или даже проституткой.

Низы общества также не вызывают жалость у Газданова. Описание «стрелков», для которых «выпрашивание» денег – своеобразная работа. Проститутки, считающие свою работу ничуть ни хуже остальных профессий. При всей чистоте языка писатель специально вставляет жаргонизмы в речь социальных низов, чтобы читатель мог ощутить полную картину той действительности, где некоторым людям и понятиям нет определения в стандартном языке, т.е. они уже изначально низкие и мерзкие по своей природе, начиная с самого названия.

Однако на фоне бесконечных пьяниц, проституток, жуликов выделяются несколько замечательных типов, списанных с натуры: знаменитый клошар – Сократ, который стал в романе Платоном; а также состарившаяся больная проститутка, которая была в молодости женщиной полусвета, Жанна Бальди, получившая в романе имя Ральди.

Платон – единственный излюбленный собеседник автора. Ему свойственны хорошие манеры, умение анализировать и выражаться на прекрасном французском языке. Платон много понимал, в этом была его трагедия. Он понимал, насколько быстро стремится человечество к падению. Платон ничего уже не искал, единственной радостью в его жизни был бокал белого вина. Ральди близка по своим принципам к Платону. Всю жизнь она искала любви: ее обожали, любили, но использовали. В конце концов она осталась одна на дне общества – нищая и больная.

В трагедии двух персонажей Газданов показал трагедию образованной прослойки общества. Опуская эти два образа на самое дно, писатель, на самом деле, видит там все общество.

Один из наиболее интересных образов в романе – Федорченко, русский эмигрант. Он – рабочий на фабрике, которого абсолютно не волнуют вопросы бытия. Он идеален для тяжелой работы. Вся его жизнь протекает спокойно и однообразно. И вот он женится на Сюзанне, так и не узнав, что она была проституткой. Его жизнь меняется: свое дело, прогулки за город. Все, казалось бы, идеально. И вдруг – происходит невероятное. Он знакомится с русским по фамилии Васильев, который зациклен на заговорах, преследованиях. Именно Васильев приводит Федорченко к пробуждению.

Это пробуждение губительно для человека, который никогда не задумывался о тайнах бытия. Федорченко вдруг понимает бессмысленность своего существования. Он проникает в те отвлеченные понятия, которые до сих пор были ему чужды. Такое самопознание может привести только к одному – гибели. Так и происходит с Федорченко. Он не выдерживает груза своих мыслей и догадок, поэтому совершает самоубийство. Этот образ нам интересен тем, что из антиэкзистенциального он, к концу жизни, превращается в экзистенциальный.

Критики упрекали Газданова за жестокость его отношения к людям в романе «Ночные дороги». Конечно, в какой-то мере можно с ними согласиться. Тем не менее, повествование романа стремится показать именно состояние души автора, попавшего в атмосферу чужой жизни. Он, в первую очередь, вызывает у читателя сочувствие. Человек, попавший в другой мир, где он одинок и беззащитен от разной грязи. Вот кому мы должны сочувствовать.

Газданов не пытался написать традиционный роман. Если верить Ст. Никоненко, он «не боялся экспериментировать и применять неожиданные стилистические приемы, используя материал, столь, казалось бы, необычный для автобиографической прозы, сколь в то же время убедительно правдивый». Поэтому мы с уверенностью можем сказать, что это сложный психологический роман, где переплетаются ирония с психологическим анализом. Само название этого романа символично. «Ночные дороги» – это дороги людей, которые навсегда остались на дне. Ночь – символ падения человечества во мрак.

Рассмотрев только три произведения Газданова, мы приходим к выводу, что их объединяет автобиографичность, персонажи-странники, которые движутся в конечном пункте назначения – смерти. Газданову было присуще свое определенное видение мира. Он не признавал многие общепринятые авторитеты и имена. «Настоящей литературой» он считал только ту, которая могла проникнуть в душу

читателя, заставить его делать выводы и переживать. Лучшие из его произведений весьма энергичны.

Критики оценили его так: Михаил Осоргин: «...художественные возможности Гайто Газданова исключительны... Если нужно указать на художественные влияния, через которые прошел Газданов, то невольно приходится назвать Пруста...» [6, с.3].

Горький (в письме): «Вы весьма талантливый человек»[6, с.3].

Марк Слоним: «Как я уже сказал, эмоциональность, взволнованность, беспокойство, прорывающееся и в лирике, и в иронии, – вот что составляет главные элементы газдановской манеры» [6, с.3].

«Тайна» прозы Газданова «еще не совсем раскрыта». Одни литературоведы сравнивают его с Прустом, другие – с Набоковым. Игорь Сухих, к примеру, сравнивает «Вечер у Клэр» Газданова с «Жизнью Арсеньева» Бунина; Игорь Кузнецов сравнивает реальность Мирчи Элиаде и Гайто Газданова. Все это правильно лишь отчасти. Есть у Газданова свое «я», которое не сравнимо ни с кем. Его проза живая, она выстрадана самим автором. Его описания не нуждаются в красивом слого, они реальны и естественны. Для того, чтобы разгадать тайну его творческого наследия, нужно прожить его жизнь. Поэтому, вероятнее всего, до конца эту завесу над его творчеством еще предстоит поднять.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газданов Г. Ночные дороги – М.: Независимое издательство, 1992. – 176 с.
2. Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья // Вопросы литературы – 2000. - №3. – с.77-91.
3. Красавченко Т.Н. Газданов Гайто //Русские писатели XX века. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 171 – 173.
4. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. – М.:Книга, 1991. – С. 201
5. Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20-30-х годов. СПб.: Петербург. Писатель, 1998. – 336 с.
6. Федякин С. Неразгаданный Газданов // Независимая газ. – 1998. – №47. – С. 3

АНОТАЦІЯ

Ця стаття присвячена творчості Гайто Газданова – представника російського зарубіжжя. Зроблена спроба прослідити етапи його творчої спадщини, зробити загальний аналіз його найвідоміших творів.

This article is dedicated to the works of Gaito Gazdanov – the representative of the Russian abroad. The attempt to observe the levels of his works was made in it. There was made an attempt to analyze his most famous works.

*Е.А. Зандер
(Мангейм)*

УДК 82.0

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ В ПИСЬМАХ И КРИТИКЕ

*Литература есть сознание народа,
цвет и плоть его духовной жизни.
В.Г. Белинский*

Скромное по объему, но значительное и самобытное по содержанию литературное наследие В.Ф. Одоевского до сих пор еще не занимает своего достойного места в нашей жизни и долгое время воспринималось лишь как объект истории литературной и философской мысли. Но в конце XX века появилось его двухтомное собрание сочинений, подтвердив тем самым его изречение, что книги и мысли появляются тогда, когда возникает в них острая необходимость. Возродившийся интерес к творчеству русского писателя наблюдается одновременно и за рубежом, в Германии. Знаменитый «Брокгауз» – этот камертон общественного мнения, заменил свою безличную статейку издания пятидесятих годов обстоятельной и интересной статьей в издании 1991 года, не уступающей своей информационной насыщенностью русским энциклопедическим словарям: «Одоевский, Владимир Федорович, князь, русский писатель (даты жизни), занимал важные посты на государственной службе; выдающийся музыкальный критик и один из организаторов общества Любомудров, успешно способствовал распространению влияния немецкой романтической поэзии и философии (в особенности Шеллинга) в России; его собственные повести написаны в роде фантастических произведений Гофмана. Близость к немецким романтикам видна и в художественных повестях «Русских ночей» (1844), таких как «Последний квартет Бетховена» (1831) и «Себастиан Бах» (1835)».

По степени своей образованности, по разносторонности и обширности знаний и интересов ему не было равных среди современников, да и в последующие эпохи трудно кого-либо поставить рядом с ним. Сегодня это звучит более чем парадоксально, но в «Предисловии» к «Русским ночам» Одоевский оправдывается в своем энциклопедизме и говорит о том, что этому способствовало само время, всеобщая атмосфера, поскольку «метафизика была такою же общено атмосферою, – пишет он, – как ныне политические науки» [1].

Энциклопедичность автора присуща и главному его произведению – единственной в своем роде истории поколения, которое представляют не только декабристы, но целый ряд интереснейших поэтов и писателей, критиков и журналистов, философов и историков. Имя самого Одоевского среди них не затерялось и не затерлось, оно лишь покрылось туманом лет. Но туман рассеялся, а посеянные им мысли проросли и вдохнули в его произведения новую жизнь, а современный читатель приобрел в его лице одного из умнейших и интереснейших писателей.

Литературная судьба этого неповторимого классика мировой литературы с его «Русскими ночами» чем-то напоминает судьбу «Западно-восточного дивана» Гете. Оба произведения по своему выходе в свет не нашли отклика у массового читателя, в обоих случаях не получилось живого диалога между писателем и читателем. Произведения их оказались странными и несвоевременными. Оба они столкнулись с одной и той же проблемой – проблемой читателя и писателя. Гете, надеясь решить ее, написал для облегчения восприятия своего произведения другое и также единственное в своем роде – «Статьи и примечания к лучшему уразумению «Западно-восточного дивана», но проблема осталась нерешенной. Важность ее понимал и Одоевский. Следствием размышлений над ней явилась мысль, что книги являются отражением идей, витающих в воздухе, и служат барометром духовного состояния общества. Эта же проблема предстает в очередной раз в совершенно ином свете и отражает в этот раз идею зависимости судьбы книги от отношения к ней читателя: «Люди думают, что изложенные в книгах мысли становятся достоянием общества. Да, но только те из них, которые ему нравятся, не нравящиеся же мысли остаются незамеченными» [7, с. 377]. Это изречение вносит существенные коррективы; первое характеризует духовное состояние автора, второе – читателя. В итоге же писатель был вынужден признать, что «толпе еще нужен не Рафаэль, а размалеванная картинка, не Бах, не Бетховен, а Верди или Варламов, не Дант, а ходячая пошлость. Но одна али толпа в том виновата?» [4, с. 324].

В поисках ответа на необычность литературной судьбы Одоевского мы обратились к письмам и воспоминаниям современников писате-

ля как к источнику неофициальной критики, с одной стороны, и к официальной критике в лице ведущего критика тех лет Белинского – с другой. Хотя наступившее после разгрома восстания декабристов время было не особенно благоприятным для писем, все же дошедшие до нас материалы проливают дополнительный свет на один из сложнейших и интереснейших периодов литературной жизни России, известный как пушкинский и одновременно золотой ее век. Письма и воспоминания Пушкина и его окружения и образуют своеобразную писательскую негласную критику и помогают определить истинное место Одоевского в литературе прошлого и настоящего. Письма Пушкина составляют основную часть рассматриваемого материала и не столько потому, что доминируют по количеству, сколько в силу того, что Пушкин в русской литературе был тем же, что Гете в немецкой.

Имя Одоевского встречается впервые в письме Пушкина А.А. Бестужеву, где Одоевский и Кюхельбекер упоминаются как издатели альманаха «Мнемозина». Но об Одоевском-писателе первым заговорил один из лицейских друзей Пушкина Дельвиг: «Любезный Вильгельм, познакомь меня, как знаешь и можешь, с твоим товарищем. Литературно я знаю и люблю его. Уговори его и себя что-нибудь прислать в новый альманах «Северные цветы», мною издаваемый» [7, с. 377]. В 1831 году А. И. Кошелев пишет Одоевскому, что Пушкин весьма доволен его «Квартетом Бетховена»: «Он находит, что ты в этой пьесе доказал истину весьма для России радостную, а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века».

На этот же год приходится дневниковая запись М.П. Погодина от 20 октября: «Вечер у Жуковского... Гнедич, Пушкин и Одоевский читали сказки свои» [3], подтекст которой намного содержательнее ее прямого содержания; в подтексте можно прочесть, что это не случайные лица, а дружеская среда, тесный круг единомышленников, представляющих лучшую часть русской литературы начала 30-х годов. Порой подобные незначительные детали в письмах говорят больше пространственных статей, в них чаще на первом плане оказывается внутренний человек, а все остальное – на втором. Письма способны передать не только мысли, но и настроение автора в тончайших его оттенках. Показательно в этом плане письмо Пушкина к Одоевскому от 30 октября 1833 года из Болдина: «Винovat, Ваше сиятельство! Кругом винovat. Приехав в деревню, думал распишусь. Не тут-то было. Головная боль, хозяйственные хлопоты, лень – барская, помещичья лень – так одолели меня, что не приведи боже. Не дожидайтесь Белкина; не на шутку, видно, он покойник; не бывать ему на новоселье ни в гостиной Гомозейки, ни на чердаке Панька. Недостоин он, видно, быть в их компании... А куда бы не худо до погребка-то добраться». Письмо это –

ответ на предложение Одоевского принять участие в задуманном альманахе «Гомозейки» и «Рудого Панька», замысел которого, однако, не был претворен в жизнь. Но идея издания альманаха также достойна внимания: не противопоставление трех интереснейших прозаиков своего времени лежит в ее основе, а единение, идея отображения богатства и разнообразия русской повести. В письмах Пушкина редко можно найти развернутую характеристику, подобной разбору комедии Грибоедова «Горе от ума». Это преимущественно оброненные фразы, которые приходится собирать по крупицам, но тем они значимее. Они как отдельные штрихи, завершающие портрет. «Что ваша повесть «Зизи»? Это славная вещь», – спрашивает он Одоевского и одновременно утверждает всего-то два простых предложения, но сколько в них тепла, искренности и внимания.

Спустя два месяца Пушкин откровенно делится с Одоевским своими мыслями, издательскими заботами и выражает сожаление, что в первом номере «Современника» не будет ни одной строчки его прозы: «У меня в 1 № не будет ни одной строчки вашего пера...»

Думаю начать статью вашей, дельной, умной и сильной и которую хочется мне наименовать «О вражде к просвещению»; ибо в том же № хочется мне поместить и «Разбор постоянного двора» под названием «О некоторых романах». Разрешаете ли вы?» [6, с. 262]. Это единственный отзыв Пушкина о критике Одоевского, и статья эта действительно была напечатана в «Современнике».

Письмо конца декабря 1836 года не только конкретизирует оценку повести «Зизи», но и выражает отношение Пушкина к творчеству Одоевского в целом. «Конечно, «Княжна Зизи» имеет более истины и занимательности, нежели «Сильфида». Но всякое даяние Ваше благо» [6, с. 309].

Итак, истинность и занимательность – это требования, предъявляемые к художественному произведению Пушкиным, ими он руководствовался в собственном творчестве, ими же определял ценность произведений собратьев по перу.

И последний штрих к теме «Пушкин и Одоевский»: «Получили ли Вы 4 № «Современника» и довольны ли вы им?» [6, с. 302]. Он важен потому, что более привычно обратное явление – больше говорят о Пушкине. В этих письмах Пушкина мы видим дружеские и творческие взаимоотношения любящих и уважающих друг друга представителей русской литературы. Вот и в этой небольшой записке отражено и внимание, и уважение, и признание. Поэт не скрывает, что ему далеко не безразлично мнение Одоевского, как, впрочем, и Одоевскому было важно мнение Пушкина. В одном из писем Краевскому он пишет о форме «Русских ночей»: «Форма – дело второстепенное, она изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность» [4, с. 302].

Волею судьбы последний штрих к литературному портрету Одоевского нанес один из ближайших лицейских друзей Пушкина Кюхельбекер в письме, написанном им за два года до своей смерти. «Ты, напротив, наш: тебе и Грибоедов, и Пушкин, и я завещали все наше лучшее; ты перед потомством и отечеством представитель нашего времени, нашего бескорыстного стремления к художественной красоте и к истине безусловной. Будь счастливее нас!» [4, с. 24]. В этом своеобразном завещании определено место Одоевского среди современников и в истории; в нем видна характеристика времени и поколения, отражена суть и назначение искусства, восстановлено недостающее имя в ряду ближайших общих друзей – имя Грибоедова; в заключение прозвучали и те же критерии оценок художественного произведения, что и у Пушкина – «стремление к художественной красоте и истине безусловной» [4, с. 24].

Насколько официальная критика соответствовала писательской, дают представление выступления на страницах печати В.Г. Белинского, с неослабным вниманием следившего за творчеством Одоевского. Первый его отзыв об Одоевском встречается на страницах «Литературных мечтаний» – обзоре истории русской литературы со времен правления Екатерины второй. Эта отправная точка обзора выбрана осознанно; век Екатерины критик считал «великой эпохой» и «светлым моментом в жизни русского народа». Именно там он видел корни народности, заключающейся «в верности изображения картин русской жизни» [1, с. 117]. С позиции народности и рассматривается в статье творчество как предшествующих, так и современных Белинскому писателей и поэтов. «Этот писатель еще не оценен у нас по достоинству и требует особенного рассмотрения... Во всех его соданиях виден талант могущественный и энергический, чувство глубокое и страдательное, оригинальность совершенная, знание человеческого сердца, знание общества, высокое образование и наблюдательный ум... Как глубоко и верно измерил он неизмеримую пустоту и ничтожество того класса людей, который преследует с таким ожесточением и таким неослабным постоянством! Он ругает их ничтожеством, он клеймит их печатню позора; он бичует их, как Немезида, он казнит их за то, что они потеряли образ и подобие божие, за то, что променяли святыне сокровища души своей на позлащенную грязь, за то, что отреклись от бога живого и поклонились идолу сует, за то, что ум, чувства, совесть, честь заменили условными приличиями!» [1, с. 154]. По Белинскому, это критическое отображение социальной действительности, по Пушкину и Кюхельбекеру – «истина безусловная». Что же касается характеристики самого критика, то нескрываема увлеченность предметом, эмоциональность и энтузиазм, свежесть и содержательность языка, всеохватывающий взгляд, отра-

жение собственных чувств и высокая поэтичность в этих критических строках неоспоримы.

Статья Белинского «О русской повести и повестях Гоголя» включает в себе несколько важных для нас моментов: признание существования в русской литературе двух различных видов повестей – в зависимости от воспроизведения в них действительности: «Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине», – утверждает он. Если критик видит в Гоголе лучшего представителя реальной поэзии, то в Одоевском он видит поэта мира идеального. В этом мнении укрепила его, на наш взгляд, появившаяся накануне в печати повесть Одоевского «Себастиан Бах», представляющая собой, по словам Белинского, «поэтическую фантазию, проникнутую необыкновенною теплотой, глубиностью мысли и какою-то горькою и едкою ирониею, но лишенную действительной жизни». Однако здесь же критик признает, что есть несколько фактов, которые не позволяют так решительно ограничить поприще его художественной деятельности. «Есть в нашей литературе какой-то Безгласный и какой-то дедушка Ириней, люди совсем не идеальные, люди, слишком глубоко проникнувшие в жизнь действительную и верно воспроизводящие ее в своих поэтических очерках» [1, с. 121].

Вывод о том, что Одоевский – поэт мира идеального вызывает возражения. Ни в одном его произведении читатель не найдет изображения идеального мира, нет его и в повести «Себастиан Бах». Можно говорить об идеальном мире самого Себастиана, но не Одоевского, тем более что автор достаточно определенно выразил свое отношение к миру органиста: он видел в нем орган, возведенный в человеческую степень. Возражение вызывает и утверждение критика, что повесть эта при всех своих художественных достопримечательностях лишена жизни. Внешней жизни, видимой для глаз – да, но не внутренней. В ней отражена вся внутренняя жизнь Баха, самого Одоевского в момент создания этого произведения. При размышлении над «Последним квартетом» и «Себастианом Бахом» невольно возникает мысль, что на какое-то мгновение жизни писатель был и тем и другим. А его путеводительное напутствие всякому любознательному – «Материалы для жизни художника» одни: его произведения. Будь он музыкант, стихотворец, живописец – в них найдете его дух, его характер, его физиономию, в них найдете даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историка», – что еще больше укрепляет это чувство. В его произведении дан и ответ на загадочный вопрос, как могли возникнуть идеи двух превосходных повестей о знаменитых музыкантах. По собственному признанию писателя, чтобы понять Баха, он проиграл всю его музыку, от начала до конца. В ней, в музыке, он и про-

следил те внутренние изменения, которые затем отразил в художественном произведении. Чтобы сотворить подобное, надо было обладать гением и писателя, и музыканта. Процесс создания этих произведений настолько сложен, что его просто невозможно разложить на составные части и выявить, что в них преобладает. Возникает даже сумасшедшая мысль, нет ли здесь элемента перевода с языка музыки на язык письменный? Но такого еще не было.

Белинский признает также существование двух различных видов юмора: спокойного и добродушного юмора Гоголя и «грозного и открытого» юмора Одоевского»: «Он кусает до крови, впивается в тело до костей, рубит со всего плеча, хлещет направо и налево своим бичом, свитым из шипящих змей, гумор желчный, ядовитый, беспощадный» и приводит для убедительности отрывок из все той же повести «Бал», поражающий читателя необычным сочетанием реальности с фантастическими элементами и высокой художественной поэтичностью.

Через пять лет после упоминания о Безгласном и дедушке Ирине появилась статья Белинского «О детских книгах», в которой «Детским сказкам» дедушки Иринея» уделено особое внимание. Преамбулой к главному предмету статьи служит верно схваченная картина воспитания в различных кругах общества, ведущая к дисгармонии личности, и отображение собственных педагогических воззрений на эту проблему. Не вдаваясь в подробности, мы отметим в ней лишь один аспект: Белинский разделяет воспитание на первоначальное и окончательное, каждому из которых присущи свои цели, Цель первого – выработка человечности, гуманности, поэтому оно и является наиболее важным. Под человечностью подразумевается выработка тех элементов духа, которые необходимы каждому человеку, поскольку они должны составлять его внутренний мир. Воспитанию человечности или, иными словами, развитию данного природой «чувства любви и бесконечности» и должны способствовать детские книги. Отсюда вытекает первостепенное значение книг для общества, отсюда произрастает и его тезис – «Книга есть жизнь нашего времени». Пока же критик вынужден отметить, что на детские книги обращают еще меньше внимания, чем на воспитание, что мало книг как педагогических, так и для детского чтения. Причину же видит в том, что нет детских писателей, а нет потому, что «ими рождаются, а не становятся». «Тут требуется не только своего рода талант, но и своего рода гений», – пишет он по этому поводу и продолжает далее: «Да, много, много нужно условий для образования детского писателя: нужны душа благодатная, любящая, кроткая, спокойная, младенчески-простодушная, ум возвышенный, образованный, взгляд на предметы просветленный, и не только живое воображение, но и живая,

поэтическая фантазия, способная представить все в одушевленных, радужных образах. Разумеется, что любовь к детям, глубокое знание потребностей, особенностей и оттенков детского возраста есть одно из важнейших условий» [2, с. 58]. Всем этим требованиям и соответствует представляемый детям русский сказочник Одоевский: «В настоящее время русские дети имеют для себя в дедушке Иринее такого писателя, которому позавидовали бы дети всех наций. Узнав его, с ним не расстанутся и взрослые» [2, с. 75].

Пушкин первым увидел в авторе «Последнего квартета» писателя европейского уровня, Белинский увидел в нем, вслед за поэтом, одного из лучших сказочников этого же уровня.

В очередной раз критик коснулся творчества Одоевского в статье «Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова». Для определения важности этого отзыва напомним слова самого Белинского о целях и задачах критики: он видит их в том, чтобы «определить характер разбираемого сочинения и указать место, на которое они дают право своему автору в кругу представителей литературы» [1, с. 162]. Следуя этим целям, он представляет Одоевского как писателя «с элементом новой жизни и новой мыслию в оригинальной форме», создавшего особый род литературы, объектом внимания которой является «внутренний человек». Что же касается его места в литературном кругу, то известные его произведения «Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах» и «Насмешки мертвого» говорят о том, что «такой писатель имеет не временное значение и важность». Эта оценка созвучна отзыву Пушкина о «Последнем квартете» Одоевского и может восприниматься как продолжение пушкинских традиций.

В рецензии на альманах «Утренняя заря» Белинский представляет новое произведение князя Одоевского – «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия», отличающееся «теплотой и свежестью чувства, превосходным рассказом и тем гуманическим созерцанием, которое лежит в основании всех произведений этого писателя» [2, с. 465].

Не прошел Белинский и мимо народно-просветительского аспекта деятельности Одоевского – издаваемого им совместно с г. Заблоцким «Сельского чтения». Первый аристократ России после рода Романовых – и книга для широких народных масс, для простого народа, для непросвещенных – не зря он пользовался славой князя-демократа. По отзывам Белинского на первую часть, «Сельское чтение» было составлено прекрасно и вызвало целый ряд неудачных подражаний. А в отзыве на вторую часть критик признает, что благодаря Одоевскому книги для простого народа сделались целой отраслью русской литературы и что вторая часть «Сельского чтения» составлена еще лучше первой, что позволяет надеяться на выход третьей части, которая будет лучше второй. Демократичность взглядов

Одоевского подтверждает и неосуществленный замысел – издание детского журнала, бывшего предметом обсуждения с Пушкиным.

Ни в одной статье об Одоевском критик не повторяется, каждый раз он находит в его творчестве новые черты, еще неизвестные читателю достоинства и примечательности. А в статье «Разделение поэзии на роды и виды» утверждает, что русская литература имеет писателя, по духу, форме и достоинству своих произведений близкого Жан-Полю Рихтеру, имея в виду такие произведения Одоевского, как, «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Бригадир». Содержание каждой из этих повестей составляет, по его мнению, «феномен человеческого духа или нравственный вопрос в глубочайшем значении этого слова» [2, с. 348]. Одоевский-сказочник был Белинским ранее поставлен рядом с Гофманом, теперь мы видим и его художественную прозу в одном ряду с европейскими писателями – рядом с Жан-Полем Рихтером.

Наконец, после выхода в 1844 году сочинений князя Одоевского в трех частях появилась и статья Белинского под аналогичным названием, содержание которой далеко не увязывается со всем тем, что было им сказано на протяжении предшествовавших лет. Существенные расхождения наблюдаются в целом и в частности. Под первым подразумевается общий тон статьи, ее непривычное звучание, доброжелательность вытеснена рассудочностью с налетом холодности, переходящей в откровенную неприязненность. Под вторым – значительные коррективы, внесенные в трактовку отдельных произведений Одоевского и возникающие на этой почве противоречия с собственными воззрениями на художественное творчество. Исследователи творчества Белинского и Одоевского «благоразумно» обошли эти особенности и отметили лишь, что оценки отдельных произведений в статье значительно сдвинулись, и объясняют это следствием возмужалости его таланта и мастерства. Причины подобных решений, думается, не нуждаются в особых комментариях, а для ясности картины – слова самого Белинского в начале своего пути: «Страшно выходить на бой с общественным мнением и восставать против его идолов; но я решаюсь на это не столько по смелости, сколько по бескорыстной любви к истине... Я решаюсь быть оратором нового общественного мнения» [2, с. 107].

Уже первые строки статьи невольно настораживают и до предела обостряют внимание. «Князь Одоевский принадлежит к числу наиболее уважаемых из современных русских писателей, – и между тем ничего не может быть неопределеннее известности, которою он пользуется», – начинает Белинский. Но это странное начало имеет еще более странное продолжение. По утверждению критика, Одоевский завоевал свой авторитет, свою «неопределенную известность»

в те «блаженные времена», когда слава доставалась так легко и дешево, «а известность была просто нипочем» [2, с. 107]. Одна неожиданность сменяется другой, еще более неожиданной, появляется несвойственная ему прежде непоследовательность и противоречивость, ничем не объяснимое отношение к интереснейшему периоду русской литературы. В начале статьи он стремится развенчать славу пушкинского поколения, затем на следующей же странице проникновенно говорит о трагической гибели славы русской литературы Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и о преждевременной смерти талантливейшего Баратынского. От скорби по ушедшим он переходит к скорби по живым: «Ужасно умереть прежде времени, но еще ужаснее пережить свою деятельность и только изредка новыми, но уже слабыми произведениями напоминать о прекрасной поре своей прекрасной деятельности. Эта нравственная смерть производит в нашей литературе еще больше опустошений, чем физическая». Теперь он признает лишь произведения с критическим отображением социальной действительности и резко отклоняет все то, что ранее называл «феноменом человеческой мысли». Всякое уклонение от утверждаемых им принципов он рассматривает теперь как уклонение от истинного пути и видит в этом признак исчезновения таланта. «Мы нередко видим, – пишет он, – что люди, обладающие чисто поэтическим талантом, сохраняют его долго, независимо от их отношений к жизни; но когда писатель, которого направление – преимущественно дидактическое, или привыкает, наконец, к холоду жизни, прежде возбуждавшему в нем громовое негодование, или допускает сомнению ослабить в себе энергию убеждения, – тогда его талант исчезает вместе с упадком его нравственной силы...» [3].

В.И. Сахаров, автор статьи и комментариев к собранию сочинений Одоевского, отмечает, что писатель очень болезненно и остро прореагировал на эту статью. А могло ли быть иначе? Если быть откровенным, то это выступление Белинского похоже на низложение последнего литературного авторитета пушкинского периода на страницах одного из ведущих журналов России. Одоевскому ли было не знать суждения Белинского из статьи «О детских книгах», где он пишет: «В самом деле, кому приятно выслушивать свой смертный приговор, свое исключение из списка живых?»

Реакцией Одоевского на статью Белинского явилось его «Письмо А.А. Краевскому», умное, убедительно аргументированное, логически выдержанное, и доказательное. Он подвергает критике теорию Белинского о *разумном сознании*, обосновывает ее несостоятельность. «Вы, господа, требуя в каждом деле *разумного сознания*, – пишет он, – вы находитесь под влиянием странного оптического обмана, вам кажется, что вы требуете *разумного сознания*, а в самом деле вы хо-

тите, чтобы вам верили на слово. Ваш *critérium* разум всего человечества; но как постигли вы его направление? Не чем иным, как вашим собственным разумом! Следовательно, ваши слова «верь разуму человечества» значат «верь моему разуму!» – и, что бы вы ни делали, каким бы именем вы ни называли ваш *critérium*, в той сфере, где вы находитесь, вы всегда придете к этому заключению. А знаете ли, что значит это заключение? Верь моему разуму, следственно, мой разум совершенен, следовательно, я – бог...» [4, с. 301].

О *разумно-сознательной сущности* Белинский рассуждает и в статье «О детских книгах», где Белинский утверждает, что человек есть *разумно-сознательная сущность* и орган всего сущего; там же он говорит о *разумно-сознательном созерцании жизни* и утверждает далее, что Вальтер Скотт и Купер «по светлому и верному взгляду на жизнь, по гениальной глубокости, а вместе с тем спокойности и елейности духа заслуживают названия представителей *разумной действительности*». Там же критик впервые говорит о том, что должно понимать под *разумной действительностью*: светлый и верный взгляд на жизнь, гениальную глубину в сочетании со спокойностью и елейностью духа. Это, по Белинскому, единственное, что может в настоящее время покорить внимание толпы: «Только *сознательно-разумное*, только *разумно-действительное*, а волшебство и видения людей с расстроенными нервами принадлежат к ведению медицины, а не искусства» [3, с. 188]. В последних словах слышна уже не критика, а откровенная неприязнь, на которую Одоевский прореагировал достаточно резко: «Если бы кто, судя обо мне, не кладя моих мыслей на прокрустово ложе, применил их к собственной моей теории и с этой точки зрения посмотрел на них, то, может быть, много странного перестало бы быть странным...» [4, с. 302].

Между тем, не заметить теории Одоевского просто невозможно, потому что с нее начинаются его «Русские ночи», с первой строчки, с первого предложения: «Во все эпохи душа человека стремлением неборимой силы, неволью, как магнит к северу, обращается к задачам, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную; ничто не останавливает сего стремления, ни житейские печали и радости, ни мятежная деятельность, ни смиренное созерцание» [1, с. 176]. Это неразгаданное таинство он и стремился постичь, для чего предпринимал все новые и новые попытки. Подобная одержимость отражена в повести «Саламандра». Но никто еще не пытался взглянуть на произведение писателя с учетом его теории, а между тем подобный шаг сулит много интересного. Для наглядности остановимся все на той же повести Одоевского «Бал». Это действительно один из шедевров в творчестве Одоевского и в русской литературе. По объему она занимает

всього лишь три страницы, но при этом разделена на две главы, каждая из которых имеет свое значение и назначение.

Дважды Белинский приводил в своих статьях пространные цитаты из повести произведения как образца высокого художественного мастерства автора. Но странное дело – оба раза из первой главы и каждый раз описание самого бала. Именно в этом описании он видел основное достоинство повести. Одоевский же сотворил это полотно не ради сатиры как таковой. Глубина мысли автора заключается не в этих строках, они лишь углубляют основную мысль, четко определенную с первых строк. Повесть начинается с возгласов о важной победе ценой десяти тысяч павших и двадцати тысяч раненых. А во имя чего была «эта свалка», мало кто знает. Во имя этой победы и дается бал. Итак, кровавый пролог и бал – в этом что-то аморальное, нездоровое, бесчеловечное. Но этот аспект повести ни разу не привлек его внимания, тогда как на нем сконцентрировано основное внимание автора. Ни слова не удостоилась и вторая часть повести, предметом которой является описание церкви, мимо которой проехали все участники бала в час утренней молитвы. И никто из них не слышал священника, произносившего заветные слова любви, веры и надежды; возвещавшего таинство искупления, молившегося об убиенных и убийцах, об оглашенных и предстоящих. Длительный до заутрени бал и пустая церковь – это и порождает особое чувство горечи в душе втора. Так он выявил всеобщую душевную пустоту, но она не находила отклика в душе Белинского. Этим различным видением действительности вызваны принципиальные расхождения между писателем и критиком писателя и критика.

После этой статьи Белинский еще несколько раз упомянул имя Одоевского в своих литературных обзорах, но это уже не имело никакого значения. Однако есть у него примечательное суждение об истинно художественном произведении, которое как нельзя лучше соответствует самобытному творчеству Одоевского: «Художественное произведение открывается не вдруг, а постепенно: чем более его читают, тем понятнее оно становится и тем больше наслаждения доставляет, выигрывая, таким образом, с течением времени, обновляясь и юнея от полноты лет». Чем больше вчитываешься и вдумываешься в его «Русские ночи», тем глубже в него проникаешь. Не зря Кюхельбекер назвал эту книгу одной из умнейших на русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Собр. соч. в 10-ти томах. – Т. 1.
2. Белинский В. Г. Собр. соч. в 10-ти томах. – Т. 3.
3. Белинский В.Г. Собр. соч. в 10-ти томах. – Т. 7.

4. Одоевский В.Ф. Собр. соч. в 2-х томах. – Т. 1.
5. Пушкин А.С. в воспоминаниях современников. В 2-х томах. – Т. 2.
6. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-и томах. – Т. 10.
7. Русская старина, 1875, № 7.

АНОТАЦІЯ

У статті зроблена спроба визначити місце В.Ф. Одоєвського, яке він посів в літературному житті. Спираючись на листування сучасників, критичні відгуки на його твори, автор статті дійшов висновку про значущість літературного доробку письменника.

SUMMARY

In the article Odoyevskiy's place in the literature is investigated. Resting on the correspondence contemporaries and critical reviews on Odoyevskiy's works, the author speaks of the value of writer's literary creative activity.

*Н.А. Ольховая
(Горловка)*

УДК 82.0

ДИАЛОГ ВЕКОВ В ПОЭЗИИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

Виктор Кривулин (1944 – 2001), поэт, прозаик, эссеист, литературный критик в Украине известен небольшому кругу знатоков и ценителей высокой поэзии. Поэзия для него была «как бесконечный разговор, диалог, хор, соборное звучание» [1, с. 226]. Цитируя Ф.А. Перельман, дочь одного из последних издателей Энциклопедии Брокгауза и Эфрона, Виктор Кривулин отмечает ее слова: «Для писателя нет бесполезных знаний». Фраза, услышанная им в начале шестидесятих годов двадцатого столетия, послужила ему своеобразным маяком, путеводителем, ибо он был именно тем писателем, «для которого теоретически нет бесполезных знаний» [2, с. 123]. От писателя зависит, как использовать знания, какими бы они ни были – негативными или позитивными, это «специфическая информация», требующая от писателя «преодоления, наглого личного вмешательства, вольного или невольного смещения, подлежа одновременно и «законам реальности, данным в ощущениях», и внутренним законам языка, у которого нет собственной реальности» [2, с. 125].

Обладающий обширными литературными знаниями, поэт отталивался от чужих текстов, чужие стихи для него иногда были только «творческим импульсом», присутствие их создателей он ощущал через «язык, слово». Мир, в котором можно было общаться с Данте, Пушкиным, Баратынским, Тютчевым, был абсолютно свободным, «вне пространства и времени, и в то же время абсолютно» реальным. Именно язык, считал поэт, «всех нас связывает и организует». Но из этого мира были исключены многие современники, в то же время «совершенно по-иному звучали голоса... Елены Шварц, Александра Миронова, Олега Охупкина, Ольги Седаковой...» и многих других, имена которых современники знали только по «самиздатовским» изданиям...

Виктор Кривулин, не ощущая себя «последним поэтом» – именно так назвал себя Иосиф Бродский – был в центре литературной жизни семидесятых и последующих десятилетий двадцатого века, организовывая деятельность кружков, обществ, литературных изданий типа «Нового литературного обозрения», поддерживая морально, а часто и материально, нуждающихся в этом литераторов. Он был связующей силой, центром притяжения для многих, кто впоследствии сумел подняться, войти в полноценную литературную жизнь.

В поэтическом наследии Виктора Кривулина можно обозначить темы, которые были важными для многих поколений поэтов разных исторических эпох, и остающихся неизменно интересными для последующих поколений. Одна из постоянных тем – тема поэта и его места в жизни общества – остается актуальной и в наше непростое время. «Поэт в России больше чем поэт», – сказал Е. Евтушенко, но поэт приравнялся к Пророку и в так называемые доисторические времена. Виктор Кривулин, сумев наладить диалог с поэтами разных времен, общался с ними на равных, включая в свое сознание и творчество их поэтическую реальность. Общение с ними не прекращается, принимая самые разные формы – от прямого диалога до вкрапленных цитат в собственные стихи, упоминание фактов из жизни поэтов прошлых времен и т.д.

Своеобразная особенность текстов Виктора Кривулина – почти полное отсутствие знаков препинания – превращает в единый поток, создавая эффект «остановленного времени» [3, с. 2], показывая бесконечность времени в пространстве, и таким образом представители исторических времен становятся участниками современных событий. Вот один из примеров «спрессованного времени»:

зачем ты чудное мгнове
в моей засело голове
обломком части неприличной
от некой статуи античной
пускай Набоков объяснит

что значит русский стыд
и срам... [2, с. 62]

Ставшая навязчиво знакомой цитата из пушкинского стихотворения о любви, соединенная с напоминанием об античной скульптуре, при привлечении имени автора общеизвестного скандального романа, воспринятого обществом в штыки при первой публикации за оскорбление пуританских нравов мещанской части общества – почти полная картина культурной жизни середины двадцатого века...

Поэт живет в мире, в котором беспрерывно раздаются голоса, – некоторые он слышит четко. Другие еле слышны, иногда это его собственный голос, все они

...чаще бывают беззвучны
сам их бывает не слышу
а уж на каком языке
бог его знает
если о нас безъязыких

что-то ему известно ... [2, с. 131].

Диалог, который ведет поэт, сложный, голоса нашептывают ему цитаты, которые становятся частью его собственного текста. Имена, события, факты из прошлых времен помогают если не понять, то хотя бы сказать о современных событиях, свидетелем которых является он сам и его поколение.

Иногда в произведениях Кривулина использованы только имена – Лермонтова, Пушкина, Достоевского, Толстого, в «Типографском погроме», образцовом примере современной поэзии, они соединены в едином тексте:

...зачеркнуто (Здесь Лермонтов меняет
в пыли песчаной **пальму на сосну**)
Бумага терпит Сила именная
не в семени словесном – но в одну
минуту все, действительно смешалось...

И это не «какие-то пришли, рассыпали набор «– все это смешение происходит в памяти писателя, работающего над своими текстами, но при этом оставаясь в плену чужих – ...чтение Толстого и Достоевского ночами...» [4, с. 26].

Минувшие события, часто отдаленные от сегодняшнего дня столетиями, иногда помогают определить отношение к современным проблемам, формируют взгляд на проблемы, стоящие перед современниками. Они позволяют провести параллели между героями Достоевского и современными жителями Северной столицы. Вот, например, «таксер», везущий «...к разрытой Сенной меж яминами и валунами... с топорщиком – без адреса, верой одной...» [4, с. 90]. Кривулин с грустью говорит о своем современнике, который

«смирился гордый человек,
со всем смирился
вот так бы до смерти ему
смотреть с прищуром
на смутный снег...» [5, с. 24].

Трагический двадцатый век, ставший свидетелем двух самых кровопролитных войн за всю историю человечества, пока еще не знает своего писателя, который сумел бы проанализировать события современности. «Где же новый Толстой?» – задает вопрос Кривулин:

«странно уже две войны
минуло и третья на подходе
а Толстого нет как нет
ни в натуре ни в природе...» [5, с. 59].

И все-таки чаще всего Виктор Кривулин общается с поэтами. Это «Вопрос к Тютчеву», «Пророк» и некоторые другие. Но если, обращаясь к Тютчеву, поэт просит объяснить причины странных и страшных перемен в жизни общества, то в «Пророке» он пытается осветить проблему Поэта в жизни общества в современности, когда поэзия мало кому слышна вообще, а тот, кто ее слышит, не может понять и объяснить, почему Поэт перестал быть Пророком.

То, что Виктор Кривулин обращается к Пушкинскому «Пророку», нет сомнения. Образ, созданный в этом стихотворении, один из так называемых «вечных», он не давал покоя М.Ю. Лермонтову, создавшему своего «Пророка», Ф.И. Тютчеву, А.К. Толстому, поэтам Серебряного века. И в наши дни на эту тему создал свой текст Лев Рубинштейн под названием «Шестикрылый серафим». Каждый поэт, создавший своего Пророка, пытался осветить вопросы своего времени. У М.Ю. Лермонтова Пророк изображен в образе нищего, над которым даже дети смеются, для Ф.И. Тютчева Пророк равен Безумцу, А.К. Толстой, отходя от установившейся традиции, для себя и своей поэзии движущей силой признает только любовь.

Известно, что А.С. Пушкин, создавший образ Пророка, призванного на земле «глаголом жець сердца людей», использовал IV главу Книги Исаии Библии, в которой Серафим является с шестью крыльями. Традиционной стала ссылка именно на эту главу Библии.

Виктор Кривулин своего Пророка соотносит с Иезекиилем, написавшем свою книгу Пророчеств, не отказываясь при этом от пушкинского, но идет от него дальше, как и Лермонтов, так время современных Пророков еще более драматично.

Уместно будет здесь процитировать ту главу Библии, в которой говорится о Голосе, услышанном Иезекиилем:

«Я тебя посылаю говорить с теми людьми. Они очень упрямы и тверды головой, но ты должен говорить с ними... Не будут слушать тебя эти

люди и не остануться в прегрешеннях своих... Они будут против тебя и попытаются нанести тебе вред... Но не бойся их или их слов, ты должен сказать им... даже если они тебя слушать не будут...» [5, с. 765]. Дальнейшая судьба этого пророка трагична: он был предан смерти одним из Иудейских князей, которого обличал в идолопоклонстве...

Но трагедия Иезекииля не только в преждевременной смерти. Его имя и его деяния долгое время были забыты, но типичность судьбы для многих поколений Пророков и поэтов заставляет и в наше время вспоминать его.

Пушкинский Пророк предстает перед нами в самом начале своего пути, в тот момент, когда он услышал «Глас». Лермонтовский Пророк уже испытал на себе тяготы судьбы. Пророк Кривулина – это современный поэт, призванный вещать истины, но не имеющий возможности этого делать в силу современных условий: запрет на публикации, лишение возможности заниматься любимым делом – поэтической деятельностью, и таким образом обреченный на неизвестность и в конце концов утрату таланта.

Само произведение Виктора Кривулина «Пророк» помещено в его сборнике стихов «Купание в Иордани», которое нашему читателю почти недоступно, поэтому текст приводим полностью:

ПРОРОК

снова, Господи, прости им
слово чёрно, волю злую
за игру языковую
с пушкинским Езекиилем

с облака ли он был спущен
среди зноем раскаленной
обезвоженной холерой
пустыни? – скажи мне, Пущин

или из нутра какого
из мечтательной утробы,
с идеалами Европы
распроставшись, до Каткова

докатился этот шелест
всех шести семитских крылий...
перья взвились перья скрыли
небо в трещинах и щелях

требующее ремонта!
вечно в полосе разрухи
взбаламученные духи
толпы их до горизонта

их под почвою кишеньє
ими вспученные воды
имена их? но кого ты
звал когда-то – искушенья

названными быть не знают
узнанными стать не жаждут
и не то что даже дважды –
многожды в одну и ту же

реку медленно вступают

Уже в самом начале своего стихотворения Кривулин напоминает о встрече Пушкина с опальным Поэтом «в глуши, во мраке заточенья». Радость встречи с другом затмило сознание обреченности на страдания «за игру языковую», при этом становится совершенно неважным, из какого «облака» был спущен, но зноем раскаленная пустыня подобна современной действительности, также нуждающейся в своем Пророке, как и во времена Каткова, до которого также доказался «шелест всех шести семитских крылий».

Современные Пророки, повергнутые в небытие человеческой памяти, «...искушенья названными быть не знают...» – проходят через те испытания, через которые суждено было пройти библейскому Иезекиилю, Пророкам всех эпох, когда общество лишало себя возможности прислушиваться к их заветам.

Виктор Кривулин, на себе познавший, что такое необходимость бороться за свободу слова, за возможность быть услышанным и понятым, находил собеседников в минувшие времена. Это давало ему обрести внутреннюю свободу, остаться верным идее утверждения добра, справедливости. Великий талант обязан говорить истину, даже если он знает, что впереди его ждут не слава и почет, а забвение или трагическая смерть, как это было и с библейским Пророком, и с Пророками девятнадцатого века, да и в двадцатом веке лучших судьба не пощадила.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виктор Кривулин. НЛЮ, т.5-а.
2. Виктор Кривулин. Спресованная толща времени. – Русский курьер, 1991.
3. Виктор Кривулин. Стихи после стихов. – С-Пб, 2001.
4. Виктор Кривулин. Концерт по заявкам. 2001.
5. Виктор Кривулин. Стихи юбилейного года. 2001.
6. Библия.– М., 1993.
7. Виктор Кривулин. Купание в Иордани. 1998.

АНОТАЦІЯ

У статті зроблена спроба проаналізувати тему діалогу століть в поетичній творчості поета другої половини двадцятого століття Віктора Кривуліна, звернувши увагу на те, що найважливішою темою його творчості є тема митця та його місця в суспільстві.

SUMMARY

In the article the theme of the dialogue in Krivulin's poetical creation is investigated. The main theme in poet's creation is the theme of the artist and his place in the society.

*В.А.Сергеева
(Горловка)*

УДК 82 – 1/ – 9

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЖАНР КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Жанр (от франц. genre- вид, род) – вид содержательной формы, который определяет целостность литературного произведения, что определяется единством темы, композиции и стиля [5, с.197].

Жанр – это тип поэтической структуры, выражающий собой ту или иную сторону социальной психоидеологии на определенной стадии её исторического развития и обнимающий собой более или менее значительное количество литературных произведений [6, т.4, с.75].

Если мы рассмотрим жанр в исторической перспективе, то увидим, что одни жанры рождались, переживали период расцвета и умирали, другие же оказывались устойчивыми и, возникнув в глубокой древности, дожили в основных своих чертах до наших дней. Жанры сливались и распадалась на новые жанровые образования. Требования, которые предъявлялись в разные эпохи к соблюдению жанровых правил, были то более, то менее строгими.

На заре возникновения искусства сложились фольклорные жанры, жанры народной литературы, музыки и танца. Здесь мы наблюдаем большое жанровое разнообразие: героическая эпопея, миф, сказка волшебная, сатирическая, многочисленные жанры ритуальной, обрядовой песни и танца и т.д. оказались предельно стабильными.

Жанр – понятие ёмкое, наиболее тесно связанное с традицией и характеризующее её непрерывность. Жанр, как и образ, принадле-

жит не только фольклору и литературе, но и искусству в целом. Он хранитель историко-культурной и мифологической памяти.

О.Г.Ковальчук в статье «Функциональная роль жанра в системе аксиологических отношений» пишет, что жанр – это отображение определенной завершенности этапа познания, формула полученной эстетической истины и то, что сущность жанра – в типе соотношения героя и общества [7, с.6].

По словам М.М. Бахтина, «жанр – это представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [2, с.179].

Жанр – понятие чисто условное. В широком смысле этого слова. Жанр может быть определен как ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системы. Под поэтикой понимается совокупность приёмов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче – форма в связи с её конкретным, фабульным и идейным содержанием.

Структура каждого из жанров различна, поэтому необходимо изучить композицию художественного произведения: с композицией тесно связаны сюжет и фабула. Разные сюжеты могут подчиняться одной композиции, как это имеет место, например, в волшебной сказке. Фабула или сюжет осуществляются действующими лицами, персонажами.

При классификации жанров следует основываться на выделении и установлении какого-либо одного признака. Классификации могут иметь значение прикладное или собственно научно-познавательное. Прикладные классификации вырабатываются чисто эмпирически. Выявление основополагающих признаков – результат длительной работы. Сами же эти признаки должны соответствовать следующим требованиям, без соблюдения которых классификация не будет иметь научного значения.

1. Выделяемый признак должен отражать существенные стороны явления;

2. Избранный признак должен быть постоянным, а не изменчивым;

3. Признак, полагаемый в основу, должен быть сформулирован ясно и исключать возможность различного понимания и толкования его.

Таковы требования, предъявляемые к признакам, по которым проводится классификация жанров. Когда найдены основные признаки, следует приступать собственно к классификации. Здесь возможны три случая: классификация проводится по наличию или отсутствию одного и того же признака, по разновидностям одного признака, по исключаящим друг друга признакам. Распределение по разновидностям одного, заранее выделенного признака, – наиболее часто употребляемая форма классификации.

Жанр – понятие, наиболее тесно связанное с традицией и характеризующее её непрерывность. Он – хранитель историко-культурной и мифологической памяти. Жанр проявляет себя на трех уровнях: на уровне содержательности, семантики (система охвата действительности, точки зрения на мир); на уровне выражения, проявляющемся в системе структурного оформления; на уровне восприятия.

В фольклоре форма завершена и авторитетна, и зачастую жизненный материал, готовясь стать содержанием фольклорного произведения, уже заведомо соотносится с определенной жанровой формой.

В фольклоре и литературе жанр является знаком традиции, приверженности к художественным ценностям, имеющим общечеловеческое значение.

Традиционность – вообще одна из важнейших особенностей фольклора, форма его жизни и движения, развитие во времени. «Сознательность творческого акта в рамках индивидуальной работы делает художника независимым от традиции в том смысле, что исключается в качестве обязательного момента непосредственное заимствование у предшественников... Сказители и певцы, напротив, никогда не свободны от непосредственной опоры на предшествующее искусство... Усвоив искусство предшественников, отдельное лицо в процессе фольклорного творчества сочетает традицию как непосредственное воплощение массового народного мировоззрения и собственное личное отношение к действительности. Традиционность здесь обретаем решающее значение, а элементам личного новаторства, личной новизны принадлежит значение не главное, а подчиненное» [1, с.31].

В фольклоре структура жанра даётся как бы в готовом виде и имеет в определенном смысле отдельное и самостоятельное значение, является основой художественного мышления. Фольклорный жанр берёт готовые, многократно повторяемые однообразные художественные приёмы, он как бы качественно безличен, однообразен, в отличие от литературного жанра, представляющего в многообразных индивидуальных воплощениях. Чем ближе к традиционному жанровому канону фольклорное произведение, тем оно ценнее. В фольклоре главные различия между его творениями – это жанровые различия.

Любое фольклорное произведение может быть прочитано и понято должным образом лишь в рамках жанровой системы, к которой оно принадлежит.

Жанры фольклора отличаются большей устойчивостью, редко нарушаются их границы.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что на путях зарождения новых форм и проявляются важнейшие черты, принадлежащие фольклорному жанру:

- первая черта связана с определением фольклорного жанра как категории исторической.

- вторая связана с динамикой жанра, процессом незавершенным, представляющим постоянный поиск оптимальных форм, когда нередко произведения, имеющие различное назначение и жанровую природу неожиданно притягиваются, включая в себя сходные реалии, сюжетные компоненты, поэтические приемы. Так, можно встретить пословицу в бытине и лирической песне, где она служит заключением, афористическим выводом или моральным правилом, регулирующим поведение действующих лиц или ход действия. В истории фольклора существует явление – воздействие новых жанров на старые, причем ранее популярные жанры значительно изменяют свою структуру и поэтику. Так, сказка, дав начало были и сказу, затем стала принимать более бытовой характер, меньше использовать фантастику, схематизировать сюжет, сводя его к одному событию, упростила манеру повествования и традиционные приемы.

- третья черта – это форма исполнения. Русские хороводные песни, например, исполняются при известных телодвижениях каждого исполнителя в отдельности и всех вместе; строфическое строение и другие особенности таких песен могут быть поняты вне движения хоровода. Еще больше это относится к песням игровым.

- четвертая черта – это включение в бытовую практику. Фольклор ей подчиняется, во многом ею обусловлен, более тесно связан с действительностью. Саморазвитие и самопроизводство фольклорного жанра во многом связано с тем, что он непременно должен быть реализован на практике. При сопоставлении фольклорных и литературных жанров обнаруживает свою регулирующую силу и такая важная особенность реализации жанра в народном творчестве, как устность.

- пятая отличительная черта заключается в том, что у русских весь стихотворный фольклор поется. Текст и напев составляют одно органическое целое, и метрика стиха не может изучаться вне музыкального ритма и голосоведения.

Устное поэтическое творчество характеризуется господством в нём искусства слова, т.к. не во всех жанрах есть и слово, и напев. В фольклоре, как и в литературе, употребляются две формы речи – стихотворная и прозаическая. В эпическом роде выделяют стихотворные жанры (бытина, историческая песня, баллада) и прозаические (сказка, легенда, сказ, предание). Лирический род произведений в фольклоре использует только стихотворную форму. Все стихотворные произведения отличаются соединением слова и напева, и поэтому они поются, тогда как прозаические – рассказываются. Драматический род в фольклоре также существует, но имеет специфические особенности: здесь слово и напев соединяются ещё и с действи-

ем, которое обычно представляет собой обряд, игру, хоровод. Собственно драматические формы очень поздние и возникли под воздействием литературы. Народный характер несут интермедии, часто включавшиеся в пьесы на религиозные сюжеты. Жанры фольклора возникли не одновременно. Наиболее старыми жанрами фольклористы считают обрядовые песни, заговоры, загадки, пословицы. Несколько более новыми – сказки, в затем былины. Ещё более новыми жанрами – исторические песни и, очевидно, лирические. Совсем новый жанр – частушки.

Жанры славянского фольклора в своей совокупности представляют собой исторически сложившуюся художественную систему, в которой все типы произведений находятся в сложных и своеобразных взаимоотношениях и взаимодействии. Формирование и существование системы жанров является одной из важных закономерностей развития фольклора. Эта система возникает в связи с тремя явлениями: 1) с общими для них идейно-художественными принципами; 2) с исторически развивавшимися отношениями; 3) с общей исторической судьбой жанров.

Всем жанрам устно-поэтического творчества свойственна общая идейная сущность – народность. Изображение жизни народа, отражение его психологии и воззрений, выражение его идеалов и стремлений служат её основой, присущи всему народному творчеству, всем его жанрам. Уже это объединяет их в целенаправленную идейно-художественную систему. Такого рода идейная сущность закономерна для фольклора, который представляет собой творчество народа для самого народа.

Состав жанров фольклора и их связь между собой обуславливается единой для них задачей многостороннего воспроизведения действительности, причем функции жанров распределяются так, что каждый жанр имеет свою особую задачу – изображение одной из сторон жизни. Предмет изображения произведений одной группы жанров – история народа (былины, исторические песни, предания), другой – труд и быт народа (календарные обрядовые песни, трудовые песни), третьей – семейные и личные отношения (семейные и любовные песни), четвертой – моральные воззрения народа и его жизненный опыт (пословицы). Но все вместе взятые жанры широко охватывают быт, труд, историю, общественные и личные отношения людей и таким образом они дополняют друг друга. Жанры связаны между собой так же, как связаны между собой разные стороны и явления самой действительности, и поэтому образуют единую идейно-художественную систему.

То обстоятельство, что жанры фольклора имеют общую идейную сущность и общую задачу многостороннего художественного вос-

произведения жизни, вызывает и известную общность или сходство тем, сюжетов и героев. Начиная с общности морали пословиц и сказок и кончая сходством тем, сюжетов и героев исторических песен, исторических сказок и исторических преданий, фольклор образует единую систему, имеющую, общий жизненный материал, а поэтому, естественно, и общие картины быта и природы, сцены событий и подвигов, сходные типы героев.

Для фольклорных жанров характерна общность принципов народной эстетики: простоты, краткости, сюжетности, поэтизации природы, определенности моральных оценок героев (явно положительных или отрицательных).

Жанры устного народного творчества связаны между собой также общей системой художественных средств фольклора: принципами композиции (лейтмотив, единство темы, цепочная связь, заставка – картина природы, типы повторений, общие места); символикой; особыми типами эпитетов;

Эта система представляет собой, с одной стороны, поэтическую систему, имеющую ярко выраженное национальное своеобразие, обусловленное особенностями языка, быта, истории и культуры народа, а с другой стороны – исторически развивающаяся; в этом последнем процессе участвуют все жанры устного поэтического творчества.

Отсутствие жанрового канона в фольклоре объясняется тем, что содержательность, от которой всегда отталкивается сказитель, мифологична и непосредственно вытекает из обрядовой ритуально-магической практики.

Мир (от греч. – байка) – создание, в котором в виде конкретно-чувственных персонификаций и одушевленных существ предстает обобщенно отображенная сознанием действительность [5, с.336].

Фольклорный жанр основан на имитации, подражании и повторении, а, следовательно, имеет миметическую природу или миметические свойства. Мифологическая семантика фольклорного жанра выдвигает на первый план не столько проблемы форм изображения действительности, сколько проблему самой действительности, мифологического обрядового комплекса.

Поэтика жанра не исчерпывается факторами импровизации и устности – формульность, повторяемость и вариативность связаны, прежде всего, с эстетическими признаками фольклора, с эстетическим отношением фольклора к действительности.

Одной из важнейших закономерностей поэтики жанра является поэтическая система фольклорных жанров. Эта система является индивидуализированной, т.к. каждый текст заново творится в момент устного воспроизведения. Широко известные мотивы и клише при

импровизации образуют новые сочетания, но все это происходит согласно традиции и традиционного стиля. В связи с этим огромную роль здесь играет устная традиция, которая характеризует способ реализации устойчивых формул. Традиция в фольклоре представляет собой мифопоэтическое знание о мире.

Таким образом, устная традиция рождает жанр, артикулирует его содержательные и семантические аспекты. Фольклорный жанр – это исторически складывающаяся художественная форма, непосредственно связанная с функцией и содержанием разворачиваемого жанра.

Общепринятой классификацией фольклорных жанров нет. Они с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им. Прежде всего потому, что их очень много: в каждой художественной культуре жанры специфичны. К тому же жанры имеют разный исторический объем. Одни бытуют на протяжении всей истории словесного искусства (какова, например, вечно живая от Эзопа до С.В. Михалкова басня); другие же соотнесены с определенными эпохами (такова, к примеру, литургическая драма в составе европейского средневековья). Говоря иначе, жанры являются либо универсальными, либо исторически локальными.

У А.Н. Веселовского можно почерпнуть лишь общий принцип систематизации жанров, формирующийся под воздействием:

- 1) исторического становления и развития поэтического рода;
- 2) дальнейших культурно-исторических взаимодействий между родами и жанрами;
- 3) выработке общих (традиционных) идейно-художественных, эстетических принципов подхода к действительности.

Идея В.Я. Проппа о том, что жанр определяется не одним отдельным признаком или критерием, а совокупностью признаков, оказалась чрезвычайно продуктивной и дала толчок размышлениям над общими чертами жанров, объединяющими их во внутренне связанную систему. В результате этого появилось множество разработок, посвященных специфике фольклорных жанров.

Н.И. Кравцов определяет жанр «как выражение системы фольклорно-содержательных компонентов в их неразрывной связи» [3, с.55]. Эта система отличается рядом идейно-художественных принципов:

- 1) общей идейной сущностью, которая определяется словом «народность»;
- 2) единой задачей многостороннего воспроизведения действительности;
- 3) общностью или сходством тем, сюжетов и героев;
- 4) общностью принципов народной эстетики, которые включают в себя простоту, краткость, экономность, сюжетность, поэтизацию природы;

5) общей системой художественных средств фольклора – принципами композиции, символикой и т.д.

Согласно системному подходу Н.И. Кравцова можно сделать вывод, что жанр выступает как конкретное формальное воплощение вышеперечисленных признаков, т.к. эта система, с одной стороны, имеет ярко выраженное национальное своеобразие, которое характеризуется особенностями языка, быта, истории и культуры народа, а с другой стороны – это система, которая постоянно развивается.

Существует еще одно трактование категории фольклорного жанра, которое было предложено исследователем В.П. Аникиным. В основу концепции Аникина положено типовое сходство устно-поэтических произведений, т.к. тип содержательной структуры, порожденный определенным временем и конкретными обстоятельствами, приобретает временные черты и свойства. По мнению В.П. Аникина в жанре реализуется система определенных категорий.

Исследователь дает следующее определение жанру. Он полагает, что «жанр возникает как тип внутренней композиционно-структурной организации произведения в нераздельной связи с воплощением с передачей содержания определенного общественного и бытового назначения» [1, с.45].

Сравнив точки зрения Н.И. Кравцова и В.П. Аникина, можно сделать вывод, что различий во мнениях практически нет, т.к., согласно, мнению В.П. Аникина, в жанре реализуется система:

- 1) единая для устных произведений общественная и бытовая установка;
- 2) общность жизненных тем;
- 3) общность идейно-эстетического подхода к воспроизведению реальности;
- 4) единства соответствующих композиционно-структурных и стилистических средств;

Далее В.П. Аникин предлагает выделять три состояния синкретизма, характерные для фольклорной традиции:

- 1) изначальное состояние (невыделенность фольклора из практической жизни);
- 2) мировоззренческий синкретизм (отделение фольклора от практической жизни вместе с другими видами осознания реальности и в составе их; мировоззренческие компоненты по-прежнему остаются в состоянии спаянности);
- 3) синкретизм различных видов искусства (поэтического слова, музыки, хореографии, театральных форм и др.);

Жанровая система фольклора может быть представлена следующим образом:

<i>Род</i>	<i>Тип, сопунтвующий роду</i>	<i>Жанр</i>
1. Эпос	а) Синкретический	Заговор, приговор, причитание, поговорка, загадка, афоризм, басня
	б) Стихотворный	былина, дума, баллада, песня историческая
	в) Прозаический	сказка (о животных, волшебная, авантюрно-бытовая), легенда, быль, сага
2. Лирика	а) Синкретический	обрядовая лирика
	б) Стихотворный	частушка, романс
3. Драма	Синкретический	хоровод, вертеп, драма.

Фольклорный жанр всегда выступает и как исторически, и как социально детерминированная категория – он выполняет практическую, утилитарную функцию. Его важнейшей проблемой становится вопрос, для чего создан жанр, каково его социальное содержание и значение.

Если эпос, лирика и драма – разные способы художественного мышления, то жанры – их конкретное воплощение, их конкретная реализация. Жанры – это те же способы, только взятые в конкретности, сообразной с характером рода, к которому они относятся. В познавательном отношении жанры – это мыслительные фигуры и структурные модели, в которые укладывается постигаемый художником жизненный материал. Жанры – совершенные виды и способы оформления результатом художественного познания. Жанр, конкретно, можно рассматривать как составную часть художественной системы познания и отражения действительности.

В качестве заключения следует обратить внимание на наиболее существенные черты фольклорного жанра:

1. фольклорный жанр – категория познавательная, ориентированная на создание художественной модели мира;

2. фольклорный жанр – категория историческая;

3. фольклорный жанр – явление утилитарное, наполненное социальным содержанием. Его организующим принципом является бытовая установка (В.П. Аникин, Н.И. Кравцов), бытовое применение (В.Я. Пропп);

4. фольклорный жанр – это формально-содержательная структура, которая характеризуется рядом типологических признаков: формой исполнения, общностью жизненных тем и сюжетов, общностью идейно-эстетического подхода к действительности, единством художественных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В.П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре//Проблемы фольклора. – М., 1975.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
3. Кравцов Н.И. Славянский фольклор. Жанровый состав славянского фольклора. М., 1976.
4. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
5. Лексиком загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001.
6. Литературная энциклопедия. Том 4. Изд-во Коммуна. Акад., 1930.
7. Ковальчук О.Г. Функціональна роль жанру в системі аксіологічних відношень: (до постановки питання) // Українське літературознавство. – Львів, 1988. – Вип. № 1.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається фольклорний жанр як теоретична проблема. З причин відсутності єдиної класифікації фольклорних жанрів розглядаються різні принципи класифікації жанрів.

SUMMARY

In the article the folklore genre as a theoretical problem is under consideration. Because of the absence of a unique classification of folklore genres different principles of classification of genres are given.

*С.А. Кочетова
Е.А. Рощенко
(Горловка)*

УДК 82.0

**ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ: «ТВОРЧЕСТВО В. НАБОКОВА
И ФРАНЦУЗСКАЯ КУЛЬТУРА»**

Изучая творчество В. Набокова, мы убедились в авторской преемственности культурных социокодов, начиная со времен античности (мифология занимает особое место в набокловских произведениях) и заканчивая XX веком. Однако, на наш взгляд, наиболее сильное влияние было

оказано на писателя культурными традициями Франции, в особенности литературы XIX века. Тем не менее, процесс преемственности не имеет конца и с его началом ученым определить трудно (так, например, считают, что первый зафиксированный в литературе диалог традиций восходит к спору спартанцев и лакедемонян о преимущество воинов [24, с.129]), поэтому, говоря о влиянии культуры Франции, нужно сначала рассмотреть те этапы ее развития, которые можно проследить отраженными в произведениях писателя-эмигранта. Данная цель тем более актуальна, что В. Набоков тщательно изучал французскую литературу в Кембридже (1919 г.), в Берлине зарабатывал на жизнь даваемыми уроками, в том числе и на французском языке (1922 г.), в 1936 г. написал рассказ на французском языке «Mademoiselle O», покинув Германию, переехал во Францию (1937 г.), после чего было опубликовано написанное по-французски эссе «Пушкин, или Правда и Правдоподобие», в парижском Русском театре была поставлена его комедия «Событие» (1938 г.)... Вместе с тем, во многих «англицизованных» и «немецких» его произведениях сквозит дух Франции.

В V веке образовалось государство франков. В 800 году франкский король Карл Великий короновался в Риме, после чего возникла первая средневековая империя, на основе которой выделились позже Франция, Германия и Италия. Частые войны не позволяли развиваться культуре, а походы норманнов и арабов вообще привели к ее «смерти». В конце X века с приходом короля Оттона I к власти наступает наивысший расцвет средневековой культуры: усиленно строятся мосты, дороги, монастыри, постоянные дворы и госпитали, причем в архитектуре устанавливается так называемый «романский стиль». Влияние этого стиля мы находим в романе В. Набокова «Облако, озеро, башня», где «<...> высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня» [16, с.272]. Башня оказалась герою такой родной и неповторимо близкой, что возникает у читателя представление если не о «*deja vu*», то об «инстинктивной памяти», то есть памяти духа, разума, культурной, социально-психологической памяти, которую по-своему интерпретирует писатель.

В это время развивается светская литература и поэзия, театр, в котором ставятся мистерии и фарсы, музыка, в которой на смену унисону пришло многоголосие церковных хоровых гимнов. Многоголосие как музыкальный стиль будет господствовать в Европе до середины XVIII века, до великого классицизма, и найдет свое безусловное отражение как в мировой литературе (Достоевский, Джеймс и т.д.), так, в частности, и в творчестве В. Набокова.

Именно в период средневековья в литературе возникает образ рыцаря и культ женщины, которые найдем и у В. Набокова: Мартына в «Подвиге» стимулируют к подвигу слова Сони о приятеле: «У него

есть по крайней мере талант, <...> а ты – ничто, просто путешествующий барчук» [16, с. 226]; Гумберт-Гумберт так любит Лолиту (из одноименного романа), что своим надмерным опекуном просто мучает ее > иронизированный культ прекрасной дамы. С такой же иронией показано слепое поклонение Кречмара своей миловидной Магде. В. Набоков как бы говорит о том, что поклонение женщине опасно, да и рыцари пошли нынче не те, ведь у того же самого Кречмара не хватило силы воли взять развод у жены, как не хватило выдержки противиться соблазну Магды.

С развитием городов связано и возникновение готического стиля, в живописи место фресок занимает витраж, то есть живопись из кусочков стекла. Сравним у В. Набокова: «Это был небольшой, из пестрых камней сложенный дом с колоннами, с золотой надписью над фресками фронтона и с двумя каменными скамьями на львиных лапах по бокам бронзовой двери <...>» [16, с. 275].

В XV-XVI веках в средневековом театре получил широкое распространение такой «универсальный» жанр, как мистерия. Как противоположность ему, то есть свободный от церковных устоев, возник фарс. Были также популярными пародии на культовые тексты, сатирические стихи, застольные и любовные песни эпикурейского характера, которые позже, при преемственности литературы и культуры, трансформируются в иронию и сатиру и станут основой набоковского метода.

В XV веке наступил период Возрождения (делится, в свою очередь, на три этапа), неся за собою изменения во взглядах на реальность, новые идеи, новые открытия. Так, геоцентрическую систему Птолемея заменила гелиоцентрическая система Коперника, но вместе с тем в это же время распространены процессы над ведьмами, знахарями, колдунами, многие увлекаются магией, астрологией, мистикой, гаданиями на картах и пр. У В. Набокова мистика и фантазия переплетаются (рассказ «Сказка»), порождая образ дьявола в облике госпожи Отт, смущающей душу Эрвина. Сделка с дьяволом в данном контексте продолжает традиции вечной проблемы добра и зла. Весьма преображенным предстает образ волшебника в одноименном рассказе, когда под «фокусом» понимаются эротические игры и мужское вожделение. Но отчим девочки представлен вовсе не как пошляк, напротив, по В. Набокову, это человек, способный по-иному воспринимать мир и судить о ценностях, счастье, жизни, чем другие люди. В «Картофельном эльфе» показано мастерство фокусника, даже имя которого – Шок – говорит о его небывалом умении иллюзиониста. В других произведениях писателя можно проследить, как образ иллюзиониста преображается и разрастается в тему утраченных иллюзий, то есть у В. Набокова возникает новая культурная проблематика, раскрывающая проблему поиска себя в жизни и представляющая весь мир как сплошное противоречие.

Маг епохи Ренесанса представлявся исключительным человеком: обладающий тайнами, он мог подчинить себе даже богов. Это, так сказать, бог-самозванец, так как человек всегда хотел овладеть миром, понять его сущность, покорить. В это время подтверждается мысль о том, что мир создан для человека и податлив ему [29, с.380]. Магию в трактовке гуманистов мы наблюдаем и у В. Набокова в «Короле, даме, валете»: полоумный старик Менетекелфарес «отлично знал, что никакого Франца <...> нет, что Франца он создал легким взмахом воображения <...>. Этот долговязый вымысел в черепаховых очках уже порядком ему надоел, пора его уничтожить, сменить новым. Одним мановением мысли он это и устроил. <...> Ибо он отлично знал, что весь мир – собственный его фокус, и что все эти люди <...> – все только игра его воображения, сила внушения, ловкость рук. Да и сам он в любую минуту может превратиться – в сороконожку, в турчанку, в кушетку... Такой уж был он превосходный фокусник» [18, с.198]. Свообразными «способностями» обладают и Франц с Мартой, когда представляют себе Драйера мертвецом:

- 1) « – Покойник... – усмехнулся Франц, – ... покойник...
– Ты его ясно помнишь? <...>
– Приблизительно. А ты?
– Я тоже. Это было так давно...
<...> – Мы это сделали так просто, так точно... – сказала Марта <...>. Ты помнишь похороны?

Он закивал опять» [18, с.138].

- 2) «Уже однажды они Драйера удалили. Был покойник; были даже все внешние признаки смерти; тошнота смерти, похороны, опустевшие комнаты, воспоминание о мертвом. Все было уже проделано на голой сцене, перед темным и пустым залом. <...> Было легко и нестрашно положить этой мнимой жизни конец, из трупа опять сделать труп» [18, с.143].

- 3) «Она <...> не торопясь закрыла стеклянные створки шкапа, пока из загробного мира, посвистывая на ходу <...> близился Драйер» [18, с.144].

На примере цитат из романа мы проследили раскрытие «таланта мага» Марты и Франца. На наш взгляд, фантазия героев преобразается в некое волшебство, фокус, в преломлении которого меняется смысл жизни, происходит переоценка ценностей. Как и герои гуманистов, герои В. Набокова считают, что мир создан для них, и они вправе что-либо менять, влиять на свои судьбы. Они претендуют на роль Бога, они – богоборцы, так как находят свое положение неприемлемым и уверены, что его нужно срочно менять. Марта и Франц начинают жить выдуманым миром, и в этом двоимирии мы узнаем признаки романтизма.

В XV в. «Личность встает в непосредственные отношения к миру, и весь мир начинает рассматриваться под углом зрения этой личности» [25, с.224]. Герои всех произведений В. Набокова – личности неординарные, у каждого из них есть свое видение мира, и каждый при этом прав. Писатель показывает мир глазами своих героев, поэтому мир предстает перед читателем изменчивым, динамичным, неповторимым, необъятным.

В это же время получили широкое распространение башенные механические часы и, как следствие, счет времени. Начинается производство карманных механических часов, будильников. «В широком ходу оказывается формула «время-деньги»» [25, с.228]. «Эта новая черта в восприятии времени реализуется в постепенно начавшемся в Возрождении становлении историзма» [25, с.228]. У В. Набокова же это станет толчком для темы механичности людей – одной из самых острых и самых главных тем.

В XVII веке возникло литературное течение классицизм. Сформировалось единое французское государство. Вступает в силу философский рационализм. В литературе появляется иерархия жанров («высокие» и «низкие»). На смену идеальным героям приходят хищники, тираны, честолюбцы (Корнель). Честолюбцы находят свое место у В. Набокова в «Короле, даме, валете», «Камере обскура», «Аде, или Эротиаде» и т.д. Отличие в том, что мир, по В. Набокову, состоит из честолюбцев, которые стремятся построить жизнь по своему сценарию.

Просвещение подарило миру Жан-Жака Руссо (идеи его естественного человека представлены в «Волшебнике», в «Аде...», в «Других берегах» В. Набокова), стиль рококо – художников Ж.-А. Ватто, Ф. Буше (оттенки и цвета в слиянии с музыкой являют собою синопсию автора, которая будет неоднократно вспоминаться им в его произведениях).

XIX век, век Романтизма во Франции, ознаменовался появлением нового типа героя – энтузиаста, мечтателя, стремящегося к некоему идеалу и способного на преобразование в другого человека. Герой этот напрасно ищет покоя, он всегда разочарован в жизни, бросает всем окружающим вызов (Гюго «Отверженные», «Рюю Блаз» и т.д., романы Жорж Санд и пр.). Сильную индивидуальность и двоемирие романтиков мы находим и у В. Набокова. В романе «Дар» главный герой, Годунов-Чердынцев, живет одновременно в двух мирах: реальном и ирреальном, вход в который ему открывает творчество. Так, задумавшись над проектом книги об отце, он «уходит» в мир воспоминаний о детстве: с бабочками, сачками, мячами (здесь наблюдаем автобиографичность В. Набокова). Самое интересное то, что герой способен жить иным миром и наяву: «Так развивается бок о бок с нами, в зловеще-веселом соответствии с нашим бытием, мир пре-красных демонов <...> [15, с.17].

«Молодой человек, похожий на Федора Константиновича <...> очутился у двери, где прежде чем выйти, остановился в полоборота к отцу, – и, несмотря на свой чисто умозрительный состав, ах, как он был сейчас плотнее всех сидящих в комнате! Сквозь Васильева и бледную барышню просвечивал диван, инженер Керн был представлен одним лишь блеском пенсне, Любовь Марковна – тоже, сам Федор Константинович держался лишь благодаря смутному совпадению с покойным, – но Яша был совершенно настоящий и живой...» [15, с.39].

Роман «Защита Лужина» представляет собой историю болезни Александра Ивановича другим, «шахматным» миром, в который главный герой ушел из-за отсутствия единомышленников. «Тот мир, по которому Лужин в свое время разъезжал, не был изображен на карте, и если бы она назвала ему Рим или Лондон, то, по звуку этих названий в ее устах <...>, он представил бы себе что-то совсем новое, невиданное, а ни в коем случае не смутное шахматное кафе...» [20, с.292].

Развивая тему двоемирия, В. Набоков вплотную подводит ее к теме смерти: в романе «Соглядатай» представлена идея жизни разума после физической смерти и способности этого разума восстанавливать тело. «...Мое воображение при жизни было так мощно, так пружинисто, что теперь хватало его надолго. Оно продолжало разрабатывать тему выздоровления и довольно скоро выписало меня из больницы» [20, с.366].

Огромную популярность в это время имели романы Жорж Санд. Ее «Индиана» является одним из первых романов в мире о положении женщины в семье после брака. Феминистические начала видим мы и у В. Набокова, героини которого чаще всего невзрачны и, на первый взгляд, стоят на заднем плане произведений. Но если Машенька смиряется со своей судьбой (одноименный роман), если попытки Марты удовлетворить свои тайные желания не увенчались успехом (роман «Король, дама, валет»), если жена Лужина не смогла спасти чудака-шахматиста (роман «Защита Лужина»), то Лолита (из одноименного романа), несмотря на ограничения со стороны Гумберта-Гумберта, все равно делает то, что хочет и добивается, в конце концов, своего. Маленькая Магда (роман «Камера обскура») из никому не нужной бедной натурщицы превращается в богатую любовницу, умеющую жестоко манипулировать сердцем Кречмара. Зина Мерц (роман «Дар») предстает перед читателем как воплощение деловой женщины, которая ищет в жизни идеальную любовь. Так или иначе, женские образы в произведениях В. Набокова носят в себе не только обличительные черты пороков современного ему общества, но и во многом оправдывают поступки героинь, находят им объяснения.

XIX век провозглашает человека целым космосом с его душевными порывами и стремлениями, рефлексией, самооценкой, поисками само-

выражения. Для литературы характерны сатирические фигуры тупых буржуа-филистеров. Становится лозунгом идея культурной относительности. Появляются образы разбойников, призраков, вампиров. У В. Набокова речь идет главным образом о вампирах «энергетических» – «Король, дама, валет», «Камера абскура», «Защита Лужина».

Когда на смену романтизму пришел реализм, главою реалистической школы 30-40-х годов во Франции стал Оноре де Бальзак, автор всемирно известной «Человеческой комедии». На наш взгляд, традиции Оноре де Бальзака в построении монументального произведения (равно как и «Божественная комедия» Данте, которой подражал О. де Бальзак) нашли свой отпечаток в творчестве В. Набокова. Повторяемость тем, схожие лейтмотивы и образы героев, переходящие из произведения в произведение, позволяют нам говорить об их целостности. Мы находим, что все произведения В. Набокова в целом составляют одно большое произведение.

Возникновению реализма во многом послужило увиденное в романтическом стремлении стать другим опасное самообольщение души, что умело показал в своем романе «Госпожа Бовари» Г. Флобер. Его главная героиня, Эмма, провинциалка, которая считалась романтических книг и пытается следовать им в реальной жизни. Похожее заблуждение испытывает Марта у В. Набокова (роман «Король, дама, валет») с той лишь разницей, что автор не упоминает там о воздействии на героиню книг, читателю остается догадываться, что это – влияние современных нравов. По нашему мнению, тема нравов является у В. Набокова одной из главных.

В 1868 году Золя задумал цикл «Ругон-Маккары», в основе которого лежит представление о том, что человеком движет ничто иное, как инстинкты. То есть он смотрел на человека глазами врача, и свои романы называл то натуралистическими, то физиологическими, то экспериментальными. Нечто подобное находит свое отражение и в творчестве В. Набокова. Жена Лужина (роман «Защита Лужина») только потому, собственно, и становится женою, что ей стало по-матерински, инстинктивно жаль этого человека, гения и беспомощного ребенка одновременно. Совершить поступок сродни подвигу (произведение «Подвиг») мог только русский по происхождению человек, и Мартын совершает его не просто для того, чтобы что-то доказать Соне и другим, но и потому, что его звали в Россию его корни, прошлое его предков. В рассказе «Облако, озеро, башня» Василий Иванович не хочет возвращаться в Берлин, так как, наконец, нашел то место, которое давно искала его душа: «<...> этот [вид] <...> был чем-то таким единственным, и родным, и давно обещанным...» [16, с.272]. В романе «Ада, или Эротиада» показана дурная наследственность Ады и Ванна Винов, «перешедшей» от родителей.

В 60-70 гг XIX века французскими живописцами было положено начало течению «импрессионизм», которое не замедлило проявиться и в литературе. Марсель Пруст начинает свой цикл «В поисках утраченного времени». Его метод можно определить как импрессионистический: изображение не предмета, а впечатлений от него, главенство чувства над разумом, передача предметов в обрывочных штрихах, которые, тем не менее, обнаруживают внутреннюю связь между собой, отсутствие хронологического времени, «инстинктивная память» и т.п. Такой метод выразился в «Других берегах» В. Набокова сходными чертами.

Наследуя «стиль потока сознания», В. Набоков во многом схож с М. Прустом: тот же прием «инстинктивной памяти», та же неровность припоминания, которая делит прошлое на отдельные сегменты и приводит к «психологическому времени», например:

1) «Сквозь трепетную призму я различаю лица домочадцев и родственников, двигаются беззвучные уста, беззаботно произносятся забытые речи. Мреет пар над шоколадом, синим блеском отливают тарталетки с черничным вареньем. Крылатое семя спускается как маленький вертолет с дерева на скатерть, и через скатерть легла, бирюзовыми жилками внутренней стороны к переливчатому солнцу, голая рука девочки, лениво вытянувшаяся с раскрытой ладонью в ожидании чего-то – быть может, щипцов для орехов» [21, с. 236].

2) «А вот еще помню. Мне лет восемь. Василий Иванович поднимает с кушетки в нашей классной книжку из серии *Bibliothique Rose*. Вдруг, блаженно застонав, он находит в ней любимое им в детстве место <...> и через сорок лет я совершенно так же застонал, когда в чужой детской случайно набрел на ту же книжку...» [21, с. 172].

3) «Именье называлось Перпинья, – он его завещал какому-то итальянцу. Глядя с террасы на виноградники, желтеющие внизу по скатам, на горы, лиловеющие вдаль, терзаемый астмой, сердечными перебоями, ознобом, каким-то прустовским обнажением всех чувств (он лицом несколько походил на Пруста), бедный Рука <...> отдал мучительную дань осенним краскам...» [21, с. 170].

4) «Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – еще тогда, когда в сущности никакого былого не было. Эта страстная энергия памяти не лишена, мне кажется, патологической подоплеки <...>. Полагаю <...>, что моя способность держать при себе прошлое – черта наследственная» [21, с. 478].

В отличие от М. Пруста, В. Набоков более последователен в своих воспоминаниях. Смешение времени, безусловно, есть, однако оно производится В. Набоковым так «мягко», что неопытному, неподготовленному филологически читателю не будет казаться явным. Интенсивность прошлых переживаний у обоих авторов была различна,

а потому и у М. Пруста, и у В. Набокова основное место в произведениях занимают события, субъективно значимые для повествователей. Неожиданные ассоциации (примеры приведены выше) помогают читателю осознать связь ситуаций с переживаниями героя.

Главное для писателя – изображение впечатления, переживаний героя. Доминирует чувство, а не разум. Яркие, живые краски, игра светотени «приближают» повесть к картине:

1) «...Море превратилось на снимке в бельмо, но в действительности оно было серебристо-голубое, с фиалковыми темнотами там и сям. Были похожие на леденцы зеленые, розовые, синие стеклышки, вылизанные волной, и черные камешки с белой перевязью, и раковинки, распадающиеся на две створки, и кусочки глиняной посуды, еще сохранившей цвет и глазурь...» [21, с.301].

2) «На скатерти та же игра светотени, как и на лицах, под движущейся легендарной листвой лип, дубов и кленов, одновременно увеличенных до живописных размеров и уменьшенных до вместимости одного сердца, и управляет всем праздником дух вечного возвращения...» [21, с.236].

3) «Помню один такой вечер... Блеск его рдел на выпуклости велосипедного звонка. Над черными телеграфными струнами веерообразно расходились густо-лиловые ребра роскошных малиновых туч: это было, как некое ликование с заменой кликов гулками красками» [21, с.257].

Как у М. Пруста, так и В. Набокова прослеживается несколько временных пластов: настоящее №1 (с позиции главного героя – рассказчика), прошедшее (когда рассказчик что-либо вспоминает), будущее (когда герой предвосхищает что-либо), настоящее №2 (с позиции самого автора, так как М. Пруст и его главный герой не одно и то же, хотя произведения, бесспорно, автобиографичны), а также условное наклонение (с позиции автора, пытающегося представить себе тот или иной поворот событий и т.п.). Все временные пласты смешаны, тесно взаимосвязаны (что не мешает восприятию произведения) и «подчинены» потоку сознания, раскрывая впечатления автора.

«Животворящей» силой в произведениях обоих писателей является «инстинктивная память».

Модернизм XX века послужил «базой» для произведений В. Набокова (например, одним из основных для него является прием иронии), практически в каждом произведении В. Набокова можно найти «отзвуки» писателей Франции XX века. Аллюзии на произведения других авторов и культурно-ценностные концепты позволяют нам говорить о гениальной талантливости В. Набокова. Однако, рассматривая влияние всемирной литературы на творчество В. Набокова, мы нашли наибольшее влияние французской литературы с ее социаль-

но-психологическими кодами. Сходство произведений писателей Франции и произведений В. Набокова проявляет себя не только на культурно-ценностном уровне, но, в большей мере, на уровне тем, мотивов, образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.
2. Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 250 с.
3. Андреев Л.Г. и др. История французской литературы. – М.: Высш. шк., 1987. – 543 с.
4. Андреев Л.Г. Марсель Пруст. – М.: Высш. шк., 1968. – 96 с.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., – 1975. – С. 237; 247; 269.
7. Большая советская энциклопедия. Гл. ред. Прохорова А.Н., Т. 10. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – 592с.
8. Введение в литературоведение. Под ред. Поспелова Г. Н. – М.: Высш. шк., 1983. – 327с.
9. Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. – М.: Союз художников России, 19996. – 624с.
10. Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по истории французской литературы. – М.: Просвещение, – 1991. – 159с.
11. Мопассан Ги де. Милый друг: Роман. Пер. с фр. – М.: Худож. лит., 1980. – 268с.
12. Мотылева Т.Л. Ромен Роллан. – М.: Молодая гвардия, 1969. – 384с.
13. Набоков В.В. Ада, или Эротиада: Семейная хроника. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2004. – 601с.
14. Набоков В.В. Возвращение Чорба: Рассказы, – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2001. – 256с.
15. Набоков В.В. Дар: Роман; Рассказы. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – 443, [5]с.
16. Набоков В.В. Другие берега: Сборник. – М.: Кн. палата, 1989. – 288 с.
17. Набоков В.В. Камера обскура: Роман. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – 250, [6]с.
18. Набоков В.В. Король, дама, валет: Роман. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 256с.
19. Набоков В.В. Лолита: Роман, рассказ. – Харьков: Фолио, 2004. – 432 с.
20. Набоков В.В. (В. Сирин). Машенька. Защита Лужина. Соглядатай. Другие берега. / Вступ. ст. Л. Н. Целковой. Сост., коммент. Н.Г. Мельникова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – 768 с.
21. Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4, – М.: Правда, 1990. – 479 с.

22. Неоконченные споры: лит. полемика / Сост. и предисл. А.В. Неверова. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 412 с.
23. Носик Б.М. Мир и Дар Набокова. – СПб.: ООО «Издательство «Золотой Век», ООО «Диамант», 2000. – 536 с.
24. Петров М. К. Язык, знак, культура. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 328 с.
25. Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры: Учеб. Пособие для студ. Высш. Учеб. Заведений. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 400 с.
26. Пруст М. В поисках утраченного времени: В сторону Свана: Роман / Пер. с фр. А. А. Франковского. – СПб.: Сов. писатель, 1992. – 480с.
27. Пруст М. По направлению к Свану. – М.: Худож. лит., 1973. – 464 с.
28. Роллан Р. Жан-Кристоф: Роман в 4 т. / Пер. с фр. под. ред. Н. Любимова. – К.: Муз. Україна, – 1987, т. – Т.1 / Вступ. ст. Т. Мотылевой. – 368 с.
29. Сапронов П. А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. – СПб.: Союз, 1998. – 560 с.
30. 31. Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / М.М. Закович, І.А. Зязюн, О.М. Семашко та ін.; За ред. М.М. Заковича. – 2-е вид., випр. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2001. – 550с.
32. Флобер Г. Госпожа Бовари. Саламбо: Пер. с фр. – М.:Мир, 1984. – 536 с.
33. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2002. – 437с.
34. Чегодаев А.Д. Импрессионисты. – М.: Искусство, 1971. – 156с.
35. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається вплив всесвітньої літератури на творчість В. Набокова. Модернізм ХХ століття став за «основу» для творів письменника. Автори статті дійшли до висновку, що саме французька література (Е. Золя, М. Пруст, Ж. Санд) з її соціально-психологічними кодами вплинула на творчість письменника.

SUMMARY

This article is dedicated to the influence of worlwl literature on Nabokov's creative work. Modernism of XX century was as «basis» for his works. The authors to the conclusion that it was exactly the French literature (E. Zolya, M. Prust, G. Sand) which made a great influence on Nabokov and his novels.

УДК 82.0

ПРОЯВИ ЕМАНСИПАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ЖІНОК-ПИСЬМЕННИЦЬ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемі вияву інтересу до феномену жіночої творчості на сучасному етапі розвитку вітчизняного та зарубіжного літературознавства. Актуальним у цьому відношенні залишається й питання про осмислення епохи *fin de siècle* з гендерної перспективи, яка передбачає аналіз творчості, насамперед жінок-письменниць, які у своїх творах та критичних відгуках намагалися виставити життєві проблеми та інші, не менш болючі для них питання, на перше місце.

Ключові слова: жінка, чоловік, парадигма взаємин, любов, материнство, емансипація, жіноча фаза, феміністична фаза, самоствердження.

Вагомий внесок у вивчення модерної епохи з урахуванням гендерного аспекту знову ж таки належить жінкам, але не просто жінкам, а жінкам-письменницям.

Для сучасного літературознавства досить доречним та прикметним є дослідження критичних рецепцій жіночого епосу цієї доби від часу появи перших публікацій і до сьогодні, а це засвідчує, що як цілісне та самобутнє явище ця проблема ще не досить конкретно висвітлена.

Жіночий емансипаційний рух кінця ХІХ - початку ХХ ст., який співвідноситься з соціальними та культурними змінами в суспільстві, став однією з причин появи численної плеяди письменниць. Саме творчість жінок - актуалізація «іншого» - суголосна естетиці модернізму, а світоглядні емансипаційні тенденції доби найорганічніше втілюються саме в жіночих текстах, адже вони відображають духовний та естетичний досвід авторок. Творчість стає для митців не лише психологічною потребою, а й спробою подолати маргінальне становище в патріархальному світі, самореалізуватись, заявити про власні потреби та запропонувати своє бачення дискусивних питань того часу. Звідси певна тенденційність, публіцистичність художньої літератури, яка стає полем для втілення емансипаційної ідеології. Прийнятною для типологізації українського літературного фемінізму, очевидно, слід вважати схему, запропоновану Е.Шовалтер: жіночна фаза, феміністична фаза, жіноча фаза.

Перший етап літературного фемінізму характеризується намаганням жінок увійти в культуру, узурпуючи чоловічу модель

поведінки, і чоловічий псевдонім стає знаком «вписування» жінки в традиційний канон. Цей шлях обрала і зачинателька української феміністичної традиції - Марія Олександрівна Вілінська. Наскрізний мотив її творчості - зображення драматичності жіночої долі.

У кінці XIX - на початку XX ст. у вітчизняному соціокультурному просторі з'являється численна група жінок, які заявили свій хист письменниць та громадських діячок: Христя Алчевська, Грицько Григоренко, Катря Гри-невичева, Дніпрова Чайка, Надія Кибальчич, Ольга Кобилянська, Наталія Кобринська, Уляна Кравченко, Наталка Полтавка, Олена Пчілка, Людмила Старицька-Черняхівська, Леся Українка, Любов Яновська, Євгенія Яро-шинська. До прикметних рис інтелектуального фемінізму, *другого етапу* належить:

- оприявлення ідей соціального руху за визволення жінки на текстуальному рівні;

- протиставлення чоловічих і жіночих цінностей на культурному і соціальному рівні;

- накладання національної та феміністичної стратегій із тенденцією маргіналізації останньої;

- початок жіночої мистецької традиції, яка ґрунтувалась на представленні власного досвіду та орієнтації на особистісні інтереси;

- суголосність ідейних пошуків жіночої літератури модерним філософським концепціям.

Слід зазначити, що активне залучення жінок до культурної сфери збігається і з модернізаційними процесами в мистецтві. Жіноча творчість постає як спроба оновити естетичну парадигму традиційного народницького дискурсу. Контрверсійність жіночої прози суголосна з ідеологією неоромантизму, зокрема в творчій практиці Ольги Кобилянської та Лесі Українки. Неоромантизм пропонує героя як емансипаційну модель. Естетична система більшості письменниць, як загалом тогочасного мистецтва, зазнає еволюції від реалістичного напрямку в бік модернізму.

Леся Українка всіляко відмежовувалася від декларативності феміністичних постулатів, навіть відверто засуджувала «жіночий сепаратизм». Проте твердження про фемінізм письменниці не позбавлене сенсу: йдеться про біографічний досвід та про естетичну парадигму моделювання жіночих персонажів. Героїні Лесі Українки орієнтуються на презентацію власної світоглядної позиції не шляхом заперечення чоловічої, а через взаємодоповнення. Тому Леся Українка є представницею третьої фази літературного фемінізму.

Творчі пошуки цілої плеяди прозаїків об'єднуються навколо концепції «нового» героя. Поняття «емансипація» є основним в етичній моделі персонажів. Воно відображає прагнення героя до самоствердження в нових суспільних реаліях і водночас усвідомлення

ним складності й неоднозначності свого становища. Таким героєм у творах письменниць постає саме жінка. Варто зауважити, що нова репрезентація жінки принципово відмінна від традиційної: героїня з жертви перетворюється на самодостатню особистість і йде шляхом руйнування гендерної ієрархії. Авторки намагаються змодельовати розчитивну героїню, яка, проте, змушена перебувати в конфліктній ситуації з іншими людьми. Найчастіше - це старше покоління, яке не поділяє модерних прагнень молодших, бо вбачає в цьому руйнування ідеалів. Проте накреслюється ще одне протистояння, яке дещо пізніше переростає в кризу маскулітності. Жінки уособлюють силу і принциповість, натомість чоловічий світ - це суцільна мімікрія. Таким чином, гендерні стереотипи реконструюються. На другому етапі конфлікт переміщується із зовнішнього у внутрішній світ емансипованої героїні. Жінка, заявивши про права особистості, відразу потрапляє в ситуацію подвійної вимоги: вона має, зберігаючи традиційні ролі дружини, господині, матері, задовольняти потребу в самореалізації. Наголос робиться на неможливості такого поєднання. Постійне перебування в ситуації вибору призводить до трагічної розчахнутості внутрішнього світу героїні. У літературі постає драма особистості з роздвоєною свідомістю, викликана розбіжністю ідеальних прагнень та реальних можливостей. Зіставлення та аналіз творів, у яких малюється героїня-мати, дають підстави твердити, що материнство перестає бути необхідною умовою самоствердження жінки, а розглядається як одна з причин драматичних переживань героїв. Отже, жіночий епос кінця XIX - початку XX ст. як цілісна система окреслює стрімку еволюцію художньої концепції персонажа в творчості українських прозаїків: від змалювання цілісного характеру до дихотомічного героя. Вартий уваги ще один аспект - такий персонаж автобіографічний, як свідчить епістолярій авторок. У жіночій літературі доби модернізму героїнею постає особа з інтелігентського середовища, на першому етапі - це представниці практичних професій: вчителька, лікарка, на другому - творча людина.

Проте письменниці змінюють бачення і селянського світу. За незначними винятками вони відмовляються від традиційної репрезентації селянки, як імперсонального носія національної ментальності - акцентують увагу на реальному житті героїні. Авторки, зіставляючи стиль життя селянок і панночок, доходять висновку, що в патріархальному світі всі жінки є жертвами якщо не соціальної безправності, то суспільних умовностей.

Художньо-образна система жіночої прози кінця XIX - початку XX ст. характеризується такими ознаками: «я»-нарративне чітко виявляє свою належність до жіночої статі; моделюється, обігрується в декількох творах одна ситуація, створюється інваріанти характеру однієї героїні;

рушійною силою оповіді стає не сюжет, а психологічні колізії; використовуються інтимні види розповіді: щоденники, листи, спогади.

Неоромантизм як знаковий код модерної доби досліджує жіночу літературу в контексті модернізації мистецтва. Жіноче письмо слід трактувати як спробу оновити естетичну парадигму народницького дискурсу.

Контрверсійність жіночої прози суголосна ідеології неоромантизму, зокрема в творчій практиці Ольги Кобилянської та Лесі Українки, і проявляється як індивідуалізм та естетизм. Втіленням такої концепції стають саме жіночі персонажі. Письменство *fin de siècle*, опираючись на романтичну традицію, пропонує нового героя: винятковий характер, інтелектуально розвинена особистість, свідомо своєї обраності, самодостатності, свободи. Отже, в основі концепції неоромантизму лежить активний тип жіночої особистості, яка за своїми ознаками вписується у модерний контекст європейського героя. На основі феміністичних пріоритетів О.Кобилянську можна поставити поруч з Ібсеном («Привиди»), Ведекіндом («Гітала»), Рейтер («З доброї родини»), Нейерою («Тереза»). У цьому питанні письменниця була на рівні світових тем, що теж підтверджує думку про діалогічність культур епохи модернізму. Свідченням цього є відлуння філософських концепцій того часу в творах українських письменниць.

Жінка як альтернативний герой оцінюється тоді, коли письменниці в ролі модерного героя пропонують жіночий персонаж, принципово відмінний від традиційних репрезентацій: героїня з жертви перетворюється на самодостатню особистість. Письменниці не просто пропонують «свого» героя, а й змінюють фокус його зображення: акцент падає на повсякденне життя, зображення локальної історії (життя родини, найближчого оточення), відсутні глобальні узагальнення. Переважно новою героїнею стає жінка-інтелігентка, умови життя якої добре знайомі письменницям. Специфікою жіночої літератури є зосередженість на внутрішніх почуваннях героїв, що зумовлюється психологією і соціальними обставинами: жінка перебувала у становищі почуттєвого сприйняття дійсності, а не суб'єкта подій. Авторки змушені компенсувати брак досвіду, зосереджуючись на внутрішніх почуваннях, тому жіночий дискурс тяжіє до емоційності, психологізму, сповідальності, як говорила О.Кобилянська, «*zugck zur Seele*» («назад до душі»). Одночасно триває деконструкція образу жінки у чоловіків-авторів та проблематизується саме поняття гендерної ідентичності.

Розглядаючи жіночу письменницьку традицію на Україні, варто враховувати і соціально-психологічний аспект, адже жінкам-митцям право на своє існування ще доводилось відстоювати. Одним із способів такого доведення була проєкція самодостатніх, емансипованих жінок, в яких авторки змальовували себе або своїх знайомих. Реальність подій повсякчас підкреслювалася в авторських коментарях Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Євгенії Ярошинської.

Виняткове місце в становленні жіночого руху належить Наталії Кобринській. У теоретичних постулатах вона пішла значно далі нагальних завдань, адже усвідомлювала обмеженість однопланової постановки питань: громада, освіта, рівність з чоловіком. Вона обґрунтувала необхідність радикальної зміни способу мислення, що стане запорукою побудови нових суспільних умов. Н.Кобринська активно виступала за творення жіночих товариств і видання альманахів, що дадуть змогу жіноцтву проявитись та усвідомити власну унікальність і силу. Втіленням цих задумів був альманах «Перший вінок», вперше вдалося залучити до співпраці культурну жіночу еліту і правобережної, і лівобережної України. У «Першому вінку» було представлено твори 17 письменниць. Творчість стає для жінок способом самореалізації, досвідом пізнання світу, шляхом подолання маргінального місця жінки в патріархальному просторі, формою втечі від сірої буденщини. Це підкреслюють і самі письменниці в листах та спогадах (Грицько Григоренко, Ольга Кобилянська), і дослідники творчості Катрі Гриневичевої (В.Дорошенко), Дніпрові Чайки (С.Русова), Любові Яновської (Н.Блохіна). Загалом же такий спосіб жіночої самопрезентації характерний для другої фази літературного фемінізму (за класифікацією Е.Шовалтер). Вихід альманаху «Перший вінок» трактується як епохальна подія, оскільки багато жінок змогли заявити про себе як митців і одночасно ідентифікуватися з певним інтелектуальним колом. Альманах виявився індикатором ставлення громадськості на прояви емансипаційного руху, що було доволі неоднозначним, нерідко ворожим. На основі залучення та інтерпретації великої кількості епістолярного матеріалу, критичних заміток в періодиці, публіцистики, біографічних свідчень, спогадів очевидців, зроблено висновок, що спроби жінок порушити традиційні соціальні парадигми (витіснення у сферу інтимного) і реалізувати себе у публічній діяльності сприймаються чоловіками, з одного боку, як замах на їхню природну роль - створення таким чином конкуренції, а з іншого - як загроза родині.

Уперше спостерігається взаємонакладання ідей фемінізму та націоналізму, тому видання альманаху стало подією ще і політичної ваги. Варто зауважити, що жіночий рух на Україні ніколи не мав форми «війни статей», здебільшого він тяжів до культурних рефлексій.

Прикладом такого підходу є творчість та життя Лесі Українки. Питання феміністичної заангажованості цієї авторки останнім часом є чи не найпопулярнішим предметом літературознавчих дискусій (В.Агеевої, А.Бичко, Р.Веретельника, Г.Грабовича, Т.Гундорової, О.Забужко, Н.Зборовської, Г.Кошарської, Л.Мірошниченко, С.Павличко, Я.Поліщука, Л.Скупейка, Р.Семківа, М.Тарнавської та ін). Фемінізм Лесі Українки співвідноситься у творчій практиці з неоромантичною естетикою, а життєві обставини зумовили те, що письменниця вважала рівноправність здійсненим фактом. Загалом же

в ієрархії феміністичного руху Леся Українка посідає особливе місце. Завдяки їй утверджується в соціокультурному просторі жіноча самодостатність, що характерно для третьої фази феміністичного руху (за Е.Шовалтер). У роботі обґрунтовується доцільність аналізу прозового доробку Лесі Українки в контексті жіночої літератури тогочасної епохи під кутом зору прояву емансипаційних ідей.

Жінка-авторка наголошує на проблемах, важливих для неї, і залишає поза увагою традиційні (чоловічі) орієнтири. На основі теоретичних концепцій В.Вулф, Л.Ірігерей, Е.Сіксу та фактів літературної ситуації кінця ХІХ - початку ХХ ст. доведено, що психологічна несумісність жінок-авторок та чоловіків-критиків значною мірою визначала рецепцію критиками жіночих творів і викликала появу псевдонімів. Негативно спрацювала і модель «учитель - учениця», що задавала хибну нівелюючу соціалізацію. Треба віддати належне І.Франку, який один із небагатьох розумів і підтримав спроби жінок писати. Зокрема він співпрацював з Уляною Кравченко, Климентиною Попович, Катрею Гриневичевою, про що свідчить багатий епістолярій. До речі, відсутність повноцінної критики певною мірою компенсувалася товариськими стосунками, і тому листування мало характер критичного дискурсу. Прикладами «сердечного приятельства» може бути зв'язок Катрі Гриневичової і Василя Стефаника, Ольги Кобилянської та Осипа Маковея, Дніпрової Чайки й Сергія Єфремова. Окремо слід наголосити на феномені дружби між жінками-письменницями. Так, Ольга Кобилянська підтримувала взаємини з Лесею Українкою, Христею Алчевською, Євгенією Ярошинською; Леся Українка - з Надією Кибальчич, Грицьком Григоренком, Людмилою Старицькою-Черняхівською. Такі стосунки сприяли подоланню культурної відчуженості, невпевненості в собі, сумнівів стосовно мистецької спроможності.

На прикладі творів Христі Алчевської, Дніпрової Чайки, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Уляни Кравченко, Олени Пчілки, Лесі Українки, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської простежується, як твориться модерна героїня. Вона ставиться в умови, коли опановує традиційно чоловічий простір: освіта, професія, громадська діяльність - і одночасно намагається не втратити жіночої ідентичності, пов'язаної з родиною, чоловіком, господарством, дітьми. Так постає ідеологічний емансипаційний герой, який набуває гендерної своєрідності і стає носієм авторської свідомості, як-от: Люба (повість «Товаришки» Олени Пчілки), Наталка (повість «Царівна» Ольги Кобилянської), Соня (оповідання «Голос серця» Уляни Кравченко), Анна (повість «Перекинчики» Євгенії Ярошинської). Натомість чоловічі образи переважної більшості аналізованих творів характеризує пасивність, інфантилізм, безхарактерність - риси так званого «фемінізованого» чоловіка.

Саме освіта розглядається письменницями як шлях до емансипації особистості. Проте в силу політичних причин особливістю української

ситуації є те, що освіта вважається засобом служіння народові, а не особистим надбанням людини. Як впливає з аналізованих творів, першочерговим завданням освіти було виховання національне свідомих патріоток, а розвиток інтелекту трактується менш важливим. Отже, проблема визволення жінки залучається до контексту визволення нації, зміни соціальних умов шляхом надання освіти жінкам. Авторки показують, що освіта - шлях жінки до самореалізації та самоствердження в соціокультурному просторі.

Література постає зорієнтованою на емансипацію людської особистості. Окрім уже згадуваних концепцій, у творах панують ідеї протиставлення феміністичної свободи вибору патріархальному ідеалові; деміфологізація материнства, що називалося унікальною функцією жінки; викриття майнового шлюбу; конструювання зразків виходу жінки поза межі родини; піднесення емансипації людської особистості шляхом відмови від патріархальної моралі; відбиття кризи маскулітності; розвінчання гендерних стереотипів; протест проти змалювання жінки з уваги на тілесність; трактування конфлікту поколінь як ознаку соціокультурного поступу. Авторки переконують і при звичають до тих культурних парадигм, що сьогодні сприймаються. Попри різноманітність та актуальність проблематики, зорієнтованої на емансипацію людської особистості, кардинальної зміни у способі інтерпретації дійсності не відбулось. Звідси орієнтація на доступність художньої інтерпретації, що була однією з прикмет ранньої феміністичної прози, менша увага до форми, більша - до змісту. Проте спроби виходу за межі реалізму відзначено у творчій еволюції Христі Алчевської, Грицька Григоренка, Дніпрові Чайки, Надії Кибальнич, Наталії Кобринської, Наталії Романович-Ткаченко, Людмили Старицької-Черняхівської, Любові Яновської та ін.

Отже, жіночу прозу кінця XIX - початку XX ст. можна потрактувати як знакове та багатоаспектне явище в контексті не лише українського, а й зарубіжного модернізму.

Olesia Volosyuk

The manifestation of emancipated tendencies in the prose of woman's literature at the end of the XIX century till the beginning of the XX century.

The article is dedicated to the problem of showing interests to the phenomena of woman's creative works at the modern stage of developing native and foreign literature. Actual in this point is the question of understanding the epoch of "*fin de siecle*" from the gender perspective, which foresee the analysis of woman's creative work, who try to express in their articles and other critical masterpieces woman's life problems and other burning questions first of all.

Key words: woman, man, paradigm of interrelations, love, motherhood, emancipation, woman's phase, feministic phase, self-realization.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва Віра, Оксамитна С. Гендер і культура. Збірник статей. – К.: Факт, 1999. – 337 с.
2. Агеєва Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003 – 320 с.
3. Агеєва Віра. Філософія жіночого існування, в.: Сімона де Бовуар. Друга стаття. – К., 1994 р. – Т. 1.
4. Богачевська-Хом'як М. Білим по-білому. Жінки в громадянському житті України. 1884-1939. К., 1995. – 284 с.
5. Борисенко Н.Д. Гендерний аспект репрезентації персонажного мовлення в англійських драматичних творах кінця ХХ століття. – К., 2003. – 20 с.
6. Гендерний аналіз у лінгвістиці: Навчальний посібник. – Житомир: Поліграфічний центр ЖДПУ, 2000. – 31 с.
7. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
8. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури. К., 1997, - 586 с.
9. Жеребкіна И. Женское политическое бессознательное. Проблема Гендера и женское движение в Украине. Харьков, 1996. – 256 с.
10. Крупка М.А. Модель жіночого письма в українській літературі доби модернізму // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. - Вип. XI. - Рівне: РДГУ, 2002.-С. 129-132.
11. Крупка М.А. Рецептивні моделі творчості Лесі Українки: гендерний аспект//Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. - Вип. XII. - Рівне: РДГУ, 2002. - С. 25-38.
12. Крупка М.А. Гендерний дискурс в сучасній українській літературі // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. IX. - Рівне: РДГУ, 2000.-С. 145-151.
13. Мольтманн-Вендель Э. И сотворил Бог мужчину и женщину: Феминистическая идеология и человеческая идентичность // Вопр. Философии. – 1991. - №3.
14. Психологія особистості: Словник-довідник / За ред. П.П. Горностаєва, Г. М. Титаренко. – к.: Рута, 2001. - 320 с.
15. Фемінізм // Современный философский словарь. – М. – Бишкек-Екатеринбург, 1996.
16. Фрейд З. Жіночість. / Фрейд З. Вступ до психоаналізу. К.,1998. – 640 с.

**ПОЭТИКА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА:
ПРОБЛЕМА СТАТУСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА**

[Свенцицкая Э.М. Концепции слова и младшие символисты: Монография. – Донецк: Издательство Донецкого национального университета, 2005. – 266 с.]

Символизм как художественная система – явление яркое, рельефное, однако достаточно условное, интегрированное в систему поэзии серебряного века, перекликающееся и неизбежно творчески коррелирующее с различными поэтическими тенденциями начала XX века.

Возможно, поэтому экспликация поэтических свойств собственно символизма как литературного течения – дело, как говорится, тонкое, почти филигранное. Одна его сторона, закономерно, связана с определением конкретных „персоналий” (художественных или поэтических „миров”) исследования, другая – с формулировкой идеи их поэтического родства, точек совпадения на уровне концепции поэтического слова. Представляется, что именно эта, другая сторона дела, и вызывает как наибольшую трудность, так и пристальный исследовательский интерес.

Э.М. Свенцицкая находит, кажется, единственно правильный путь описания проблемы, отталкиваясь от целостности философско-эстетической парадигмы художественного слова, объединившей Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Александра Блока (их поэтическое наследие как раз и выступает главным литературным материалом книги) в общий культурный символистский контекст. „Отсюда следует, – формулирует свою научную идею автор, – взаимопроникновение литературной проблематики в проблематику философскую, вне которой специфика слова в данном круге авторов понята быть не может” (с. 38).

Следствием такого взгляда оказывается двойное смысловое дно книги, или (в терминах основательно проработанной Э.М. Свенцицкой методологии структурно-семиотической школы) её „парадигматический” и „синтагматический” срезы, представляющие сначала поле собственно поэтических исканий русских младосимволистов, а затем более глубокую перспективу анализа специфики художественного символа от философских работ Владимира Соловьева и Павла Флоренского до сегодняшних культурологических дискуссий о природе символического „выразительного и говорящего бытия” (М.М. Бахтин). Такая матрёшкообразная структура книги кажется мне концептуально обоснованной и наиболее оптимальной: одним, пусть даже самым обстоятельным, планом письма проблему не охватить, попытки её концептуального описания неизбежно потребуют расширения культурного контекста. В нем, как полагает автор, „целостное видение слова рождается из последовательного

сопоставления того слова, которое реально воплотилось в произведении, и того, которое мыслилось вне его, в философских работах, как невоплотимый избыток, как возможность” (с. 38). Подобный ракурс позволяет, скажем, на примере поэзии Вячеслава Иванова заметить „двустороннюю диалектическую рефлексию над проблемой слова, при которой то мысли, высказанные в статье, объясняют поэтическое произведение, то, наоборот, стихи оказываются контекстом, в котором становится понятным философское построение” (с. 39-40).

В книге Э.М. Свенцицкой импонирует прежде всего основательно прописанная теория символа, его смысловой и аксиологический статус, эстетическая функция. Автор тонко улавливает концептуальные составные символического, извлекая и анализируя на примерах лирики Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Александра Блока параметры мифа и индивидуально-авторского мифотворчества, магического, мистерийного, теургического, временного и вечного, определяя их многостороннюю и сложно структурированную связь.

Как результат, экспликация составных компонентов символического возвращает к собственно слову, которое „вначале было” и изначально оставалось „посредником между феноменальным и ноуменальным миром, между миром сущностей и миром явлений... Важным моментом является также представление о символическом слове как о некоторой множественности, собираемой в единство” (с. 236). В этом смысле работа Э.М. Свенцицкой, вне сомнений, словоцентрична, то есть в полной мере глубинно поэтологична: её и „парадигматика”, и „синтагматика” зациклены на поэтике текста, на его словесно-магической фактуре. Так, исследуя поэтику младших символистов, Э.М. Свенцицкая находит и анализирует ключевые слова-концепты, оформляющие специфическую семантику их художественных текстов („хаос”, „космос”, „стихия”, „логос”, „лик”, „я”, „ты”, „имя”), приоткрывает их метафорическую основу. Тонкость анализа здесь и показательна, и эталонна в смысле прочтения сквозных для серебряного века метафорических структур, их притяжения/отталкивания в процессах поэтической эволюции XX века.

Так проступает в книге ещё одна её капитальная тема, пунктирно прочерченная от первой до последней страницы – тема культурной памяти и культурного диалога в их классическом бахтинском смысле. Исследование не случайно завершается анализом концепции слова в эстетике М.М. Бахтина, – автор монографии тем самым замыкает логику научного взгляда, подчеркивая объем и глубину исследуемого диалогического культурного начала: от риторики до поэтики. Можно полагать, что такой сознательный выход на концепцию Бахтина свидетельствует о научной продуктивности и перспективности поиска в области диалогической поэтики русского символизма. Сегодня это

одна из малоисследованных проблем и, конечно, отградно, что книга Э.М. Свенцицкой успешно „работает” в этом направлении.

Александр Киченко (Черкасы)

**КОЧЕТОВА С.А. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ИЛЬИНСКАЯ
Н.И. РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСКАНИЯ В
РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ РУБЕЖЕЙ XX
ВЕКА: СПЕЦИФИКА СОЗНАНИЯ, КОНЦЕПТОСФЕРА,
ТИПОЛОГИЯ: МОНОГРАФИЯ. – ХЕРСОН: АЙЛАНТ,
2005. – 468С. // СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ. –
ГОРЛІВКА: ВИДАВНИЦТВО ГДПІМ, 2006. –
ВИП.10. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. – С. 196-198.**

На фоне появившихся в последнее время работ, посвящённых исследованию формирования и развития основных этапов поэтического процесса конца XX века, монография Н.И. Ильинской отличается программным стремлением установить и проследить типологическую общность поэтического движения рубежей XIX-XX и XX-XXI столетий.

Автор прослеживает историю и стратегии исследования духовно-поэтической традиции рубежей XX века в научной рецепции, отмечая, что «в дискурсивном осмыслении можно выделить несколько стратегий: догматически-охранительные, отождествляющие литературу и – в широком понимании культуру – с религией Христа, её догматикой и аскетикой в Восточно-христианском изводе; направление, исследующее «духовные биографии» писателей, то есть преимущественно внехудожественные аспекты в свете православной аксиологии; так называемая «религиозная филология» (самоопределение участников), близкая по интенциям к догматически-охранительному направлению, цель которой – рассмотрение литературы независимо от типа творчества сквозь призму христианства, его духовно-эстетических идеалов, когда искусство – «лишь средство, а не цель», «лишь путь», «проводник и посредник», «лишь дорога ввысь» (с. 79-80).

Рассматривая типологию основных подходов к исследованию феномена религиозно-поэтического сознания, Н.И. Ильинская отмечает её конвенциональный характер, обращая внимание читателя на тот факт, что в реальном функционировании все обозначенные подходы взаимодействуют друг с другом, нарушая «чистоту» их границ. Среди основных подходов автор исследования называет философский подход к рефлексии структур сознания русской

религиозности, религиозно-культурологический и концептуально-культурологический. Читателю предлагается типология религиозно-поэтического сознания как духовно-художественного комплекса, включающая традиционно-догматический, парахристианский, внеконфессионально-религиозный типы сознания, что, в свою очередь, определило логику дальнейшего исследования проблемы.

Н.И. Ильинская изучает концепт религиозно-поэтического сознания, выявляет типологию и формы его художественной реализации в поэзии рубежей XX века. Так, образно-символическое воплощение традиционно-догматического типа сознания в модернизме и новейшей русской поэзии автор рассматривает, учитывая его ориентированность на православное миропонимание, предполагающее конфессиональную самоидентификацию и реализующуюся как в поэтическом, так и в прозаическом творчестве художников слова. Анализ моделей парахристианского религиозно-поэтического сознания, выявление специфики его жанрово-стилевых доминант проводится автором в контексте проявляющихся двух типов сознания (культурно-религиозного с «акцентуацией первой лексемы как смыслопорождающей» (с.172) и национально-религиозного, отражающего «культурно-ментальные аспекты русской религиозности» (с.172)). Исследуя духовно-художественные координаты экзистенциальной модели религиозно-поэтического сознания, Н.И. Ильинская приходит к выводу: «Новейшая поэзия отражает экзистенциальный вектор культурно-религиозного сознания в многообразии опыта общения с Абсолютом, воплощённом в индивидуальных авторских стратегиях» (с.232).

Отдельный интерес представляет собой та часть исследования, которая посвящена изучению внеконфессионально-религиозного типа поэтического сознания в модернизме и в русской поэзии конца XX века. Н.И. Ильинская рассматривает проекцию и функционирование масонского кода в модернизме и в новейшей поэзии и приходит к выводу о том, что модернисты Н. Гумилёв, О. Мандельштам, М. Волошин, А. Белый видели в обращении к архаике и эзотерическим практикам «возможность расширить культурно-религиозные горизонты, открыть истоки Богопознания, реализовать чаемый синтез и всеединство» (с.267), а для представителей «бывшего андеграунда» (И. Бродский, Е. Шварц, Ю. Кузнецов, А. Миронов, Е. Боярских) использование эзотерического кода видится как «эскапизм в неосвоенные официальной литературой территории, игра с эзотерической образностью как одним из языков культуры» (с.267). Таким образом, автор исследования, поставив перед собой задачу проследить «продуцирование эзотерической проблематики во внеконфессионально-религиозных моделях сознания, способы

трансляции духовно-эстетической традиции в поэзии последнего рубежа XX века» (с.255), успешно её решает. Кроме этого, в монографии утверждается тезис о деконструкции сакрализованного сознания тоталитарной культуры в русской концептуальной поэзии.

В отдельной главе помещены наблюдения, касающиеся предметного изучения структуры концептосферы религиозно-поэтического сознания в аспекте культурной преемственности духовно-художественных поисков литературы серебряного века и рубежа XX-XXI вв. Исследование проводилось на материале лиро-эпического творчества Ю. Кузнецова. Рассмотренное бытование концептов (Русский Христос, Вера) и образов (Богородица, Иисус Христос) позволили сделать вывод о том, что «интенция Ю. Кузнецова заключается в напоминании постсоветскому социуму о необходимости возвращения «перед всемирным концом» к истокам веры, соборному сознанию православной духовности» (с.418).

Книгу Н.И. Ильинской, по нашему глубокому убеждению, можно рассматривать как значительный вклад в изучение религиозно-философских исканий в русской поэтической традиции рубежей XX века – модернистской и новейшей русской поэзии. Являясь основательным научным трудом, отражающим специфику развития литературного процесса на рубежах веков, представленное исследование находится в русле современных работ отечественного литературоведения о взаимовлиянии литературных течений этих периодов, и в то же время, открывает перспективы дальнейшего изучения специфики развития русской поэзии в целом.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.В. Федоров

ВЛАСТЬ КАК ЦЕННОСТЬ («СКУПОЙ РЫЦАРЬ» А. С. ПУШКИНА) .. 3

В.Данильченко«ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ» В «КОММЕНТАРИИ
К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ» АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА»

В. НАБОКОВА 25

*А.В. Павлюк (Зиolkовская)*САТИРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В МЕМУАРНОЙ ТРИЛОГИИ
М. АРДОВА «ЛЕГЕНДАРНАЯ ОРДЫНКА», «ВОЗВРАЩЕНИЕ НА
ОРДЫНКУ», «ВОКРУГ ОРДЫНКИ» 34*С.П.Грушко*СИСТЕМАТИКА “МАЛОЙ ПРОЗЫ” М.А.БУЛГАКОВА
(ЦЕННОСТНЫЙ ПАРАМЕТР) 39*Н.В. Колотовкина*ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА
«ОТЕЦ» 52*О.П.Цыганова*ПИСАТЕЛЬСКИЕ МЕМУАРЫ КАК ИСТОЧНИК КРИТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ О ЛИТЕРАТУРЕ 59*Ю.В. Чимирис*А.С. СУВОРИН – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК
(ПО МАТЕРИАЛАМ «ДНЕВНИКА») 63*О.В.Резник*УКРАИНА И ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА: ВЗГЛЯД РУССКОГО
ЭМИГРАНТА(СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА В.КОРСАКА) 69*В.В.Петрушкова*СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ХУШ – НАЧАЛА XIX ВВ. 76*Н.Левченко*РЕЦЕПЦІЯ ЗАХІДНОЇ ЧОТИРИСЕНСОВОЇ МОДЕЛІ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІБЛІЇ У СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ
ПРОЗИ 81*В.А. Николаева*МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ КОНЦЕПТА «ПЕТЕРБУРГ» В
ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА 90

<i>И.В. Шаповалова</i> ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА КАК СИСТЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СИГНАЛОВ	95
<i>Ю.В. Шуба</i> XX СТОЛІТТЯ – ЧАС КАРНАВАЛУ І МАСКАРАДУ	104
<i>S.A. Pukhnata</i> SYMBOLISM OF THE SEA/ WATER IN K. CHOPIN'S «THE AWAKENING» AND W.CATHER'S «MY ANTONIA»	123
<i>С. Кобринец</i> Д.Д.МИНАЕВ. ФОРМИРОВАНИЕ ОБЩЕСТВЕННО- ПОЛИТИЧЕСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ	129
<i>И. Круговая</i> ЗАГАДКИ ТВОРЧЕСТВА ГАЙТО ГАЗДАНОВА	139
<i>Е.А. Зандер</i> В.Ф. ОДОЕВСКИЙ В ПИСЬМАХ И КРИТИКЕ	147
<i>Н.А. Ольховая</i> ДИАЛОГ ВЕКОВ В ПОЭЗИИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА	159
<i>В.А.Сергеева</i> ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЖАНР КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ...	165
<i>С.А. Кочетова, Е.А. Рощенко</i> ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ: «ТВОРЧЕСТВО В. НАБОКОВА И ФРАНЦУЗСКАЯ КУЛЬТУРА»	174
<i>Олеся Волосюк</i> ПРОЯВИ ЕМАНСИПАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ЖІНОК- ПИСЬМЕННИЦЬ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ	185
ПОЭТИКА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: ПРОБЛЕМА СТАТУСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА	193
КОЧЕТОВА С.А. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ИЛЬИНСКАЯ Н.И. РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ РУБЕЖЕЙ XX ВЕКА: СПЕЦИФИКА СОЗНАНИЯ, КОНЦЕПТОСФЕРА, ТИПОЛОГИЯ: МОНОГРАФИЯ. – ХЕРСОН: АЙЛАНТ, 2005. – 468С. // СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ. – ГОРЛІВКА: ВИДАВНИЦТВО ГДПІМ, 2006. – ВИП.10. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. – С. 196-198.	195

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

**Випуск десятий
літературознавство**

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор К.О. Дирява
Коректори: Є.М. Беліцька
О.С. Хвостова
Р.А. Куцова
В.Г. Мараховська

Підписано до друку 04.04.2006
Формат 60x84/16. Папір Maestro
Гарнітура Times. Друк - різнографія
Умов.-друк. арк. 13,08. Обл.-вид. арк. 15.
Умов.-вид. арк. 13,95.
Тираж 500 прим. Зам. № 143

Видавництво ГДПШМ
Свідоцтво ДК № 1342 від 29.04.2003 р.
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25

Надруковано в типографії ПП «Колегія», 84626,
м. Горлівка, вул. Чорного-Діденка, 11