

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
Випуск 14
Літературознавство*

Горлівка-2009

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

С92

- С92 Східнослов'янська філологія:** Збірник наукових праць. – Випуск 14. Літературознавство. – Горлівка: Видавництво ГДПІМ, 2009. – 220 с.

ISSN 1992-9196

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових робітників, 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 14. Литературоведение – Горловка: Издательство ГППИИЯ, 2009. – 220 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. Луценко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. Л.В. Дереза, д. філол. н. О.С. Киченко, д. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.І. Шевченко, д. філол. н. В.І. Теркулов, к. філол. н. Н.І. Іванова, к. філол. н. Т.М. Марченко, к. філол. н. Н.В. Корабльова, к. філол. н. Р.А. Куцова, к. філол. н. Л.І. Пац, к. пед. н. А.Р. Габідулліна.

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол №2 від 25.09.07

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.

ISSN 1992-9196

© ГДПІМ, 2009

**ЛЕКЦИИ ПРОФЕССОРА Б.Ф. ЕГОРОВА
В ТАВРИЧЕСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ
(18-19 МАРТА 2008 ГОДА)**

Личность Б.Ф. Егорова вряд ли нуждается в подробном представлении. Выдающийся современный литературовед, историк, теоретик литературы, автор более двух десятков книг и сотен статей по проблемам развития русской критики и мемуаристики XIX века, русской классической поэзии, истории литературоведения. Отдельная отрасль занятий Б.Ф. Егорова – структурализм и



и семиотика. Рядом с Ю.М. Лотманом («Полвека с Ю.М. Лотманом» – так называются известные воспоминания Б.Ф. [Лотман 1994, 475-484; Егоров 2001, 317-326]) он безусловно является дательной фигурой тартуско-московской семиотической школы, давно получившей мировое признание. Более полувека Б.Ф. Егоров – «генератор» и «проводник» многочисленных семиотических идей в области литературы, истории, культуры.

Предлагаемый материал – это конспективное изложение основных идей лекционного курса Б.Ф. Егорова, посвященного научной эволюции Лотмана. Глубокий и серьезный анализ генезиса лотмановской структурально-семиотической концепции связан здесь с «живой» интерпретацией, облечен в «живое» слово лектора. Это как бы взгляд изнутри, изначально диалектичный и свободный, представляющий «живую жизнь» семиотики середины XX века. Как представляется, две сквозные идеи объединяют лекции Б.Ф. Егорова: во-первых, показать личность Лотмана, приоткрыть примечательные черты Лотмана-человека и, во-вторых, проанализировать моменты формирования тех или иных его научных концепций в связи с мощным личностным началом, характерным для деятельности Лотмана. Так постепенно у Б.Ф. Егорова вырисовывается личностная и научная капитальность лотмановской фигуры.

При подготовке данного текста к печати использованы воспоминания Б.Ф. Егорова о Лотмане, монография «Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана» [Егоров 1999]; для справок предложен список работ Лотмана и исследователей его творчества, получивших в лекциях принципиальное истолкование.

Имя Юрия Михайловича Лотмана (28.02.1922-28.10.1993) широко известно в мире: сегодня он оказывается «национальным героем» истории, науки, культуры. Годы его жизни, к сожалению, не очень продолжительны, однако необычайно интенсивны, насыщены неустанной научной деятельностью, и не только, конечно, научной.

Родился Лотман в семье петербургских интеллигентов; его мать – зубной врач, отец – юрист. В семье Лотманов, кроме младшего сына Юрия, еще три сестры: Инна Михайловна (1915 года рождения), Лидия Михайловна (1917), Виктория Михайловна (1919). Все дети получили универсальное культурное воспитание, которое началось в семье Лотманов с самого раннего возраста детей. Ежедневно было принято собираться всем, и родителям, и детям, и читать вслух романы западных классиков (В. Скотт, Ч. Диккенс и др.) – чтением была Инна; а отец читал вслух Пушкина и Чехова, а также Вольтера. Михаил Львович любил устраивать пешие прогулки по городу, превращавшиеся в экскурсии-беседы: благодаря архитектурному образованию он прекрасно разбирался в городской строительной истории и читал детям целые лекции об особенностях и о смене разных архитектурных стилей, о постройке известных питерских зданий и т.п. Много возился отец и персонально с Юрой, своим любимцем, например, научил его играть в шахматы и много времени проводил с ним за доской.

Особенно частыми были семейные экскурсии в Эрмитаж и в Русский музей; отец подробно рассказывал детям о знаменитых картинах, излагал биографии художников, объяснял мифологические и библейские сюжеты. В Русском музее на детей сильное впечатление производили «Явление Христа народу» Иванова, «Запорожцы» Репина, яркие краски Куинджи, но особенно – «Последний день Помпеи» Брюллова. Дети решили дома воссоздать потрясшую их картину. Сдвинули вместе четыре кровати, из постельных принадлежностей устроили гору, на которую посадили Юру: он должен был бросать в потолок кубики, полотенца, подушки, изображая извержение Везувия, а девочки принимали позы персонажей картины. Вернувшиеся с работы родители оштолбенели, увидев такой разгром... Шестидесять лет спустя Лотман созодал целую статью о пушкинской интерпретации картины Брюллова; возможно, он вспоминал тогда, как сам изображал Везувий.

Частыми были семейные походы в театры, особенно – в драматический Александринский и в оперно-балетную Мариинку. Детей потрясла опера Чайковского «Евгений Онегин». Юра потом дома неоднократно изображал сцену дуэли, попеременно воплощаясь то в Ленского, то в Онегина. Опять же – не отсюда ли протягиваются нити к серьезным научным занятиям творчеством Пушкина и историей русской дуэли, занятиям, которые были очень существенны для уже немолодого Лотмана? Кроме этого, родители хотели дать детям приличное музы-

кальное образование и рано посадили их за пианино. Лидия и Виктория не увлеклись, зато старшая Инна сделала музыку своей профессией: она пошла в консерваторию, стала композитором и теоретиком музыки, преподавала и историю музыки (как бы в дополнение к отцовским лекциям-экскурсиям, Инна дала младшим хорошее музыкальное образование, разбирала с ними клавиры классических опер, вся семья замечательно пела романсы Глинки, Чайковского, Шуберта, Шумана).

Универсальное воспитание детей повлияло на разнообразие выбора профессий: Инна – музыковед, Виктория стала, по стопам матери, врачом, а Лида и Юра – филологами.

В 1939 году Лотман поступает на филологический факультет Ленинградского университета: еще будучи школьником, он стал ходить на филфак слушать блестящие лекции профессора Г.А. Гуковского по русской литературе XVIII века и не менее блестящие лекции доцента Л.Л. Ракова по античной литературе. В университете, согласно тогдашним программам филфака, читаются полные курсы отечественной и зарубежной истории, введение в языкознание и в литературоведение, курс устного народного творчества. С первых университетских дней Лотман много занимается языками: французским, латынью, греческим. Немецкий язык он хорошо знал с детства, так как начинал школьное обучение в немецкоязычной Петришуле. Французский он учил в студенческие годы и продолжал заниматься им на фронте. В зрелые годы он уже мог писать статьи и делать доклады по-французски. Итальянский и английский он осваивал в тартуское время самостоятельно.

После первого года учебы, осенью 1940 года, Лотман уходит в армию, где ему пришлось прослужить шесть лет, из них немисливо трудных четыре года войны с фашистской Германией. Конечно, шесть лет отвлечения от учебы и научной деятельности для молодого человека с прекрасной памятью и чрезвычайно работоспособного, жаждущего творить и творить, – большая, просто огромная потеря. Но нет худа без добра. Поколение Лотмана, прослужившее в армии почти год до начала войны, набралось армейской сноровки и выучки, и ему легче было освоить премудрости самой войны, чем безусым мальчикам, из школы попавшим прямо на фронт, почти без всякого обучения. Ровесники Лотмана, призванные в 1940 году, оказались во всех смертоносных боях более живучими, более сохранившимися, чем юноши следующих годов рождения. Сам Ю.М. все четыре года боев на передовой, в самом пекле, не был даже ранен, только однажды сильно контужен. А он служил связистом в артиллерии, ему постоянно приходилось бегать и ползать по полям, разматывая и сматывая катушки проводов или ища разрывы на линии телефонной связи, – и это под пулями, минами, снарядами, бомбами. И судьба его хранила, и мастерство, уменье.

Лишь в конце 1946 года, через полтора года по окончании войны, Лотман смог демобилизоваться и восстановить учебу на втором курсе университета. Занятия этого времени связаны у Лотмана с именем Г.А. Гуковского, спецсеминар которого, посвященный проблемам изучения русской литературы XVIII-начала XIX века он посещает. Профессор Гуковский – блестящий литературовед, заведующий кафедрой русской литературы, крупнейшая фигура филологического факультета. Обладая феноменальной памятью, он знал наизусть почти всю русскую поэзию XVIII века, умел свежо и интересно преподносить студентам совсем неизвестный материал русской литературы XVIII века, реабилитировал значение А.П. Сумарокова в истории русской культуры. Лекции он читал очень непринужденно, в них импровизационно возникали интересные повороты объясняемого, взрывались банальные толкования и рождались оригинальные, перспективные концепции. Каждая лекция Гуковского проходила в заполненной аудитории, заканчивалась бурей аплодисментов – так артистично он умел преподнести материал. Коллеги не всегда приветствовали такую «театральность», но все признавали за Гуковским выдающиеся творческие начала, генерирование новых идей и уникальные лекторские способности.

Тем не менее, с начала третьего курса Лотман оставляет специальные занятия у Гуковского и переходит в спецсеминар доцента Н.И. Мордовченко, человека иного темперамента и иных, позитивистских, научных позиций. Если Гуковский с его живой артистичностью лишь выдвигал яркие, новаторские идеи, исповедуя гносеологический подход к изучению материала, принципы наблюдения, интерпретации литературных фактов и т.п., то Мордовченко отстаивал онтологическую линию: сплошное изучение материала, источников текстов, литературы вопроса, журналистики и критики, обязательную работу в архивах. Мордовченко отстаивал сущность, основы, фундаментальность изучения проблемы (что и продемонстрировала его знаменитая книга «В. Белинский и русская литература его времени», 1950 г.). В методе Мордовченко прослеживаются идеи русского позитивизма XIX-начала XX века, оказавшего решающее воздействие на формирование принципов петербургских-ленинградских литературоведов (Н.К. Пиксанов, С.А. Венгеров, Ю. Г. Оксман). Эти принципы и передались ученику – Лотману, хотя позже другие влияния (гегельянство, главным образом) склоняли Ю.М. к «глобальным» обобщениям, чуждым Мордовченко. У позднего Лотмана будет и онтология и гносеология: увлечение семиотикой тянуло его, например, в сторону гносеологии.

Но пока Лотмана влечет «фундаментальная» наука, ее прочные критерии, архивная работа: онтологизм Мордовченко привлекает студента больше, чем «фейерверк» Гуковского. Лотман, конечно, чувствовал, что своим уходом нанес обиду Гуковскому, уже рассчитыв-

вавшему на руководство талантливым студентом, но иначе поступить не мог; Гуковский же, будучи истинным интеллигентом, никогда внешне не высказывал своего отношения к выбору юного коллеги.

Именно Мордовченко подсказывает Лотману направление его первого исследования: творчество Н.М. Карамзина, почти запретного автора, как, к стати, и Блок, и многие другие. Это был мужественный шаг, ведь в идеологически суровые сороковые годы Карамзин числился в отсталых консерваторах: монархист, идеалист и т.д. Заниматься им – значит совершить отважный поступок, а руководитель Мордовченко, да и заведующий кафедрой Гуковский, разрешая студенту писать курсовые работы о монархисте и идеалисте, тоже оказывались мужественными людьми.

В 1947 году Лотман написал курсовую работу о карамзинском журнале «Вестник Европы», где провел тщательное сопоставление журнальных публикаций и их французских источников: оказалось, что Карамзин очень неточно указывал или совсем не скрывал свои источники и фактически публиковал не переводы («Вестник Европы» был задекларирован как полностью переводной), а очень тенденциозные пересказы, делавшиеся с отчетливой ориентацией на события русской жизни. Так, Карамзин откликается на гибель Радищева, замаскировав этот отклик под перевод с французского [Лотман 2005, 37].

В следующем году появляется работа «Карамзин и масоны», а в 1949 году «Вестник Ленинградского университета» (1949, № 7) публикует первый печатный труд молодого ученого – его архивную находку с авторским комментарием «"Краткие наставления русским рыцарям" М.А. Дмитриева-Мамонова. (Неизвестный памятник агитационной публицистики раннего декабризма)». «Неизвестный» в заглавии не совсем точное слово: декабристоведа давно знали о существовании французской брошюры Дмитриева-Мамонова, напечатанной в 25 экземплярах, но ни в каких архивах и библиотеках не могли ее найти. Лотман нашел ее рукописную копию в Ленинградской публичной библиотеке, в бумагах видного масона М. Невзорова, причем копию не французского перевода, а русского подлинника. Попутно в статье Лотман касается личностей масонов и декабристов, говорит о сумасшествии Дмитриева-Мамонова. Спустя пятнадцать лет статью прочитала Анна Ахматова и написала Лотману письмо (сохранившееся в лотмановском архиве), где интересовалась, в частности, фактом сумасшествия: не была ли здесь причиной несчастная любовь? Ю.М. откровенно написал Ахматовой о женоненавистничестве Дмитриева-Мамонова.

Накопленные разыскания студенческих лет появляются в виде статей «Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII века. А.Н. Радищев и А.М. Кутузов», «О некоторых вопросах эстетики А.Н. Радищева», «Радищев и русская военная мысль XVIII века»,

«Масонство», «Радищев и Мабли», входят составной частью в его дипломную работу и кандидатскую диссертацию «А.Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Н.М. Карамзина». В этих работах, построенных на большом архивном материале, многие факты получают новое освещение, а также надежную основу для соответствующих выводов. Здесь продолжается уточнение воззрений Радищева, например, отмечается своеобразный фанатизм радикального идеолога, выступавшего за частную собственность на землю. Так, в чуть более поздней статье «Радищев и Мабли» Лотман убедительно доказывает, что в противовес коммунистическим идеалам французского утописта, настаивавшего на общественном владении землей без всяких переделов, Радищев – за частную собственность: ежегодная переделка в крестьянской общине, по его мнению, ведет именно к равенству, к справедливости, к корректировке при умножении или уменьшении душ в семьях.

Отметим, что статья «Радищев и Мабли» начинала довольно обширную серию трудов ученого, посвященных русско-западноевропейским культурным связям (главным образом, русско-французским, но еще и русско-немецким, русско-итальянским, русско-английским). Так первые студенческие работы Лотмана приоткрывают перспективы его дальнейших интересов и исследований (статьи по проблемам развития русской культуры XVIII века, ее типологических связей с европейской традицией см.: [Лотман 1992; Лотман 1998]).

К последнему курсу Лотман стал центральной фигурой научной жизни студенчества, он сталинский стипендиат, бессменный руководитель студенческого научного общества факультета.

Тем не менее, после окончания университета в 1950 году путь в аспирантуру Лотману оказывается закрытым. Он получает так называемый «свободный» диплом, без распределения, и самостоятельно находит себе место работы в Тартуском учительском институте. Эстония тогда остро нуждалась в учителях русского языка: во всех школах республики ввели обязательный курс русского языка с большим количеством учебных часов, а учителей, конечно, не было. Нужно было срочно их готовить. Учительские институты, подобные тартускому, еще до войны открывались во многих городах Советского Союза, тоже из-за большой нужды в школьных преподавателях. Эти институты – двухлетние, за четыре полугодовых семестра студенты проходили сжатый курс полного, четырехлетнего педагогического института. Выпускники получали незаконченное высшее образование, но вполне достаточное, чтобы обучать школьников. Проработав в Тартуском учительском институте четыре года, защитив за это время кандидатскую диссертацию (1952), принимая живое участие в научной жизни, как института, так и университета, Лотман с 1954 года приглашается на должность

доцента кафедры русской литературы Тартуского государственного университета, с которым отныне будет связана вся его деятельность.

К концу 1950-х годов Лотман высказал много идей из истории русской литературы XVIII века. Занимаясь творчеством Радищева и Карамзина, он постепенно переходил к XIX веку, к эпохе наполеоновских войн и началу декабристского движения, т.е. к первой четверти XIX века. Так наметилась тема его докторской диссертации – «Пути развития русской литературы преддекабристского периода» (1961). Диссертация явилась новым словом в изучении русской литературы и литературной критики начала XIX века. Обширный круг конкретных авторов и их произведений (Крылов, Гнедич, Нарезный, Измайлов, Карамзин) включен в сложные системы общественно-политического и философского характера, в напряженную идеологическую борьбу начала века. Для преддекабристской, допушкинской поры такой подход имел основания: русская художественная литература только еще выходила на самостоятельную дорогу, и ее зависимость от социально-политических и философских воззрений тех или иных группировок оставалась прямой и непосредственной.

Ведущая идея диссертации связана с пересмотром многих общих мест истории литературы. Так, Лотман, в частности, стремится «перевернуть» (это его излюбленный исследовательский прием!) прежние хрестоматийные представления о классицизме шишковской «Беседы» и о романтизме арзамасцев. Лотман убедительно показал, что все было не так: лагерь Шишкова, поэты «Беседы», не были классицистами и в основном базировались на предромантической литературе; в интересе Шишкова к церковнославянскому языку видна противоположная классицизму тяга к народной, национально-поэтической традиции, к «преданию», а не к разуму. А вот поэты «Арзамаса» выступали как раз за классицизм, нередко опираясь на авторитет правоверных классицистов Буало и Расина. Так смысловой «перевертыш» оказывается излюбленной методической особенностью у Лотмана, простирающейся во многих его работах, в частности, «реконструкционного» характера: Лотман не случайно привлекала тема зеркальности, зеркального отражения в живописи и литературе, тема джентльмена-разбойника. Интересны его наблюдения над образом гоголевского капитана Копейкина, нереализованная гипотеза о Евгении Онегине-разбойнике (недоказуемая, по мнению многих коллег), опорой для которой стал анализ путешествия Онегина, его остановка на Волге, в Жигулях, известном разбойничьем месте, и возможное общение там с разбойниками.

«Перевертыши» всю жизнь Лотмана как бы облекают.

Прием «перевертыша» наблюдается и в письмах Лотмана, например, к маленькому сыну Мише: «Жил на свете бедный кролик, Не сидел он за столик, Кушал кашу и компот, а потом наоборот». Любо-

пытно, что даже в детском стихе Лотмана тянет на «перевертыш». Еще одна деталь: у Ю.М. была многолетняя любовь – его личная вилка, она вся состояла из «перевертышей». Он всегда ее брал себе и называл ее декадентской. Один только зубец был правильный, второй зубец был в виде штопора, не знаю даже, кто его так свернул, третий зубец был просто наполовинку отломанный, а четвертый зубец под 90 градусов торчал. И вот Юрий Михайлович виртуозно селедку или что-нибудь захватывал, умудрялся в рот отправить, а после каждого укуса очень залихватски смотрящим вбок зубчиком усы подправлял [Егоров 2001, 330-331]. Даже в быту его интересовали какие-то переделки.

И рядом с этими «перевертышами», конечно, наблюдаются «разломы». Собственно, вилка – это, скорее, «разлом», чем «перевертыш». Не могу не привести еще один пример. Однажды в кабинете Лотмана мы долго разговаривали, более часа. Перед ним – коробок со скрепками. И вот пока мы разговаривали, Ю.М. достает одну скрепку, начинает разгибать, крутить ее, кладет, берет вторую скрепку и начинает то же самое, затем – третья скрепка, и все это в процессе разговора, абсолютно бессознательно. Он разговаривает на очень серьезные темы, и при этом крутит скрепку, а потом, когда все заканчивается – остается горка сломанных скрепок. Я не выдержал: Ю.М.! Зачем Вы скрепки ломаете? Тут он как проснулся. Оказывается, он ничего этого и не заметил. Вот сидит в его натуре идея «перевертыша» и «разлома». Еще пример. Его игра с ребятами: сыновьям Мише и Грише приблизительно семь-восемь лет, в комнате на ковре из кубиков построили башню с метр высотой, а потом у Ю.М. почувствовалась детская интонация: давайте эту башню бомбить! Взяли мячик и начали разрушать конструкцию... Это уже не «перевертыш», а «разлом» в чистом виде.

И что вы думаете? Лотман перед самой кончиной лежит в больнице и диктует своим помощницам статьи, одна из которых, надиктованных перед смертью, называется «Пустота как фундаментальная проблема»: здесь развивается идея пустоты, движения и разрушения. Как мифология, так и наука, начинаются с постулирования пустого пространства, или пустого времени. Только в этих условиях предмет получает возможность движения. Кстати, поэтому идея движения сливается так часто с идеей разрушения, то есть с регенерацией пустоты. Лотмана занимала эта проблема теоретически. Читайте как хотите, то ли гениальное творчество невозможно без разрушения, то ли это специфика такого именно варианта творчества, как у Ю.М., но это действительно очень существенная вещь. С моей точки зрения очень опасная, потому что, приучая ребят к «разрушению», Ю.М. выступает как плохой педагог: однажды П.С. Рейфман, не имея тартуской квартиры, оставил на веранде у Лотманов свой велосипед. Так вот, мальчики без гаечных ключей, пальчиками разобрали его на детали, рас-

крутили совсем. Такова оборотная сторона «разрушения» [Егоров 2001, 319].

При этом Ю.М. остается творцом и созидателем, философски осмысляя «разломы» на уровне культурного развития.

С середины 1960-х годов Лотман высказывает новые идеи в пушкинистике (статьи «К эволюции построения характеров в романе „Евгений Онегин“», «Идейная структура „Капитанской дочки“»), но особенно – в области структурализма и семиотики. Решающую роль в переходе Лотмана к освоению совершенно новых научных областей сыграло его знакомство в начале шестидесятых годов с московскими лингвистами, тоже переходившими в смежные сферы. Ведь структурализм давно существовал как лингвистический: в работах В. Гумбольдта, И. Бодуэна де Куртене, Ф. де Соссюра, представителей Пражской лингвистической школы Н. Трубецкого и Р. Якобсона, основателя Копенгагенской школы Л. Ельмслева.

В Советском Союзе к структуральным идеям относились очень настороженно, расценивая их едва ли не как «подкоп» под марксистские идеалы. Надо сказать, что в марксизме много зыбкого, импрессионистского (по выражению Ю.Г. Оксмана), и потому строгий метод марксизму опасен.

Однако чем дальше человечество развивается, тем больше нуждается в структуризации: человечество движется к дискретности.

Лотман создал литературоведческий структурализм. В 1950-е годы лингвисты рассматривают два плана текста: план содержания (они его выносят за скобки) и план выражения (синтаксический, морфологический, фонетический), который становится главным объектом исследования. К лингвистам прежде всего присоединились стиховеды. Лотман решает идти против формалистского отношения к тексту и предлагает рассматривать такие грамматические категории, которые оказываются смысловыми (смыслообразующими). Категория рода (мужской, женский, средний), например, не всегда бессодержательна: в известном стихотворении Гейне о сосне и пальме род играет ключевую содержательную роль. Лермонтов в своем переводе игнорировал эту проблему. Другой, менее известный пример – басня Лафонтена, получившая у нас, благодаря переводу Крылова, название «Стрекоза и Муравей». У Лафонтена же, наоборот, наблюдается равнодушие к полу, его вариант – «Цикада и Муравьяха». Таким образом, смена рода влечет смену семантической нагрузки образов, род оказывается содержательным. Стих и ритм также несут определенное содержание. Замедленность, напевность стихового ритма, его краткость и четкость – тоже содержательны. Торжественность и медленность силлабики связывают ее с церковными песнопениями, духовной традицией. А пятистопный хорей лермонтовского «Выхожу один

я на дорогу...», по замечанию американского стиховеда Кирилла Тарановского, отсылает к теме пути, звучит как команда, ритмически отбивая шаги путника, идущего по дороге. Это интересное наблюдение, но в подобных случаях опасны увлечения исследователя, здесь, конечно, нельзя перебарщивать.

Явно связаны с содержательностью стиховые фонетические соотношения, звуковые соответствия. В свое время Калининградская школа (профессор А. Журавлев) разрабатывала интересную идею о том, что все звуки, особенно согласные, имеют определенное содержание, их можно разделить на светлые и темные, мягкие и твердые, горячие и холодные. Для литературоведческого структурализма важным оказывается именно этот план содержания, выделение уровней и элементов, их сходств и различий именно в содержательном аспекте, обнаружение соответствий между уровнями повествования: 1) идейно-тематическим, 2) сюжетно-композиционным и 3) персонажно-образным.

К конкретной разработке этой проблемы Лотман приступает уже в 1963 году, публикуя на страницах журнала «Вопросы языкознания» одну из первых своих структуралистских статей «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры». Тут мысль о содержательности, семантике текста подчеркнута очень ярко [Лотман 1963, 44-52]. Затем привлекают внимание первые работы Лотмана о Пушкине, посвященные, в частности, структурированию образов в романе «Евгений Онегин» [Лотман 1960, 131-173]. Сначала Лотман был склонен все сводить к дихотомии, двойственности, противопоставлению образов (есть А, следовательно, есть и анти-А): Онегин – петербургское общество, Онегин – автор, Онегин – Ленский, Онегин – помещики, Онегин – Зарецкий, Онегин – Татьяна, Онегин – Татьяна (в Петербурге) и т.д. Согласитесь, что это достаточно сложная конструкция. У Татьяны, в свою очередь, тоже около двадцати противопоставлений (более подробно см. работу Лотмана «Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин“». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста»: [Лотман 1995, 442-443]). Важно, что пары в «Евгении Онегине» соединены не механически (например, у Лотмана нет противопоставления Татьяны мужу, между ними нет диалога): когда структуралист создает пары, их составные «разговаривают», и вроде не нуждаются в переходе в другие конфигурации. Однако в структуре художественного текста (и в культуре в целом) наблюдаются более сложные образования – «тройчатки». На раннем этапе занятий структуральным анализом Лотман доказывал ненужность «тройчаток» (скажем, классическую структуру любовного треугольника он тут же разложил на пары мужчина – женщина, семейные – гость и т.д.), однако позже часто говорил о продуктивности и необходимости рассмотрения тернарных структур в системе культуры, например, в последней книге «Культура и взрыв» (1992).

Такою сложностью структурных конфигураций можно проследить на примере поэмы А.Блока «Двенадцать»:

Чер/ный ве/чер.

Бе/лый снег.

Ве/тер, ве/тер.

На ногах не стоит человек.

Ветер, ветер

На всем Божьем свете.

Лучше всего начинать анализ с нижнего уровня, фонетического, представляющего конфигурацию звуков, их сходство и отличие, их диалектику: *чёр-* и *-чер* (ударный и безударный, начальный и конечный слог; это противоположность, и в то же время сходство). Но здесь же наблюдается и выход за рамки дихотомии во второй строке: *ве-* – *бе-* – *ве-*; наблюдается сквозной звук [e], обилие губных звуков.

Более высокий уровень анализа – содержательный. Он начинается с установления контраста «*черный*» – «*белый*», семантики *ветра*, противопоставляемого всему. Две первые строки образуют статику, третья – динамику, а все вместе представляют состояние природы, противостоящей человеку, и не просто противостоящей, а сшибающей его с ног. (Один из тартуских студентов, участников структуралистского семинара, предложил свою версию по поводу четвертой строки: она такая длинная потому, что символизирует у Блока человека, упавшего от ветра.) Далее обращает на себя внимание стихотворный размер: трехсложная стопа, трехстопный анапест четвертой строки *На ногах не стоит человек*, в ней слышатся сплошные [a], противопоставленные [e] предыдущих строк. Пятая и шестая строки опять возвращают нас к природе, в последней строке звучит своеобразный «хореймб»: *На всем Божьем свете*.

Наконец, в результате получается содержательная структура АБА№: «природа – человек – природа», которая может быть прочитана и на фонетическом уровне, и на уровне первой главы, и на уровне всей поэмы. Здесь как раз и наблюдается переход от «пар» к «тройчаткам» (АБА№): анализируя художественный текст, трудно остановиться только лишь на дихотомии. Лотман сознательно начинает переходить к «тройчаткам» как более характерным элементам культуры.

Одновременно с поисками в области литературоведческого структурализма Лотман штудировал «Кибернетику» Норберта Винера, где изложены основы науки об информации, о ее передаче, получении, переработке. Теория Винера, основанная на двоичной системе исчисления, дала очень много философских идей. Кибернетика подчеркнула проблему обратной связи как условие работы любой системы, обосновала знаменитую теорию шума. Обычно шум в коммуникативной цепи – это всегда помеха, нарушение процесса коммуникации. Лот-

ман, розробляючи цю ідею на матеріалі культури, утверджує обернене: шум не ослаблює інформацію, а посилює її. Шум в мистецтві несе плюс-інформацію (наприклад, Венера Мілосська без рук – «шум»). Як могли бути розпоряджені її руки? Неіснуюче. Але цей «шум» дає погляд на передположенню, к розгадуванню загадки, к збільшенню інформації). Уже в кінці ХХ століття ідея Лотмана як би знайшла відображення в фізиці, в фізичній ідеї резонанса (стохастичного резонанса), котра ґрунтується на аналогічній лотманівській думці о шумі як доповнювальній інформації. Теорія шуму органічно включена в структуралістські штудії Лотмана.

Ще одна його цікава ідея – ідея «мінус-приєма» в мистецтві (точніше її можна назвати ідея «ноль-приєма»), коли психологічне очікування читача не реалізується: допустим, в рифмованому стихотворенні несподівано з'являється білий стих або навпаки. Так виникає несподіване сприйняття, новий ракурс тексту – це і є, по Лотману, «мінус-приєм».

Семиотика визначається як наука о знаках, як культурна теорія, оскільки природа дає нам не знаки, а сутності. Все являється тем, чим ми його називаємо. Знаки не первозданні, вони з'являються при переході к живому світу, спостерігаються в світі рослин і тварин. Наприклад, самець співає привабливу пісню для самки, павлин розпускає хвіст, з'являються привабливі кольори у рослин – це вже несвідомий перехід к знаку. У людини на ранніх стадіях розвитку з'являються знаки: палички, піктограми, малюнки. Великим кроком вперед стало з'явлення слова і мови – суцільної знакової системи. Визначення «стол» – це вже не первозданий стіл, а знак столу і т.п.

Художественний текст не просто представляє знак, а зв'язує знаки в систему. Якщо мистецтво є знак знака, то художественна література – це вторинна знакова система, літературознавство, вивчає її, – третинна знакова система; теорія, описуюча методи і прийоми літературознавства, – четвертий «етаж» знакової системи і т.д. Отримується своєобразне нарощування «етажів». Таке аналогія спостерігається в системі торгівлі: обмін – винахід грошей – оплата по кредитним карткам – безналічний розрахунок. Во все це є деяка неестественність, викликаюча тягу к автентичності. Видно, звідси нахил Лотмана в «природну» область, пов'язаний з «передаванням» знаками. Все в світі відбувається опутаними знаками, первозданні тільки фізіологія (гастрономія і секс) і природа. Тяга к природному початку проявилась у Ю.М. з дитинства: він хотів стати біологом, проявляв інтерес к комахам, тваринному світу, брав участь в юнацьких колах. Прекрасно малював, в основному «природні» малюнки. Його листи к дітям і жінці – майже обов'язково з малюнками, звертають увагу «животні» клички в них: «зайчик», «собачка», «собака», «хво-

стик» и т.п. (ср. обращение Чехова к жене: «лошадка»). Иногда письма подписаны: «пес». Все это от бессознательной тяги к природности. Внедрение природных аллюзий не случайно: в конце жизни Лотман начинает заниматься проблемой смерти – в работах последних лет уже господствует идея природного начала (см. статьи «Две „Осени”», «Смерть как проблема сюжета») [Лотман 1994, 394-406; 417-430]).

Интересно также проследить использование Лотманом природных образов в его каламбурах, анаграммах, экспромтах; любопытны связи «природной» картинки на конверте с содержанием письма – это может составить увлекательный исследовательский сюжет. Скажем, отправляя жене Заре Григорьевне Минц письмо с картинкой на конверте, Лотман так обыгрывает ее содержание: «На конверте заяц мерзнет, мерзнет заяц, мерз заяц. Зина Мерц, Зара Минц». Как результат, на уровне каламбура «мерзнувший заяц» постепенно превращается в «Зару Минц». Таких примеров из писем Лотмана можно приводить очень много.

В начале 1960-х годов Лотман усиленно штудировал семиотические работы, как отечественных, так и западных исследователей. Основы семиотики закладывает в 1938 году американский философ Чарльз Моррис в статье «Основания теории знака». Знак в современной семиотике входит в треугольник («тройчатку») «знак – значение – денотат», где денотатом называется то, что первоначально, а именно обозначаемое знаком явление, а значением – смысл, вкладываемый в знак его получателем. В зависимости же от связей элементов этого треугольника Моррис определяет три науки, три раздела семиотики: *семантику*, изучающую взаимоотношения знака и значения (с учетом денотата), *прагматику*, посвященную связям знака с получателем информации, и *синтактику*, изучающую структуры самих знаковых систем. Положения теории информации вместе со всей кибернетикой входят во второй раздел, в прагматику (это «деловая» сторона использования наших знаний). Это все три элемента треугольника в их практическом применении). А структурализм можно в свете теории знаков рассматривать как часть семиотики, как определенный аспект синтактики.

Таким образом, литературовед возвышается до уровня культуролога, выходя за рамки чисто художественной литературы. К концу 1970-х годов Лотман стал скорее культурологом, но не забывал и о литературоведении. Сквозь призму культуры, например, определял первичность индивидуального начала над классовым, социальным. М.Л. Гаспаров написал статью «Лотман и марксизм» [Гаспаров 1996, 9-16; Гаспаров 1999, 415-426], где стремится развести понятия марксизма как метода и марксизма как идеологии. Ранний Лотман, по Гаспарову, использовал марксистский метод, но к идеологии он непричастен. Это не совсем так. Лотман широко смотрит: у него классовое

постепенно отодвигается, а на первый план выдвигается индивидуальное и общечеловеческое. Прекрасная иллюстрация этому – статья об идейной структуре «Капитанской дочки» [Лотман 1995, 212-227]. Главная мысль Лотмана сводится к тому, что пугачевское восстание, конечно, классовое восстание, но для Пушкина самое интересное то, что когда классовые вожди оказываются в сложных ситуациях, в них побеждает человеческое, и потому Пугачев и Екатерина прощают Гринева, подчиняясь общечеловеческому закону милосердия.

Лотман, занимаясь культурологией и семиотикой, интересуется метаязыком культуры. В частности, в ряде работ он возвышает роль пространства над временем: время вторично, а вот пространство – первично. Время не «прощупывается», и потому, говоря о времени, люди пользуются пространственными образами: время идет, время летит. А вот временными образами, говоря о пространстве, мы не пользуемся. Однако в последние годы в работах о Тютчеве и Баратынском Лотман возвысил категорию времени до уровня пространства. Эта тенденция прослеживается и в статьях по древнерусской литературе, где так важны категории степи, пути как двух видов пространства. Категория пути связана с изображением движения в пространстве, а степи – предполагает некоторую размытость, где нет цели пути, человек тут максимально близок к природе: возможно, поэтому Лотману очень близок образ толстовского Федя Протасова. Неожиданную интерпретацию получает категория времени в одном из писем Лотмана после инсульта. Анализируя свое состояние, особенности болезненного сознания, Ю.М. замечает, что «...прожил определенное время в сфере мышления, в которой время было заменено пространством. В практическом быту я прекрасно понимал, что такое время, но одновременно жил в мире, в котором я сам, и все люди, которые когда-либо пересекались с моей жизнью (люди, о которых я только читал или слышал, в этот мир не попадали), существовали одновременно и *вне времени*, как бы высвечиваемые в разных частях одного пространства. Например, отец был одновременно во всех возрастах и существовал сейчас. То же – и о всех других людях. Я мог, постаравшись, отыскать и увидеть события, которые я, казалось, абсолютно забыл. В этом мире ничто не исчезало, а только уходило в область неясного зрения и вновь выходило из нее. ...Тогда это было не единственное, а *одно из двух* типов пространства, и я мог передвигаться из одного в другое. ...Как видите, я путешествовал» [Лотман 1997, 355].

Последние годы жизни Лотмана – это занятия культурологией («Культура и взрыв»), но в то же время и возврат к классическим литературоведческим темам, к Пушкину, к Карамзину: биография Пушкина, комментарий к «Евгению Онегину», монография «Сотворение Карамзина». В комментариях к пушкинскому роману особенно ценны

культурологические главы, представляющие общую картину пушкинской эпохи. Широко представлена она и в биографии Пушкина, наряду с фактами жизненного пути поэта, его знакомств, декабризма. Единственное, что вызывает несогласие, – Лотман считает, что Пушкин с юных лет имел перед собой цель, умело строил свою жизнь, выходил победителем всегда, даже в финале жизни, поскольку не боялся смерти. Его смертельная рана – случайность, а на самом деле Пушкин нравственно победил Дантеса. Однако вряд ли это так. Высший свет считал Дантеса страдальцем, которому вместо блистательной карьеры в русской гвардии пришлось уехать из России. Лотман считает, что Пушкин строил свою жизнь, но жизнестроительства здесь нет. В отношениях с Геккереном и Дантесом Пушкин действовал импульсивно, его дуэль – душевный порыв, а не умственный расчет.

Подспудно речь здесь идет о том, что Лотман в какой-то степени имел в виду свою жизнь, он сам был жизнестроителем, поклонником патриархального дома. (Подробнее аргументы Б.Ф. Егорова изложены в его статье-рецензии на книги Лотмана о Пушкине [Егоров 1994, 227-233] и прокомментированы самим Лотманом в ответном письме [там же, 233-235; Лотман 1997, 346-350].)

В последних работах Лотмана наблюдаются определенные мировоззренческие изменения, связанные с обращением внимания на христианство. В советское время шло накопление Лотманом материала, начиная с изучения масонства. Христианская тема, в частности, развивается в статье о пушкинском замысле драмы «Иисус», от которого поэт отказался по цензурным соображениям. Используя «Египетские ночи», другие пушкинские произведения и высказывания, Лотман воссоздает схему сюжета [Лотман 1995, 281-292], применяя излюбленный прием реконструкции, выработанный еще в студенческие годы в статье о реконструкции разговоров Радищева и Кутузова.

В последние годы Лотман подходил к христианству как к грандиозному мировоззрению. Не случайно в его работах становится важной тема смерти (особенно в связи с изучением творчества Тютчева и Баратынского, но не только: [Кузовкина 1999, 259-270]), и что интересно, Лотман переходит здесь к «тройчаткам». В статьях о «Медном всаднике», о незаконченном стихотворении Пушкина «Гибель Помпеи» он использует «тройчатку» «власть – простые люди – природная стихия» как основу идейного содержания произведений [Лотман 1995, 293-299]. То же применимо у Лотмана и к осмыслению смерти: не дихотомия «жизнь – смерть», а «жизнь – смерть – бессмертие». Жизнь линейна, с точки зрения времени в ней есть начало и конец. Смерть растворяет эти начала и концы, создает бесконечное существование, но неживое. И лишь бессмертие противопоставляет жизни как вечность, а смерти – как живое, как жизнь.

В бессмертие включено искусство как создание ценностей, не завершающихся с жизнью человека. Наконец, природа бессмертна, «в природе смерти нет», по-толстовски. Поздний Лотман пытается противопоставить и укороченной жизни человека, и длинной смерти – бессмертие. Это его вывод в конце жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров 1996. Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология / Ю.М. Лотман. О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1996. – С. 9-16.
2. Гаспаров 1999. Гаспаров М.Л. Лотман и марксизм / Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – С. 415-426.
3. Егоров 1994. Егоров Б.Ф. О Ю.М. Лотмане-пушкинисте // Русская литература. – 1994. – № 1. – С. 227-235.
4. Егоров 1999. Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 384 с.
5. Егоров 2001. Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. – Томск: Издательство «Водолей», 2001. – 512 с.
6. Кузовкина 1999. Кузовкина Т.Д. Тема смерти в последних статьях Ю.М. Лотмана / Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 295-270.
7. Лотман 1960. Лотман Ю.М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л.: Наука, 1960. – Т. 3. – С. 131-173.
8. Лотман 1963. Лотман Ю.М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. – 1963. – № 3. – С. 44-52.
9. Лотман 1992. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. – Таллинн: «Александра», 1992. – 480 с.
10. Лотман 1994. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: «Гнозис», 1994. – 560 с.
11. Лотман 1995. Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1995. – 848 с.
12. Лотман 1997. Лотман Ю.М. Письма. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 800 с.
13. Лотман 1998. Лотман Ю.М. Собрание сочинений. Том 1: Русская литература и культура Просвещения. – М.: ОГИ, 1998. – 520 с.
14. Лотман 2005. Лотман Ю.М. Воспитание души. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. – 624 с.

*А.С. Киченко
(Черкасы)*

УДК 82.0

**СЕМИОТИКА ПОСЛЕ Ю.М. ЛОТМАНА:
АСПЕКТ «МИФОЛОГИЧНОСТИ»**

Целью предлагаемой статьи является определение и попытка анализа одной из концептуальных составных лотмановской семиотики, достаточно плодотворно разрабатываемой сегодня в системе уже постлотмановской семиотической теории. Речь идет о проблеме мифологического/мифопоэтического модуса культуры: проблеме, пожалуй, самой популярной и самой дискуссионной, поскольку в семиотическом плане связана она с экспликацией «мифологизма» и «мифологического» прежде всего как феномена сознания, а не текстообразования. Отсюда следует культурологическая постановка вопроса: интерес к культуротворческому механизму мифа давно перешагнул рамки структурального литературоведения и фольклористики, прочно внедрившись сегодня в отрасли рецептивной эстетики, психоаналитики, герменевтики, постструктурализма, гендерных интерпретаций художественного текста и т.д.

Надо сказать, что популярность и определенный универсализм проблемы связаны с тем, что аспект «мифологичности» культурного сознания является составной частью полиаспектной теории Лотмана и, соответственно, его структуралистской методологии. Скажем, в книге южнокорейского исследователя Ким Су Квана «Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана» (книге, ярко демонстрирующей диалектику лотмановского структурно-семиотического метода), категория «мифологичности» включается в ряд четырех ключевых понятий, четырех аспектов, вокруг которых систематизируются основополагающие теоретические построения Лотмана:

1) аспект «иконичности» искусства (теория знака и знаковости искусства у Лотмана);

2) аспект «пространственности» (пространственная картина мира как модель культуры в интерпретации Лотмана);

3) аспект «личности» (личность и семиосфера в их культурном взаимодействии);

4) аспект «мифологичности» (описание и анализ принципиальных черт мифопорождающего механизма культуры) [1].

Не касаясь проблемы исчерпанности лотмановского наследия предложенными рубриками, можно заметить несомненную типологичес-

кую связь предлагаемых понятий-аспектов, их теоретического потенциала: все перечисленные научные подходы сохраняют сегодня свою актуальность, тем более в связи с попытками взгляда на коренные, принципиальные составные культурного мышления. Отличительная черта такого взгляда – вхождение в культурологическое пространство, выстраивание логики культурологических схем, отправной точкой которых чаще всего и являются «миф», «мифотворчество», «мифологическое сознание», «мифологизм», демонстрирующие основополагающий, фундаментальный внутренний опыт культуры.

При этом многочисленные ссылки на авторитет Лотмана и его авторов почти совсем не актуализируют тот факт, что под «мифологизмом» культуры (или «мифологизмом» культурного/творческого сознания) Лотман понимал и интерпретировал специфику именно *сознания*, а не текстового устройства, соотносимого со структурными элементами мифа. Специфика любого текста, согласно Лотману, заключается в трансформации, переорганизации мифологического сознания в повествовательную структуру: «Все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации – переводы мифологического сознания на словесно-линейный язык (живой миф иконически-пространствен и знаково реализуется в действиях и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных и наскальных изображениях, нет линейной заданности порядка) и на ось линейно-временного исторического сознания. Отсюда представление о поколениях и этапах, все эти «сначала» и «потом», которые организуют известные нам записи и пересказы, но принадлежат не самому мифу, а его переводу на немифологический язык. То, что в пересказе на языке линейного мышления превращается в последовательность, в мифологическом мире представляет бытие, располагающееся на концентрических кругах, между которыми существует отношение гомеоморфизма» [3, с. 37].

Отсюда очевиден вывод о том, что проблема соотношения мифа и художественного текста – это проблема перевода, смысловой переорганизации структур, одна из которых (миф) фундаментально иконична, синкретична и антилинейна, а другая – подвижна, дискретна, сюжетна, топологична. Иными словами, речь идет об одной картине мира, но о различных точках зрения на нее, различных планах выражения. В семиотическом аспекте эта черта может быть определена, по меньшей мере, двумя лотмановскими положениями (их наиболее четкая формулировка предложена в статьях «Миф – имя – культура», в соавторстве с Б. Успенским, и «Феномен культуры»): 1) специфика мифологического сознания и его структур заключается в том, что «мифологическое» есть типологический контрагент к «логическому», дескриптивному типу сознания: отсюда язык «мифологического» проти-

воположен словесно-линейному языку, словесному началу культуры в целом; 2) обязательность наличия этих двух языков, двух берегов культуры: словесно-дискретного (текст) и иконически-континуального (типологически сводимого к мифу).

Так устанавливается и функционирует, по мысли Лотмана, принцип наличия единого «мифопорождающего» текстового устройства (первое по времени определение проблемы см. в статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении», 1979 г.), когда сюжет основывается на двух типологических формах событий и разрабатывает два типа времени: циклическое и линейное, соответственно продуцируя циклические мифологические тексты и тексты линейного типа. Важнейшей предпосылкой анализа художественного произведения на предмет наличия в нем мифологической (а точнее – мифопоэтической) составной и является определение *мина* сюжетного начала, собственно природы сюжета, которая не всегда, и не повсеместно мифологична. История культуры знает целые эпохи, ориентированные на антимифологическое построение сюжета, следовательно, все попытки приоткрыть в нем основы мифологического языка, расшифровать их мифологический код представляются скорее смелой гипотезой, нежели научным описанием проблемы.

Однако дело не только в принципах и приемах организации сюжета. Мифопорождающее текстовое устройство тесно связано с общекультурными факторами: знаковой и символической природой текста, его пространственной организацией, свойствами моделирования, личностным началом – все эти формы так или иначе дистанцируют миф и сюжет, свидетельствуют о том, что мифологическое сознание принципиально непереводаемо в план любого иного описания, замкнуто в себе, невербально. Все приемы сюжетной конструкции мифопоэтического плана уподобляются реконструкции элементов, они равносильны припоминанию (отсюда проблемы мифопоэтической реконструкции сюжета в связи с механизмом культурной памяти, сюжета как «припоминания» архетипной формы и т.д.).

В связи с этим понятие сюжета в семиотической интерпретации приобретает весьма интересное истолкование. Системный подход к мифу и «мифологичности» культуры позволяет реконструировать «бессюжетную структуру» как первичную основу современного сюжетного текста, своего рода «мифологический код» сюжетных текстов нового времени. В 1973 году (параллельно со знаменитой работой В.Н. Топорова «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления») Лотман публикует тезисы «О мифологическом коде сюжетных текстов», где соотносит два типа повествования: «*досюжетное* повествование мифологического типа» и «*сюжетное*, переведенное на язык дискретно-линейных сис-

тем». При этом предполагается, что в процессе «перевода», «трансформации» в современных сюжетных текстах сохраняются некоторые конкретные последствия разрушенной, трансформированной исходной системы. Эти последствия указаны достаточно определенно, хотя и не исчерпывающе, видимо, в связи с тем, что Лотмана здесь интересует лишь одна сторона сюжета – трансформация действующего: а) возникновение множественности персонажей; б) разомкнутость циклической структуры времени и многослойности пространства; в) появление системы двойников, параллелизма образов (у Лотмана на примере комедии Шекспира «Как вам это понравится», у Топорова – на примере «Преступления и наказания» Достоевского).

Как вывод, Лотман формулирует два положения: 1) «мифологический код сюжета в исторических судьбах жанров оказывается лишь первичным, который подлежит дальнейшей трансформации в результате перевода в системы более сложных позднейших культурных кодов» [4, с. 673]; 2) «все реально данные мифологам тексты являются результатом трансформации. ...Помня об этом, мы можем с достаточной степенью точности реконструировать миф из весьма поздних текстов» [4, с. 671]. Именно такая реконструкция и может быть определена как мифопоэтическая, исходящая из предпосылки поэтической (сюжетной) перестройки мифа, перевода системы его событий в понятие одного «события» как структурной единицы сюжета. Миф, таким образом, не входит в сюжет, он вне- и над-сюжетен, это заряд, генетический код, точка отсчета повествования, но не сюжет в его историко-типологической перспективе. Отсюда реконструкция представляется сферой моделирования формы на основе двух четко фиксированных точек: исходного мифологического синкретизма и однократности события (повествования). Думается, что реконструкция (моделирование) возможна на основе таких сюжетов, в структуре которых взаимодействуют противоположности, оппозиции как элементы повествования, «странности», «неожиданности», проявления чудесного. Далекое не случайно у Гоголя, Достоевского, Булгакова, например, наличие в структуре сюжета «странного», «аномального», наличие «экссесса» – это сюжеты с элементом мифологического представления (у Лотмана на примере романов Достоевского показано, что «мифологизм проникает в область экссесса» и формирует новый тип упорядоченности повествования [3, с. 236-240]), сюжеты, в которых через «аномальное», «странное» и «хаотическое» решается проблема порядка, гармонии, чудесного. Идея реконструкции, таким образом, может быть связана с возможностью прочтения подобного идеологического ядра художественного текста.

Сегодня разработка аспекта «мифологичности» в планах семиотическом, постструктуральном, герменевтическом связана с определе-

нием нескольких принципиальных подходов к анализу взаимосвязи мифа и сюжета. Анализируя современные тенденции изучения сюжетостроения, можно усмотреть в них определение и анализ:

- 1) принципа «эстетизации» мифа и мифологического;
- 2) принципов мифопоэтического «моделирования»;
- 3) принципов «пародирования» и «стилизации» мифа (Ж. Женетт, например, определяет пародию как «гипертекстуальное явление»; относительно мифа пародия – это «несмешная трансформация» и «несмешная имитация»);
- 4) принципа «метатекста» или «метатекстовой информации», «интертекстуальности» (в интерпретации Ю. Кристевой, «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста. Тем самым на место понятия интересубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [2, с. 99]);
- 5) принципа «психоаналитической интерпретации» сюжета в связи с архаичными формами мышления.

Перечисленные подходы охватывают, конечно, далеко не все векторы постлотмановской семиотики, однако со всей очевидностью свидетельствуют о том, что план «мифологичности» текста получает сегодня объемное и разветвленное истолкование. Описание аспекта «мифологичности» как культурного механизма, определение метода и стратегии мифопоэтической реконструкции, анализ повествования как синтеза двух структурно-семантических плоскостей – задачи, не переставшие быть актуальными в контексте современных семиотических разысканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личность» / Вступ. статья М.Л. Гаспарова. Послесл. Б.Ф. Егорова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 176 с.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 1995. – № 1. – С. 97-124.
3. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: «Александр», 1992. – 480 с.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.

АНОТАЦІЯ

Киченко О.С. Семіотика після Ю.М. Лотмана: аспект «міфологічності»

У статті аналізується одна з основоположних складових семіотичної концепції культури Ю.М. Лотмана: аспект «міфологізму» художнього твору. Розглядаються моменти взаємодії міфу і сюжету, що формують особливий тип сюжетної конструкції: міфопоетичну форму, яка свідчить про своєрідну перебудову міфу, його «переклад» поетичною мовою. З цього кута зору аналіз міфопоетичної форми можна трактувати як реконструкцію досюжетної синкретичної міфологічної структури.

Ключові слова: семіотика, міф, міфологічність, сюжет.

АННОТАЦИЯ

Киченко А.С. Семіотика после Ю.М. Лотмана: аспект «мифологичности»

У статті аналізується одна з основоположних складових семіотичної концепції культури Ю.М. Лотмана: аспект «міфологізму» художнього твору. Розглядаються моменти взаємодії міфу і сюжету, що формують особливий тип сюжетної конструкції: міфопоетичну форму, яка свідчить про своєрідну перебудову міфу, його «переклад» поетичною мовою. З цього кута зору аналіз міфопоетичної форми можна трактувати як реконструкцію досюжетної синкретичної міфологічної структури.

Ключевые слова: семиотика, миф, мифологичность, сюжет.

SUMMARY

Kychenko A.S. Semiotics after Yu. M. Lotman: the aspect of “mythologicity”

The article analyzes one of the fundamental components of Lotman's cultural semiotic conception that is the aspect of mythologism in the literary work. The interconnection of the myth and the plot that forms a special type of plot's construction is in the focus of the attention as well. This special type of the plot's construction is a mythopoetic form that proves the specific recreation of the myth, its “translation” in the poetic language. In this way, the analysis of the mythopoetic form can be considered as the reconstruction of the whole mythological structure formed before the plot creation.

Key words: semiotics, myth, mythologicity, plot.

УДК820

**ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ «ВОСТОЧНОЙ ПОВЕСТИ»
ТОМАСА МУРА «ЛАЛЛА РУК» В ТВОРЧЕСКОМ
ВОСПРИЯТИИ А.С. ГРИБОЕДОВА
И В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА**

Известно, что А.С.Грибоедов, владевший английским языком и читавший в подлиннике в 1819 г. во время путешествия по Персии «восточную повесть» Т.Мура «Лалла Рук», тем самым сверяя художественное описание и непосредственно наблюдаемую реальность [2, с. 75 – 76], был хорошо знаком со многими сочинениями Т.Мура. Вместе с тем следов влияния творчества Мура в произведениях Грибоедова совсем немного, – это образ пери в стихотворении «Телешовой в балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя» (1824) и своеобразная восточная экзотика отрывка «Кальянчи», создание которого относится к 1821 г.

В стихотворении «Телешовой», впервые опубликованном в №1 «Сына отечества» за 1825 г., отчетливо ощутимо влияние «Лалла Рук» Томаса Мура: «О, кто она? – Любовь, Харита, // Иль пери, для страны иной // Эдем покинула родной, // Тончайшим облаком обвита?» [4, с. 342]. Первая публикация сопровождалась примечанием издателя Н.И. Греча, дававшим представление об Эдеме и пери.

В период с декабря 1821 г. по май 1822 г. в Тифлисе происходило регулярное общение А.С.Грибоедова и В.К.Кюхельбекера. Поэты были знакомы, – их первая встреча состоялась в Петербурге несколькими годами прежде; однако именно в Тифлисе произошло определенное внутреннее, духовное сближение двух ярких представителей русской литературы. «Он очень талантливый поэт, и его творения в подлинном чистом персидском духе доставляют мне бесконечное наслаждение», – писал Кюхельбекер о Грибоедове в письме к своей матери, датированном 18 декабря 1821 г. [7, с. XXVII]. Ассоциации Грибоедова и его творчества с восточным колоритом характерны и для позднейших произведений Кюхельбекера. Так, в стихотворении «А.С.Грибоедову при пересылке к нему в Тифлис моих «Аргивян», автограф которого, содержащийся в письме к сестре Ульяне Карловне Кюхельбекер, датируется 20 января 1823 г., В.К.Кюхельбекер предлагает описание, прозрачно раскрывающее интерес Грибоедова к персидской тематике: «...он запах Гулистана // Вбирает жадною душой, // Где старец вечно молодой, // Где музы пышные святого Фарзистана // Парят над вещью главой!» [8, т. 1, с. 170]. В стихотворении «Памяти Грибоедова» (1829) Кюхельбекер ха-

рактирует погибшего современника как «избранного славой// Певца, воспевшего Иран» и сопровождает эти строки пояснением в виде за-текстового примечания: «Относится к поэме Грибоедова, изожой по форме своей с Чайлдом-Гарольдом; в ней превосходно изображена Персия. Этой поэмы, нигде не напечатанной, не напечатано смешивать с драмой, о которой упоминает Булгарин» [8, т. 1, с. 222; см. также: 9, с. 275]. В первом томе двухтомника Кюхельбекера, вышедшего в 1939 г. в Большой серии «Библиотеки поэта» к строке о «певце, воспевшем Иран» дано иное примечание на французском языке с подстрочным русским переводом: «Ce rapporte a un charmant poëme; Путник ou Странник, dans le genre de Child-Harold (mais sans la morque et la misanthropie dй Byron) dans lequel il avoit peint la Perse; ce poëme n'a jamais йтй imprimй» («Относится к прелестной поэме «Путник» или «Странник», вроде «Чайльд-Гарольда» (но без надменности и мизантропии Байрона), в которой он изобразил Персию; эта поэма никогда не была напечатана») [7, с. 461]. Вероятно, именно эта поэма Грибоедова, не дошедшая до наших дней, вызывала у Кюхельбекера прочные многолетние ассоциации между именем писателя-современника и персидскими мотивами в поэзии.

Из упомянутой поэмы Грибоедова до наших дней сохранился отрывок «Кальянчи», впервые опубликованный в №1 «Сына отечества» за 1838 г. В основу дошедшего до нас фрагмента было положено реальное событие 1820 г., отраженное в сообщении начальника русской дипломатической миссии в Персии С.И.Мазаровича генералу А.А.Вельяминову: «Двое бродяг вывели в здешний базар мальчика-грузина Татня, похищенного ими. Я представил здешнему правительству о беззаконности <...>. Служащий при миссии по моему приказанию силою извлек из шахзадинского дворца маленького несчастливца, которого я ныне с караваном отправил в Карабах» [10]. В диалоге путешественника и отрока, уроженца Кахетии, обращает на себя внимание реплика первого из них, с которой, собственно, и начинается отрывок: «В каком раю ты, стройный, насажден?// Какую влагу пил? Какой весной обвеян?// Эйзедом ли ты светлым порожден,// Питомец пери, или Джиннием взлелеян?» [4, с. 350]. Многочисленные экзотические наименования, упомянутые Грибоедовым, а в особенности имя пери, невольно ведут к мысли о влиянии со стороны «восточной повести» «Лалла Рук». Данная мысль тем более справедлива, что путник в ходе диалога вновь и вновь обращается к характерным элементам экзотики, упоминает пери: «В каком раю ты, стройный, насажден?// Эдема ль влагу пил, дыханьем роз обвеян?// Скажи: или от пери ты рожден,// Иль благодатным Джиннием взлелеян?» [4, с. 351].

В.К.Кюхельбекер, вероятно, впервые услышавший о «Лалла Рук» во время бесед с А.С.Грибоедовым на Кавказе в 1822 г. [см.: 5, с. 657], много лет спустя (26 июня 1830 г.), находясь в заточении в Динабург-

ской крепости, благодарил родных за присланную ему «восточную повесть» Томаса Мура. Из сибирского Баргузина ссыльный Кюхельбекер сообщал 13 апреля 1836 г. Н.И.Гречу о подготовленном к опубликованию, в числе других рукописей, очерке о Томасе Муре [12, с. 407, 459]. Очерк, текст которого до наших дней не сохранился, был, вероятно, создан именно в тот период динабургского заточения, когда поэт читал «Лалла Рук».

Пристальное знакомство с «восточной повестью» Томаса Мура отразилось в написанной Кюхельбекером в 1831 г. и изданной в прозаической рамке под заглавием «Русский Декамерон» без имени автора в 1836 г. поэме «Зоровавель», названной по имени главного героя – библейского вождя евреев, выведшего их из персидского плена. На первый взгляд, основное влияние, испытанное в данном случае Кюхельбекером, обусловлено сборником новелл Боккаччо «Декамерон». Действие «Русского Декамерона» происходит во время эпидемии холеры осенью 1830 г., когда несколько молодых людей, спасаясь от нашествия болезни, уединенно поселяются в имении графини Ладовой и читают друг другу свои сочинения. Во вступлении Кюхельбекер проводил прямую параллель между великим произведением Боккаччо и своей книгой: «Чуме обязана Италия славным по всей Европе Декамероном, <...> холере Россия – сию книжицею, которую я, издатель, дерзаю назвать Российским или Русским Декамероном, сиречь Десятиглавом, не ради того, что равняю себя с известным в целом мире божественным Боккаччио (it divino Bocaccio), издателем итальянского Декамерона, но единственно ради того, что и в моем Русском Декамероне десять глав» [цит. по: 5, с. 657]. Предполагалось, что вторую часть «Русского Декамерона» составит комедия «Нашла коса на камень», а третью – поэма «Семь спящих отроков».

Вместе с тем вряд ли стоит преувеличивать влияние «Декамерона» Боккаччо на В.К.Кюхельбекера. М.П.Алексеев справедливо замечает, что «принцип «обрамлений» у Кюхельбекера в большей мере походит на Мура, чем на Боккаччо, да и «вставные» новеллы имели у русского писателя «восточный колорит» [1, с. 696]. Подтверждения этого несложно найти в третьей, заключительной части «Зоровавеля». Так, Кюхельбекер упоминает «розу Кашемира», невольно вызывающую параллели с четвертой вставной поэмой «Лалла Рук» «Свет гарема»: «Цветов весенних много, други; // Но что они? рабы и слуги / Царицы всех земных цветов, // Улыбки радостного мира, // Роскошной розы Кашемира» [8, т. 1, с. 495].

Данная параллель становится тем более очевидной, если обратиться к некоторым другим фрагментам третьей части «Зоровавеля», сопровождаемым авторскими примечаниями. В частности, текст «Среди богатств земных несметных // Есть много жемчугов драгих, // Есть

много камней самоцветных; // Но кто же уподобит их // Жемчужине неоцененной, // Которой за града вселенной, // За царства мира не хотел // Отдать халифу царь Цейлона?» Кюхельбекер сопроводил примечанием: «Об этой жемчужине пусть прочтут хоть в замечаниях к Муровой поэме «Lalla-Roukh». Нарочно ссылаемся на книгу, доступную всякому несколько образованному читателю, потому что смешно в цитатах щеголять видом учености, почти всегда очень дешево купленной» [8, т. 1, с. 495, 504]. В финале поэмы к строкам «<...> Засверкал тот свет, // Тот блеск обманчивый, который, // Как ясный, ласковый привет // В Иране ночью манит взоры // И солнце им сулит, а вдруг, // Скрываясь, как неверный друг, // Прельщенные призраком очи // В холодной покидает ночи» поэт дает пояснение: «Об этом явлении, называемом по-персидски зарей-обманщицей, см. хоть замечания к той же поэме Томесона Мура» [8, т. 1, с. 502, 504].

Действительно, в четвертой вставной поэме «Лалла Рук» «Свет гарема» со ссылкой на еще неизвестное в России «Путешествие» Марко Поло дается примечание: «Король Цейланский, говорят, имеет прекраснейший в мире рубин. Гублай-Хан предлагал ему взамен за оный цену целого города; но король отвечал, что не уступит его за все сокровища света». Данный фрагмент в прозаическом переводе, анонимно опубликованном в «Сыне отечества», содержит ряд неточностей, например, Марко Поло назван как Мариасола [13, с. 54]. Упоминание в примечании о бесценном рубине обусловлено основным текстом поэмы Мура, в котором проведено сравнение ширазского вина с растаявшим в хрустальном бокале уникальным рубином.

О «зарей-обманщице» в основном тексте прозаического перевода «Света гарема» в «Сыне отечества» говорится вполне точно и определенно: «Заря является <...> или по крайней мере та заря преждевременная, которой свет вдруг исчезает, как будто бы день проснувшийся снова закрыл блестящие свои звезды», – однако и к этим словам дается примечание со ссылкой на свидетельство Уэринга (Waring): «У восточных жителей две зари: Субхи-казым и Субхи-садиг, т.е. ложный и настоящий рассвет» [13, с. 48-49]. Это примечание в оригинале Мура звучит следующим образом: «The Persians have two mornings, the Soobhi Kazym, and the Soobhi Sadig, the real day-break. – Waring» [19, p. 55].

Сказанное не позволяет прийти к выводу, что использовал В.К.Кюхельбекер при создании поэмы «Зоровавель» – английский оригинал четвертой поэмы из «Лалла Рук» Томаса Мура или ее прозаический перевод, напечатанный в 1827 г. «Сыном отечества». Однако в целом можно говорить как о значительном муровском влиянии на В.К.Кюхельбекера, так и о художественной оригинальности поэмы «Зоровавель», опирающейся в сюжетном плане на третью и четвертую главы второй книги Ездры. Проблемы фантастики и мифологии в творчестве

В.К.Кюхельбекера, в том числе мифологическая образность в поэме «Зоравель», стали предметом исследования Л.Г.Горбуновой [см.: 3].

Впрочем, увлечение ориентальными мотивами, столь ярко отразившимися в «Лалла Рук» Томаса Мура, было характерно в 1820-е гг. не только для творчества А.С.Грибоедова и В.К.Кюхельбекера, но и для всей русской литературы в целом. Интерес к ориентализму, обусловленный прежде всего господством романтического направления, находил отражение и в повседневной жизни, что проявилось, в частности, в особом внимании к языкам и культурам многих народностей Российской империи, а также стран Востока, открытии в 1818 г. восточных кафедр в Главном педагогическом институте, выпуске в 1825-1827 гг. специализированного журнала «Азиатский вестник» [16, с. 113]. Популярность в России обретали и произведения западноевропейских (в том числе и английских) писателей, интерпретирующие восточные мотивы [см.: 17; 18]. О том, что восточные мотивы стали во многих случаях преобладающими в «ученейших обществах» просвещенных народов, сообщалось и в стихотворных пародиях 1820-х гг., авторы которых утверждали, что «одни переводы с восточных языков кое-как питают российскую словесность» [11, с. 175]. Признавая, что влияние восточной поэзии особенно видно «в поэзии Мура и в произведениях Байрона», С.П.Шевырев вместе с тем отмечал способность ориентальных мотивов увлечь «фантазию поэтов в мир идеальный» [15, с. 63]. Роль творчества Мура в пропаганде в России ориентальной традиции в 1820 – 1830-е гг. неизменно преувеличивалась, о чем можно судить, в частности, из другого замечания С.П.Шевырева, вызванного появлением поэмы А.И.Подолинского «Див и пери»: «...англичанин Мур пристрастил всю Европу к восточному роду поэзии <...>. Критика радуется, смотря на сие обогащение; между тем холодная предусмотрительность, в которой ее часто, но несправедливо укоряли, заставляет опасаться, чтобы роскошь описаний не заменила у наших стихотворцев истинной силы чувствований и мыслей» [14, с. 277- 278].

Как видим, именно произведения Томаса Мура во многом способствовали росту интереса русского общества к ориенталистике, вполне соответствовавшей романтическому направлению в отечественной литературе. Однако «восточная повесть» Томаса Мура «Лалла Рук» была далеко не единственным западноевропейским источником, обусловившим появление ориентальных мотивов в русской литературе, – в этой связи следует назвать также имена Дж.-Г.Байрона, И.-Г.Гердера и, в особенности, И.-В.Гете, автора сборника «Западно-восточный Диван»: известно, что в 1825 г. В.К.Кюхельбекер перевел для себя существенную часть подробного прозаического комментария Гете, сопровождавшего выход «Западно-восточного Дивана» [см.: 6, с. 663-666].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века). – М., 1982.
2. Веселовский Ю.А. Грибоедов и западноевропейские литературы / Литературный вестник. – 1904. – Т. VII. – Кн. 4. – С. 43-86.
3. Горбунова Л.Г. Творчество В.К.Кюхельбекера. Проблемы фантастики и мифологии. – Саратов, 1991.
4. Грибоедов А.С. Сочинения. – М., 1953.
5. Королева Н.В. Примечания// Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: В 2 т. – М. –Л., 1967. – Т.1. – С. 587-696.
6. Кюхельбекер В.К. Комментарий к «Западно-восточному дивану» // Литературное наследство. – Т.4-6. [Геге]. – М., 1932. – С. 663-666.
7. Кюхельбекер В.К. [Собрание сочинений: В 2 т.]. – Т.1. Лирика и поэмы. – Л., 1939.
8. Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: В 2 т. – М. –Л., 1967. – Т. 1, 2.
9. Муравьева О.С. Замысел А.С.Грибоедова: трагедия «Грузинская ночь» // А.С.Грибоедов: Материалы к биографии: Сборник научных трудов. – Л., 1989. – С. 258-287.
10. Новые материалы о Грибоедове// Заря Востока (Тбилиси). – 1949. – 7 авг. (№154).
11. Пиитическая игрушка, отысканная в сундуках покойного дедушки классицизма. Изданная Н.М. // Русская стихотворная пародия. – Л., 1960. – С. 174-175.
12. Письма В.К.Кюхельбекера // Литературное наследство. – Т.59. Кн.1. – М., 1959. – С. 407-748.
13. Свет гарема (из Томаса Мура) // Сын отечества. – 1827. – №5. – С. 39-62.
14. Шевырев С.П. «Див и Пери», поэма А.И.Подолинского // Московский вестник. – 1827. – Ч. IV. – №15. – С. 273-279.
15. Шевырев С.П. История поэзии. – М., 1835. – С.63.
16. Эберман А. Арабы и персы в русской литературе// Восток. – М., 1923. – Кн. III. – С. 101-126.
17. Delattre F. L'Orientalisme dans la literature anglaise// Delattre F. De Byron б Fr. Thompson. – Paris, 1913.
18. Meester M. Oriental influences in the English literature of the nineteenth century. – Heidelberg, 1915.
19. Moore T. Poetical works. – Paris, 1829.

АННОТАЦИЯ

Жаткин Д.Н., Яшина Т.А. Ориентальные мотивы «Восточной повести» Томаса Мура «Лалла Рук» в творческом восприятии А.С. Грибоедова и В.К. Кюхельбекера

В статье осуществлено рассмотрение особенностей творческой интерпретации А.С.Грибоедовым и В.К.Кюхельбекером ориентальных мотивов «восточной повести» Томаса Мура «Лалла Рук». Подробно проанализирована специфика восточной экзотики отрывка А.С.Грибоедова «Кальянчи», поэмы В.К.Кюхельбекера «Зоровавель». Особое внимание уделено влиянию А.С.Грибоедова на формирование ориентальных интересов В.К.Кюхельбекера в начале 1820-х гг.

Ключевые слова: интерпретация, мотив, поэтика.

АНОТАЦІЯ

Жаткин Д.М., Яшина Т.А. Орієнтальні мотиви «Східної повісті» Томаса Мура «Лалла Рук» в творчому сприйнятті А.С. Грибоєдова і В.К. Кюхельбекера

У статті здійснений розгляд особливостей творчої інтерпретації О.С. Грибоєдовим і В.К. Кюхельбекером орієнтальних мотивів «східної повісті» Томаса Мура «Лалла Рук». Детально проаналізована специфіка східної екзотики уривка О.С. Грибоєдова «Кальянчи», поеми В.К. - Кюхельбекера «Зоровавель». Особлива увага приділена впливу О.С.-Грибоєдова на формування орієнтальних інтересів В.К. Кюхельбекера на початку 1820-х рр.

Ключові слова: інтерпретація, мотив, поетика.

SUMMARY

Zhatkin D.N., Yashina T.A. Oriental motives of the “Eastern Tale”, “Lalla Rookh” by Thomas Moore in the creative interpretation by A.S. Griboedov and V.K. Kuhelbeker

The inspection of peculiarities of the creative interpretation of oriental motives of the «Eastern tale», «Lalla Rookh» written by Thomas Moore, which is done by Griboedov A.S. and Kuhelbeker B.K. is realized in the article. We gave a detailed analysis of the eastern exotic peculiarities given in the poetic extract «Kalyanchy» by Griboedov A.S., the poem «Zorovavel» by Kuhelbeker B.K. Much attention is paid to the influence of Griboedov A.S. on the oriental formation of Kuhelbeker B.K. at the beginning of 1820s.

Key words: interpretation, motive, poetics.

*И. М. Попова
(Тамбов)*

УДК 82.0

«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» КАК СИСТЕМА-ПРОТОТИП ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ

Ф.М. Достоевский воспринимался В.Е. Максимовым как величайший провидец судьбы России. «Легенда о Великом Инквизиторе» из романа «Братья Карамазовы» и роман «Бесы» в связи с этим были самыми цитируемыми текстами и драматургии писателя. 1990-е годы, когда СССР распался, и Россию, по мнению Максимова, одолели «новые бесы».

Еще в 1973 году Владимир Максимов подготовил «сценический монтаж» романа «Бесы» по режиссерскому замыслу Юрия Любимова, в финале которого звучит голос Великого Инквизитора, обращенный к горящему Распятию, как уже сбывшееся пророчество: «Ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!» [1].

Максимов закончил инсценировку «Бесы» превращением фигуры в статуи комиссаров Временного Правительства, Ленина, Сталина и «сталинских палачей» на фоне советской кинохроники. Тем самым Владимир Максимов прочертил прямую линию от книг Достоевского к фактам российской истории XX века, показывая, с какой поразительной точностью исполнилось пророчество русского писателя.

Драмы Максимова – «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал», «Музейные ценности» тоже по сути представляют собой своеобразную трилогию на тему бесовства, в результате которого идеи Великого Инквизитора обрели реальность в исторических событиях XX века.

Во всех трех пьесах Максимова разрушение страны показано в почти апокалиптических тонах. Действие в пьесе «Кукла, или Конь Калигулы» происходит в мавзолее, из которого «выброшен вождь народов» и стоит «Конь Дьявола». Россия представляет собой ледяную пустыню, «у которой теперь конца и края нет» [424]. Главная идея пьесы, названной автором «фантазия на троих» - показ глубочайшего всестороннего кризиса, в котором пребывает «постперестроечная» Россия. Кризиса-катастрофы, грозящей полным вырождением и уничтожением нации.

В мавзолее, точнее в спецбуфете, куда спускались «престарелые вожди во время пышных демонстраций, чтобы перекусить и отдохнуть рядом с телом Основоположника», спасаются от социальной катастрофы Осип (Иосиф) и Мария. К ним навевается Прохожий (Дьявол). Библейская аллюзия на святое семейство налицо. Борьба идет за продолжение рода людского, за возрождение России в физическом и духов-

ном планах. В катастрофическом мире зреет чистое невинное будущее, но в процесс его рождения вмешивается дьявол: у оставшихся в России людей нет исторической и генетической, духовной памяти.

Мария не может «опомниться» в резко перевернувшемся мире: «Иногда проснувшись ночью, и сердце смерзается: кто я, что я, как я сюда попала? Ведь еще недавно мимо пройти и то оторопь брала: святая святых, полночь, бьют куранты, смена караула, сама вечность в имперском исполнении. Два раза даже внутри была, как говорится, в порядке живой очереди, шла, от почтения дух захватывало, а оказалась обыкновенная рекламная лавочка со спецбуфетом для номенклатурных бонз» [423].

Полное крушение идеалистических иллюзий вызвало депрессию не только у Марии, но и у Осипа: «Прозябать вот тут, пока не загнемся, это ты называешь жизнью?.. Ради чего? Ради того, чтобы закончить тем же самым?» [424]. Осип не знает даже самого главного: «Нужен ли я себе сам?». Именно отчаяние и уныние Осипа привлекают таинственного гостя – Беса, несущего ложь и смерть, мерзость запустения повсюду.

Прохожий приобретает разные облики: он то вооруженный солдат (с игрушечным оружием); то чеховский врач; то грубый деревенский ветеринар; то и провинциальный интеллигент; то номенклатурный «соратник Основоположника», «партийный вельможа».

Прохожий, принимая роды у Марии, умело умертвляет ребенка. Знаменательно, что он постепенно приобретает черты Великого Инквизитора: «Прохожий: Мне столько приходилось скитаться по свету, что я давно утерять память об истоках жизни. Как-то, в ранней молодости, а было это много-много лет тому назад, я поспорил с одним наивным чудаком, который утверждал, что стоит подарить людям свободу, как человек тут же делается отзывчивее и чище. С тех пор я переменил немало мест и даже обстоятельств, но нигде не встретил индивида, способного справиться со своей свободой. Она человеку только в тягость, эта самая свобода... А те одинокие, которым она по плечу, обычно плохо кончают: спиваются, вешаются или сидят в дурдоме» [429].

Бес способствует тому, что Осип видит мир как абсурд: «За одной стеной у меня три соратника Основоположника, наверху сам Основоположник, вернее, лошадь на его месте; сбоку, по закону убывающего плодородия, их дегенеративный наследник, а внутри я, моя женщина и ее несостоявшийся ребенок в виде гумовской куклы. Вот уж действительно: мы рождены, чтоб Кафку сделать былью!» [432].

Бес пытается разрушить веру Марии, доказывая ей, что ребенок мертв, но Мария стойко твердит: «У меня сын, понимаете, сын» [435].

Монолог Великого Инквизитора с безмолвным Христом почти дословно перенесен в пьесу «Кукла, или Конь Калигулы». Отсылки к тек-

сту Достоевського створюють ефект підведення епохального итога, розгляду результату того експерименту, про який говорив персонаж поеми з роману «Братія Карамазови»: «Прохожий (в повній темноті на його враз ожесточившись лице сфокусувалося світлове пляма). Смотри же, чудак із Галилеї. Мало того, що люди глупі і злі... , вони ще і нічотні фантазери... Вони **вонамерилися побудувати** загальне щастя, правда на кістках один одного, але для початку побудували тільки ось цю безвкусну спальню з дармовим баром і утепленим туалетом під нею для своїх косноязычних жреців. Що з всього цього вийшло, можеш тепер полюбуватися. Чому ж Ти для них так старався, треба було залишити їх в своїй участі» [1, 8, 435].

Бес залити вогонь в печі, і, звертаючись до Христа, з хохотом каже: «Ти все-таки програв мені, чудак із Галилеї» [1, 436]. Але «в кромешній темноті» вислизає язичок вогню в печі і роздається дитячий плач, «оживає транзистор далекої музики вальса із «Доктора Живаго», що означає відродження світу. Марія восторженно кричить: «Він плаче». І життя продовжується незважаючи на пророцтва і закляття Прохого-Великого Інквізитора. Символічне ім'я «Прохожий» каже про швидкопроходячу злобу, а імена Іосиф і Марія свідчать про вічне Добре і Істину.

Конь символізує тварину, скотське початок в людині, відкидається: йому немає місця в святині, де оселився Дух Господній і де плаче новонароджене дитя.

По-іншому ця ж проблема поставлена в п'єсі «П'єдестал»: тут любов не змогла подолати диявольські спокуси. Опять діяння п'єси відбувається в символізує радянський тоталітаризм місці – всередині п'єдесталу пам'ятника Сталіну, де обіснувався Палыч – бес в обличчі пролетарія, як Великий Інквізитор, спокушає людей спокусом влади. Зооморфний символ скотського початку в людині, на цей раз не конь Калігули, а козел. Конь служив знаком тваринних страстей в інтелектуальній натурі. А «вонючий козел, який доїть одночасно молоком і водкою», символізує порок п'янства, зазвичай доводящий до скотського стану і пролетаріату, і інтелектуальності.

Палыч веде в «сапог Сталіна» Ніколая, освіченого розумного чоловіка, філософськи роздумуючого над значенням буття, цитує Біблію («Не хлібом єдиним, батько, у справжньої життя повинні бути і інші ознаки») [1, 438].

Диявол знову хоче повторити в Росії експеримент, «роздути суму», тому що у російських людей виявилось «краще поєднання – варвари і анархісти: падали на всілякі міфи і романтичні всім, навіть в палачестві... , кожне наступне покоління вже нічого не пам'ятає» [1, 443].

Несомненно автор предостерегает от новых витков тоталитаризма и бесовства в России.

«Музейные ценности» - пьеса, названная Максимовым «застольем», потому что в ней углубляется анализ пьянства как страшного вида ухода от тоски, вызванной безверием.

В трилогии главным искушением для героя является женщина, которая покорно служит помощницей бесу.

«Музейные ценности» - в пьесе Маскимова означают духовные ценности, не востребованные эпохой: любовь и сострадание.

Знаменательно, что действие в пьесе разворачивается в «макете северной избы». Вера играет роль экспоната – национального типа женщины-крестьянки, поэтому она сидит в старорусском костюме с прялкой. Такое село, где сохранены традиции, одно на всю страну осталось: «Ижма одна на весь свет» [1, 451].

Русский Север оказываются славен исключительно «коробочки из берестовой коры», которые для начальства «мастерили доходяги». Рассказ Юрия Карловича идет под «родимые напевы», которые волнуют «замерзлые сердца»: блатные частушки, воровские песни. Вера быстро усвоила правило современной жизни, преподанное Юрием Карловичем: «Умей крутиться..., рот раскрыть соберешься, как тебе шею винтом вывернут. Одна всему мера: живи и не рыпайся» [1, 455].

Дядя Саша – это новый вариант Великого Инквизитора, ставящего над «хлипким, слабоумным человечеством» свой жуткий эксперимент: «- Дядя Саша. О люди, странные вы существа, сколько я знаю вас, столько не перестаю удивляться: вы так же легко возносите, как и льстите, палачествуете, как и унижаетесь, воодушевляетесь и впадаете в панику. Вы подлы, великодушны, скупы, щедры, наивны, подозрительны, честны, бессовестны, глупы, гениальны... Как много в вас намешано!.. в одном человеке. Порою мне кажется, что я зря с вами связался, хлопот много, а результат почти всегда один и тот же: сначала вы покоряетесь, но затем снова принимаетесь бунтовать...» [1, 458].

В речи дяди Саши звучат также идеи о том, что слишком «широк человек» и «человек был устроен бунтовщиком, а разве бунтовщики могут быть счастливы».

«Дух самоуничтожения и небытия» в пьесе Маскимова на материале человеческой истории XX века показывает людям, как он «обманывает их опять», а человечество вновь ищет «перед кем преклониться». Дядя Саша сумел сделать из Олега «счастливого младенца» только тогда, когда умертвил его совесть с помощью водки: «Бесхарактерный алкаш. Да, да, пусть продолжает в том же духе! Таким, как он, я просто облегчаю конец. Они уйдут в небытие в радужных снах сивушной нирваны без лишних хлопот и сожалений. А еще говорят, что я желаю кому-то зла! Напротив: чем легче для них конец, тем мне ограднее» [1, 459].

Таким образом, мистический опыт Ф.М. Достоевского был глубоко усвоен и «приложен» Максимовым к историческим условиям России XX столетия в его трилогии «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал» и «Музейные ценности», Владимир Максимов в разных формах: драме, трагифарсе и «фантазии» предупреждает о губительности гордыни, из которой проистекают все возможные пороки, разрушающие соборную душу народа, призывает крепиться духом, чтобы вытащить Россию из «бесовской бездны».

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов В.Е. Собрание сочинений в восьми томах. – Т.8. – М.: Терра, 1993. – С.304. В дальнейшем ссылки приводятся по этому изданию.

АННОТАЦИЯ

Попова И.М. «Легенда о великом инквизиторе» как система-прототип драматической трилогии

В статье рассматривается проблема творческого обращения В.Е. - Максимова к художественному наследию Ф.М. Достоевского, в частности к «Легенде о великом инквизиторе» из романа «Братья Карамазовы» и к роману «Бесы». Автор приходит к выводу о том, что опыт Ф.М. Достоевского-мыслителя был усвоен и «приложен» Максимовым к историческим условиям России XX столетия в его трилогии «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал» и «Музейные ценности».

Ключевые слова: драматургия, трилогия, проблематика произведения.

АНОТАЦІЯ

Попова І.М. «Легенда про великого інквізитора» як система-прототип драматичної трилогії

У статті розглядається проблема творчого звернення В. Максимова до художньої спадщини Ф.М. Достоевського, зокрема до «Легенди про великого інквізитора» з роману «Брати Карамазови» і до роману «Біси». Автор приходять висновку про те, що досвід Ф.М. Достоевського-мислителя був засвоєний та «прикладений» Максимовим до історичних умов Росії XX сторіччя в його трилогії «Лялька, або Кінь Калігули», «П'єдестал» і «Музейні цінності».

Ключові слова: драматургія, трилогія, проблематика твору.

SUMMARY

Popova I.M. “The Grand Inquisitor” as the prototype system of a dramatic trilogy

The article gives consideration to the problem of V. Maksimov's application to F.M. Dostoyevsky's artistic heritage, to “The Grand

Inquisitor” from the novel “The Karamazov Brothers” and to the novel “The Demons” in particular. The author comes to the conclusion that the experience of F.M. Dostoyevsky as a thinker was learnt and adjusted to the XXth century realities in Russia by Maksimov in his trilogy “The Doll, or the Horse of Caligula”, “The Pedestal” and “The Museum Values”.

Key words: dramaturgy, trilogy, problems of a literary work.

*С.А. Тузков
(Кировоград)*

УДК 821.161.1-31

“ЗАПИСКИ КАВАЛЕРИСТА”: МИФ О ВОЙНЕ В ПРОЗЕ Н.ГУМИЛЁВА

Проза и драматургия Н.Гумилёва находятся в тени его поэзии, – но если драматические произведения поэта, написанные рифмованными и белыми стихами (“Тондла”, 1916; “Отравленная туника”, 1918), воспринимаются как органичная часть его творчества, то отношение к гумилёвской прозе всё ещё остаётся неопределённым. Нередко о прозе Н.Гумилёва-поэта судят снисходительно, находясь в заблуждении, что лучшие прозаические произведения писателя изданы в посмертном сборнике “Тень от пальмы” (1922). На самом деле эта книга не может восприниматься как итоговая, так как в ней собрана лишь ранняя проза поэта: большинство рассказов (“Принцесса Зара”, “Золотой рыцарь”, “Последний придворный поэт”, “Чёрный Дик” и др.) были написаны им в 1907-1908 годах в подражание стилю любимых с детства писателей (Г.-Х.Андерсен, Р.-Л.Стивенсон, О.Уайльд), то есть посмертный сборник “Тень от пальмы” парадоксальным образом представляет Н.Гумилёва-прозаика в самом начале его творческого пути, – в период создания первых (“полу-ученических”) книг стихов “Путь конкистадоров” (1905), “Романтические цветы” (1908), “Жемчуга” (1910) – и отражает ту юношескую экзотику и эротику Н.Гумилёва времён неоднократно упоминаемых в мемуаристике “цилиндра и накрахмаленного пластрона”, которые он преодолевал “лирикой простоты” в поздней документальной прозе (“Африканский дневник”, 1913; “Записки кавалериста”, 1914-1915) и стихах 1910-х годов (“Колчан”, 1916; “Костёр”, 1918; “Шатёр” и “Огненный столп”, 1921).

Ранняя проза Н.Гумилёва, вопреки подражательности, сохраняет авторское своеобразие (“гумилизм”): надменность, позёрство, любовь к “риторическому великолепию пышных слов” (В.Жирмунский), – но, воплощая “экзотический романтизм декоративного типа” [2, с. 499],

составляет наименее интересную часть его литературного наследия. Более привлекательными для современных исследователей являются неоконченные прозаические произведения Н.Гумилёва (повесть “Весёлые братья”, впервые опубликованная Г.Струве в сборнике “Неизданный Гумилёв” (Нью-Йорк, 1952), “Белый единорог” и др.), стилистическая оригинальность которых позволяет думать, что поэт не дождался своей лучшей прозы.

Особое место среди прозаических произведений Н.Гумилёва занимают “Записки кавалериста”, печатавшиеся в газете “Биржевые ведомости” с 3 февраля 1915 года по 11 января 1916 года (всего 17 публикаций): эти очерки-корреспонденции писались на основе военного дневника, который Н.Гумилёв вёл – как и ранее, во время африканских путешествий – с первых дней пребывания на фронте. При жизни автора они не переиздавались. Снятие табу на имя Н.Гумилёва в конце 1980-х годов повлекло за собой подлинный бум по изданию его произведений, – сначала, естественно, начали выходить сборники стихов, а затем составители добрались и до прозы: в 1989 году Красноярское книжное издательство включило в том “Избранного” рассказы из книги “Тень от пальмы”, добавив к ним “Записки кавалериста”; в следующем году “Современник” в отдельном сборнике прозы повторил те же произведения, присоединив к ним заметки из африканского дневника; одновременно в Кишинёве вышел однотомник “Золотое сердце России”, а в 1991 году трёхтомное собрание сочинений Н.Гумилёва, где собрана вся известная на сегодня проза поэта; с 1998 года началось полное (в десяти томах) академическое издание всего сохранившегося наследия Н.Гумилёва: в первых пяти томах – поэтические произведения; в шестом – проза; далее – тома драматургии, переводов, статей, писем...

Во всех этих изданиях сохраняется разделение “Записок кавалериста” на главы: принято считать каждой отдельной главой (обозначены римскими цифрами) текст публикации в одном номере газеты. Это не совсем корректно: если бы “Записки...” вышли отдельной книгой в авторской редакции, её архитектоника была бы, безусловно, иной. Скорее всего текст повести был бы разбит на четыре части, – в соответствии с теми кампаниями, в которых принимал участие Н.Гумилёв:

- Часть 1 < главы I-II >: Октябрь 1914 года. Восточная Пруссия. Взятие Владиславова. Второй прусский поход.
- Часть 2 < главы III-VI >: Ноябрь – декабрь 1914 года. Польша. Бои за Петроков. Отход армии за реку Пилица.
- Часть 3 < главы VII-XI >: Февраль – март 1915 года. Приграничные районы Литвы и Польши. Бои вдоль Немана. Наступление русской армии.
- Часть 4 < главы XII-XVII >: Июль – сентябрь 1915 года. Украина

и Белоруссия. Бои под Владимиром-Волыньским. Отход русской армии вдоль Западного Буга.

В трёхтомном собрании сочинений Н.Гумилёва к каждой главе “Записки кавалериста” прилагаются обширные комментарии, где – на основании официальных документов – описаны фактические действия Уланского полка, в котором служил поэт, в военной кампании 1914-1915 годов, с указанием времени и места действия (подготовлены Е.Степановым) [1, с. 440 – 474]. Сопоставление официальных документов и авторского текста указывает на ответственность Н.Гумилёва при написании **документальной** повести: нет ни одного выдуманного или хотя бы как-то приукрашенного – в пользу автора – эпизода, – всё предельно точно.

Повествование фрагментарно. Каждая глава состоит из нескольких эпизодов: чаще всего – двух-трёх; реже – четырёх (главы II, VI, XI). Может быть, поэтому “Записки кавалериста” нередко воспринимаются как отдельные очерки, описывающие разрозненные боевые операции, в которых участвовал Н.Гумилёв. Вместе с тем ничто не мешает считать, что “Записки кавалериста” с самого начала были задуманы автором как документальная повесть, рассказывающая обо всех главных событиях первого года его участия в войне: фактически “Записки кавалериста” описывают весь период военной службы Н.Гумилёва в Уланском полку (повесть-хроника).

Цель нашей статьи – рассмотреть жанрово-стилевые особенности повести Н.Гумилёва “Записки кавалериста”. В ней почти ничего не говорится о страшном быте войны: её крови, гное и грязи. Но автор честен по отношению к читателю, – в первом же фрагменте он определяет ключевое для понимания его философии войны разделение всех участников боевых действий на **пехотинцев** (“*поденицики войны, выносящие на своих плечах всю её тяжесть*”) и **кавалеристов** (“*весёлая странствующая артель*”) [1, с. 287]. Соответственно, само название повести Н.Гумилёва – “Записки кавалериста” – не только обозначает ракурс, точку зрения рассказчика, но и предполагает возможность альтернативных “Записок пехотинца”: их напишет немецкий < a la guerre comme a la guerre > писатель Э.-М.Ремарк. Его роман “На Западном фронте без перемен” (1929), при всей своей полемичности (Э.Толлер: “самый впечатляющий документ великой эпохи”; Х.Цёгерляйн: “взгляд на войну через очко отхожего места”) [5, с. 212], считается эталонным произведением о войне. В отличие от Э.-М.Ремарка, Н.Гумилёв создаёт миф о войне (А.Ахматова: “он т в о р и т войну”).

Лейтмотив первой части повести Н.Гумилёва – образ “**России завоёвывающей и торжествующей**” (“**дорога в Берлин**”), наполняющий душу автора-рассказчика “*сладкой жаждой стремления вперёд*” [1, с. 288]. Рассказчик участвует в наступлении русской армии, – по-

лучает “боевое крещение” (“Этот день навсегда останется священным в моей памяти...” – 1, с. 287), переходит границу с Пруссией (“...вытянувшись длинной змеёю, мы пустились по белым обсаженным столетними деревьями дорогам Германии” – 1, с. 292), попадает под шрапнельный огонь (“...вплоть до вечера, всё время протяжно и не без приятности пела шрапнель” – 1, с. 290), едва не погибает в дозоре (“...когда я пил молоко, пуля впилась в дверной косяк вершка на два от моей головы” – 1, с. 294) и разведке (“Это было довольно опасно, несколько сложно, но зато очень увлекательно...” – 1, с. 294). Рассказчик (автор) нелицемерно принимает войну как “рыцарское и благородное состояние” (А.Левинсон: “Войну он принял с простотою совершенной, с прямолинейной горячностью...” [4, с. 333], а не как неизбежное зло, – он до конца искренен в своей любви к бранной славе и, благодаря воинственному пафосу, даже не подозревает возможность рефлексии в деле войны. Отдельные фрагменты повествования (камерные зарисовки) постепенно складываются в мозаичную картину будничной жизни на фронте, где радость избавления от опасности нисколько не смягчает жажды боя и мести: “...мне было только мучительно обидно, что какие-то люди стреляли по мне, бросили мне этим вызов, а я не принял его и повернул” [1, с. 289].

Присущая Н.Гумилёву склонность к театрализации не мешает ему воспринимать войну как серьёзное, строгое и святое дело (в соответствии с патриотическим призывом постоять за веру, царя и отечество): порой из чистого снобизма он включает в повествование поэтическую метафору (“Огнезарная птица победы в этот день слегка коснулась своим озорным крылом и меня...” – 1, с. 288), развёрнутое сравнение (“Неприятельский аэроплан, как ястреб над спрятавшейся в траве перепёлкою, постоял над нашим разъездом и стал медленно спускаться к югу...” – 1, с. 287) или картинное описание воображаемой атаки (“Налететь на людей, которые, запрятавшись в кустах и окопах, безопасно расстреливают издали видных всадников, заставить их бледнеть от всё учащающегося топота копыт, от сверкания обнажённых шашек и грозного вида наклонённых пик, своей стремительностью легко опрокинуть, точно сдунуть, второе сильнейшего противника, это – единственное оправдание всей жизни кавалериста” – 1, с. 289-290), а то и ряд риторических обращений-восклицаний (“О, низкие, душные халупы, где под кроватью кудахтают куры, а под столом поселился баран; о, чай! который можно пить только с сахаром вприкуску, но зато никак не меньше шести стаканов; о, свежая солома! Расстеленная для спанья по всему полу, – никогда ни о каком комфорте не мечтается с такой жадностью, как о вас!...” – 1, с. 291), но в целом стремится избегать громких фраз и эстетизации воинской доблести, – здесь не только поэзия прозаической речи (“грёзы наяву”), но и вер-

ность нравственной правде (А.Левинсон: “Его переживание войны было лёгким, восторженным; подвиг был радостным”) [4, с. 333].

Во 2-ой части повествования (III-VI гл.) не изменяется ничего, кроме места действия: Уланский полк в составе кавалерийской дивизии был переброшен из Пруссии в Польшу, где русская армия вела оборонительные бои (“*Это были дни больших сражений...*” – 1, с. 296). Рассказчик переполнен новыми впечатлениями, но по-прежнему чувствует себя в родной стихии. О его состоянии можно судить по описанию случайно встретившихся ему машинистов обстрелянного немцами паровоза: “*Надо было видеть, как горели от восторга их глаза, когда они рассказывали, что вблизи их поезда рвалась шрапнель, в паровоз ударила пуля...*” [1, с. 296], – в их глазах, как в зеркале, отражаются “горящие от восторга глаза” самого Н.Гумилёва, ведущего свой рассказ в приятном и одновременно волнующем ожидании предстоящего – первого в его жизни – боя. К сожалению, в III главе “Записок кавалериста” много цензурных купюр, в которые, видимо, попало и описание боя, – в тексте повести остался лишь небольшой фрагмент, отражающий не столько ход сражения, сколько характер его восприятия рассказчиком, находящимся на линии огня. Его сознание фиксирует лишь часть общей картины, – то, что попадает в поле его зрения: “*Я видел только, как над самыми головами врагов взвиваются облачки шрапнелей, как падают передние ряды, как другие становятся на их место и продвигаются на несколько шагов, чтобы лечь и дать место следующим...*”, – но и в минуту опасности поэт остаётся поэтом, завершая описание вражеской атаки обобщающим сравнением: “*Похоже было на разлив весенних вод, – те же медленность и неуклонность*” [1, с. 297].

Для понимания гумилевской философии войны особенно важен следующий абзац (“*Но вот наступила и моя очередь вступить в бой...*”): поэт-воин, выполняя приказ (“*Ложись... прицел восемьсот... эскадрон, пли!*”), ведёт прицельный огонь по врагу, – создаётся ощущение, что сознание героя на время отключается, не участвуя в механическом (бессознательном) процессе узаконенного убийства: “*... я уже ни о чём не думал, а только стрелял и заряжал, стрелял и заряжал*”; – всю ответственность за происходящее он с лёгким сердцем перекладывает на тех, кто отдаёт приказы, сохраняя в глубине сознания уверенность, что “*в должный момент нам скамандуют идти в атаку или садиться на коней и тем или другим мы приблизим ослепительную радость последней победы*” [1, с. 297]. Очарование грядущей победы заслоняет в сознании рассказчика образ врага, – обезличивая его. Но уже в следующем – завершающем третью главу – повествовательном фрагменте, предельно лаконично и сдержано (без тени “гумилизма”), описывая опасную ситуацию, в которой он оказался

днём позже, вынужденный проскакать, огибая врага, перед его фронтом (*“Это была трудная минута моей жизни. Лошадь спотыкалась о мёрзлые комья, пули свистели мимо ушей, взрывали землю передо мной и рядом со мной, одна оцарапала луку моего седла”*), – рассказчик бессознательно фиксирует (*“Всё это в ту минуту я запомнил лишь зрительной и слуховой памятью, осознал же это много позже...”*) выражение лиц немецких солдат, стреляющих в него: *“Я не отрываюсь смотрел на врагов. Мне были ясно видны их лица, растерянные в момент заряжания, сосредоточенные в момент выстрела”* [1, с. 299]. Динамика чувств, которые они испытывают (растерянность / сосредоточенность), отражает процесс мгновенного перевоплощения **человека**, с молоком матери впитавшего в себя мысль о противоестественности убийства, в **солдата** (машину для убийства).

Поведение героя-рассказчика в данном эпизоде рифмуется с рыцарским благородством офицера (*“...я полным карьером догоняю свой разезд. Позади него, не обращая внимания на пули, сдерживает свою лошадь офицер. Дождавшись меня, он тоже переходит в карьер и говорит со вздохом облегчения: ‘Ну, слава Богу! Было бы ужасно глупо, если б вас убили’...”* – 1, с. 299), реплика которого – в свою очередь – исчерпывающе характеризует отношение к войне и смерти самого Н.Гумилёва. Война для него никогда не была синонимом смерти, – напротив, в “Записках кавалериста” будни войны, пропитанные романтикой рыцарских турниров, наполняют смыслом жизнь и обесценивают смерть: по свидетельству современников, Н.Гумилёв хотел видеть себя “рыцарем счастья”, готовым вызвать на дуэль каждого, кто утратил смысл существования [3, с. 201].

В IV главе – возможно, случайно – произошло некоторое нарушение хронологической последовательности: реконструкция событий на основании боевых документов говорит о том, что эпизод <1> должен следовать за эпизодом <2> [1, с. 453-454]. Но с композиционной точки зрения, повествование от этого только выигрывает, – в отличие от предыдущих глав, представляющих собой мозаику из отдельных очерков, с документальной точностью фиксирующих перипетии фронтовой жизни рассказчика, – три эпизода IV главы образуют единый рисунок: в центральном эпизоде <2> описана разведка в ночь с 20 на 21 ноября 1914 года, за которую Н.Гумилёв получил свой первый Георгиевский крест; обрамляющие его эпизоды <1> и <3> ассоциативно связаны между собой общими мотивами. Лейтмотив первого эпизода – чувство сострадания, переполняющее всех слитых воедино войною людей, независимо от национальности, – даже тех, которые, казалось бы, должны испытывать чувство вражды друг к другу: беженцев (*“Мужчины оглядывали нас с любопытством и надеждой, дети тянулись к нам, женщины, всхлипывая, причитали: ‘Ой, паньчи, не езжайте туда, там вас забьют германи”*),

пожилой польки (*“Она протягивала мне пригоршню мелких, сморщенных яблок: ‘Возьми, пан солдат, то есть добже, цукерно’*”) и др. – всех тех, кого встречает на дороге уланский разъезд, в состав которого входит рассказчик, сам испытывающий сострадание к раненому немцу: *“Один сидел у самого края дороги и, держась за голову, раскачивался и стонал... Я надеялся подобрать раненого немца, но на моих глазах над ним низко, низко разорвался снаряд, и всё было кончено”* [1, с. 300-301]. Лейтмотив второго эпизода – жажда боя: рассказчик добровольно вызывает-ся идти в ночную разведку (*“очень опасную, как настаивал офицер”* – 1, с. 301), которая для него, своего рода, спорт, игра в палочку-воровочку (*“Там то же затаенное дыхание, то же весёлое сознание опасности...”* – 1, с. 302). Ключевой фрагмент второго эпизода – единоборство рассказчика с немецким солдатом, едва не стоившее жизни обоим: *“Во мне лишь одна мысль, живая и могучая, как страсть, как бешенство, как экстаз: я его или он меня!”* [1, с. 302], – воспринимается как квинтэссенция темы войны у Н.Гумилёва, для которого на первом месте всегда была (и война – не исключение) “мистерия духа”. В заключительном эпизоде IV главы повести его “душа, обоженная счастьем ратного дела” беседует с обитателями соснового леса (*“Жизнь теплилась в лесу, как внутри чёрной, почти холодной головешки теплится робкий тлеющий огонёк. Глядя на неё, я всем существом радостно чувствовал, что сюда опять вернуться большие диковинные птицы и птицы маленькие, но с хрустальными, серебряными и малиновыми голосами, распустятся душино пахнущие цветы, мир вдоволь нальётся бурной красотой...”*) и со звёздами (*“На мгновенье меня охватывал невыразимый страх, что они посмотрят вниз и заметят там нашу землю. Ведь тогда она сразу обратится в безобразный кусок матово-белого льда и помчится вне всяких орбит, заражая своим ужасом другие миры”*). Заканчивается глава – этот мини-шедевр гумилевской прозы – описанием молебна: *“На открытом поле тысяча человек выстроились стройным четырехугольником, в центре его священник в золотой ризе говорил вечные и сладкие слова, служба молебен”* [1, с. 303-304], который примиряет живых и мёртвых с Богом (со Вселенной).

К сожалению, в дальнейшем Н.Гумилёв не использовал эту, вероятно, спонтанно найденную им форму триптиха: последующие главы делятся на вполне самостоятельные эпизоды, некоторые из которых напоминают солдатские байки (анекдоты), – об избавлении из плена группы улан и пленении ими своих конвоиров-австрийцев (V гл. <1>), о молодецкой удали казаков (V гл. <2>) или геройстве пехотинца-пулемётчика (VI гл. <3>) и т.п. К тому же чувствуется, что рассказчику всё труднее удержаться от желания “играть роль”: порой, увлечшись чрезмерным яканьем, он или как бы нехотя вспоминает, что рядом с ним находится кто-то ещё (*“с донесением всегда посылают двоих”* – 1, с.

307), или излишне подчёркивает свою роль командира, отдающего приказы (“Я послал одного человека с донесением, а сам с остальными тремя соблазнился пнуть обстрелявший нас секрет...”; “Я был впереди, покаявывая дорогу...” – 1, с. 310, 315), или высокомерно отзывается о противнике (“Долго после этого пришлось ободрять и успокаивать австрийцев” – 1, с. 306) – в любом случае, его позёрство, что называется, бросается в глаза, а постоянное заигрывание с опасностью и аффектированное сожаление о несостоявшихся схватках с врагом (“Мы готовы были плакать с досады и, назло судьбе, всё-таки поползли в сторону неприятеля...”; “Мы возвращались обратно немного разочарованные. Наша надежда в конном строю преследовать бегущего неприятеля не оправдывалась...” – 1, с. 303, 311 и т.п.) постепенно начинают утомлять, а то и раздражать своим ура-бодряческим quasi-патриотизмом. Однако не следует забывать, что “Записки кавалериста” писались в первый год войны, когда подобные настроения преобладали среди их потенциальных читателей, многие из которых, вероятно, не только не испытывали раздражения от очерков Н.Гумилёва в “Биржевых ведомостях”, но читали их с большим интересом и, подобно автору-рассказчику, всей душой искренне стремились на фронт.

“Записки кавалериста” Н.Гумилёва, разумеется, имели пропагандистский эффект, – другое дело, насколько сознательно стремился к этому сам писатель. Думается, что он в большей мере выражал своё отношение к войне, чем руководствовался разного рода меркантильными соображениями, хотя к требованиям цензуры ему, разумеется, пришлось приспособливаться, на что указывают значительные цензурные купюры в первых главах повести. Но общий тон повествования был найден сразу, – он вполне соответствует романтически-восторженному переживанию автором первых дней войны, последовательно выдерживается в первых двух частях повести и <как ни странно> в дальнейшем не меняется: эпизоды нанизываются друг на друга, – рассказчик подробно описывает действия улан в ходе наступательных и оборонительных операций, при этом противника по-прежнему изображает в полу-карикатурном виде (ср., прусский улан во II главе <3> и немецкий фельдфебель в VII главе <1>), о погибших упоминает изредка, вскользь, – чаще, напротив, подчёркивает отсутствие потерь, по крайней мере, со стороны русской армии (“Мы стали считать потери – их не оказалось...”; “Драгунский офицер был в разорванном сапоге – след немецкой шки – он накануне ходил в атаку. Впрочем, это было единственное повреждение, полученное нашими, а немцев порубили человек восемь...” – 1, с. 324, 325).

Кульминация повествования (XII-XIII главы), – описание боя 6 июля 1915 года, за который Н.Гумилёв получил второй Георгиевский крест: под проливным дождём спешенный эскадрон улан несколько часов отразил атаки превосходящих сил противника (“Нас было полтора эскад-

рона, то есть человек восемьдесят, австрийцев раз в пять больше...” – 1, с. 335), до тех пор, пока ни поступил приказ отходить на другую позицию, где их сменила пехота: “Половина нашей пехоты под прикрытием огня остальных зашла австрийцам во фланг и отрезала полтора их батальона. Те сотняки бросали оружие и покорно шли в указанное им место, к группе старых дубов. Всего в этот вечер было захвачено восемьсот человек и кроме того возвращены утерянные вначале позиции” [1, с. 339]. К сожалению, Н.Гумилёву не удалось в полной мере передать напряжение боя, – отчасти, это связано с тем, что повествование отражает лишь впечатления рассказчика [1, с. 465-468]. Запоминается не столько сам бой (в сознании читателя фиксируется лишь образ банальной перестрелки: “Мы никого не видели и стреляли прямо перед собой в колеблющуюся рожь, поставив прицел на две тысячи шагов и постепенно опускаемая, но наши разьезды, видевшие австрийцев, выходящих из лесу, утверждали, что наш огонь нанёс им большие потери. Пули всё время ложились возле нас и за нами, выбрасывая столбики земли...” [1, с. 338]), сколько сопутствующие ему события, описанные зримо и вместе с тем предельно точными, ёмкими фразами: накануне вечером уланы выдвигаются на позицию (“Дорога шла лесом, тропинка была узенькая, тьма – полная, не видно вытянутой руки... Иногда кто-нибудь, наткнувшись на пень или провалившись в канаву, отрывался, тогда задние ожесточённо толкали его вперёд, и он бежал и окликал передних, беспомощно хватая руками мрак” – 1, с. 334); а затем, приняв ночной бой, отступают к лесу (“Нам надо было пробежать с версту по совершенно открытому полю, превратившемуся в болото от непрерывного дождя...” – 1, с. 336), – пожалуй, это лучшие образцы повествовательного стиля Н.Гумилёва. В этом же ряду можно назвать две пейзажные зарисовки (глава III <1>, глава IV <3>), а также “вальтер-скоттовскую” <диалог со стариком-ксендзом> (глава V <3>) и “уэллсовскую” <наступление пехоты> (глава VI <2>) реминисценции, – именно эти фрагменты сегодня дают нам виртуальное представление об уровне ожидаемой (поздней) гумилевской прозы, которая так и не была им написана.

В заключительных главах повести (XIV-XVII гл.) описывается отступление русской армии, однако и при этом рассказчика – как это ни парадоксально – не покидает восторженно-романтическое настроение: отступление воспринимается им не как – пусть временное, но – поражение, а как стратегический манёвр, разработанный в штабе армии с целью ввести противника в заблуждение и приблизить победу. Неизбежность потерь, – в том числе необходимость сжигать всё, что могло гореть (“хлеб, сараи, пустые деревни, помещичьи усадьбы...”), чтобы ничто не досталось врагу, – поначалу вызывает у рассказчика двойственные чувства: с одной стороны, – жалость (“Мы шагом поехали на бивак и по дороге поджигали скирды хлеба, чтобы не оставался врагу. Жалко было под-

носити огонь к этим золотым грудам, жалко было топтать конями хлеб на корню..." – 1, с. 340); с другой стороны, – восторженную эйфорию ("...так весело было скакать потом, когда по всему полю, докуда хватал взгляд, зашевелились, замахали красными рукавами высокие костры, словно ослепительные китайские драконы, и послышалось иератическое бормотанье раздуваемого ветром огня" – 1, с. 340), со временем переходящую в "вспоминание об освобождённом и торжествующем пламени", которое полностью вытесняет чувство жалости: "...мы беспрепятственно подожгли деревню, домов в восемьдесят по крайней мере. А потом весело отступали, поджигая деревни, стога сена и мосты" [1, с. 346]. Заключительная фраза XVI главы для слуха современного читателя звучит кощунственно-беззаботно: "*В благословенной кавалерийской службе даже отступление может быть весёлым*" [1, с.346], – но в ней заново обретает жизнь "колдовской ребёнок" – из стихотворения "Память", – "мыслью останавливающий дождь".

Временами война под пером Н.Гумилёва начинает выглядеть как бы не настоящей, "игрушечной", – в процессе чтения постоянно возникает ощущение, будто дети играют в солдатики. Поэтому не сразу отдаёшь себе отчёт в том, что поднаторевший в военном деле рассказчик со товарищи во время очередной перестрелки с немцами ведёт огонь не механически по какой-то абстрактной движущейся мишени (как в своём первом бою – III глава), а с азартом охотника, предварительно высматривающего "добычу" в бинокль ("*Мы брали его на прицел, разглядывали в бинокль, гадали об его общественном положении...*") , чтобы сполна испытать торжество победителя: "*Радостно было смотреть, как падали люди, лошади, а оставшиеся переходили в карьер, чтобы скорее добраться до ближайшей лоцины...*" [1, с. 326]. Метафора "война // охота", как бы вскользь, пунктиром введённая в повествование ещё в первой главе ("*...моё внимание привлекла куча соломы, в которой я инстинктом охотника угадывал что-то для меня интересное*" – 1, с. 289), окончательно реализуется лишь в конце повести как самохарактеристика героя: "*Только на охоте за крупными зверьми, леопардами, буйволами, я испытал то же чувство, когда тревога за себя вдруг сменяется боязнью упустить великолепную добычу. Лёжа, я подтянул свою винтовку, отвёл предохранитель, прицелился в самую середину туловища того, кто был в каске, и нажал спуск. Выстрел оглушительно пронёсся по лесу. Немец опрокинулся на спину, как от сильного толчка в грудь, не крикнув, не взмахнув руками*" [1, с. 345]. Пожалуй и сам рассказчик (автор) не осознаёт, насколько опасно развращающее влияние войны: в совершенстве освоив искусство убивать, он – в концовке повести – утверждает его не только в равных правах с созидательной деятельностью человека, но и как *suntit bonum* <высшее благо>: "*Есть люди, рождённые только для войны...*" [1, с. 349].

Парадокс в том, что у Н.Гумилёва нет прославления войны как таковой, – мироощущение поэта определяет формула “**война – солнце духа**”: “...чувство странного торжества переполняло моё сознание. Вот мы, такие голодные, измученные, замерзающие, только что выйдя из боя, едем навстречу новому бою, потому что нас принуждает к этому дух, который так же реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его” [1, с. 328]. Здесь Н.Гумилёв поднимается до торжественности без ложного пафоса: его герой – странствующий рыцарь, блуждающий по пустыне жизни, которая может временно утолить жажду его плоти, но никогда – жажду духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилёв Н. Сочинения: В 3-х томах. – М.: Худож. лит., 1991. – Т.2. – 478 с.
2. Делич И. Николай Гумилёв // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Прогресс; Литера, 1995. – С. 488-501.
3. Маковский С. На Парнасе “Серебряного века”. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – 340 с.
4. Левинсон А. Гумилёв // Н.Гумилёв: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилёва в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 331-335.
5. Штернбург фон В. “Как будто всё в последний раз”. Отрывки из книги о жизни и творчестве Э.-М.Ремарка // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 199-256.

АНОТАЦІЯ

Тузков С.О. «Записки кавалериста»: миф о войне в прозе Н. Гумилёва

У статті розглядаються жанрово-стильові особливості повісті М. - Гумільова “Записки кавалериста”. Підкреслюється, що оповідь ведеться у екзальтовано-романтичному ключі, тобто М. Гумільов складає миф про війну як “сонце духу”.

Ключові слова: повість, жанрово-стильові особливості, миф.

АННОТАЦИЯ

Тузков С.А. «Записки кавалериста»: миф о войне в прозе Н. Гумилёва

В статье рассматриваются жанрово-стилевые особенности повести Н. Гумилёва “Записки кавалериста”. Подчеркивается, что повествование ведётся в экзальтированно-романтическом ключе, то есть Н. - Гумилёв создаёт миф о войне как “солнце духа”.

Ключевые слова: повесть, жанрово-стилевые особенности, миф.

SUMMARY

Tuzkov S.A. "A Cavalryman's Notes": a myth about the war in N. Gumilyov's prose

Genre-style peculiarities of N. Gumilyov's tale "A Cavalryman's Notes" are examined in the article. It is underlined that the narration is being held in ecstatic-romantic key, or N. Gumilyov composes a myth about the war as "the sun of the spirit".

Key words: tale, genre-style peculiarities, myth.

Т.Л. Шумкова

(Нижневартовск, Россия)

УДК 82.0

**РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ В РАССКАЗЕ
Е.П. ГРЕБЕНКИ «ДВОЙНИК»**

Двойничество – категория романтической поэтики, имеющая древние мифологические корни [7, с. 374-375; 10, с. 9; 11, с. 81-84], включающая «особенности бытования и функционирования образа двойника в его модификациях, обусловленные комплексом религиозно-философских идей о положении человека в мире, его высшем предназначении, философией самосознания и самосовершенствования» [6, с. 3].

Двойничество выступает благодатным материалом для исследования его *в связи с иронией*. В. Янкелевич, рассматривая единый путь сознания и иронии, констатировал, что ирония «предлагает нам зеркало, где свободно отразится наше сознание, или, говоря иначе, она посылает человеку эхо, являющееся отзвуком его собственного голоса. <...> Такова игра реальности и отражения... Нам понадобилось преодолеть сильное отвращение, для того, чтобы подвергнуть иронии и осмеянию то, что для нас дороже всего: наше сознание, наш инстинкт, наше удовольствие. ... все то, чем мы гордились как мыслящие существа, внезапно рушится, обнаруживая убожество – истинную суть нашей природы. <...> Ирония – это то немного меланхолическое веселье, к которому нас подводит открытие плюрализма» [14, с. 27].

Диалектика романтизма, его следование от раннего (с устремленностью к бесконечному в созидании Золотого века) к «серединному» романтизму (с тенденцией к преодолению раскола конечного и бесконечного через религию и единство народного духа) и, наконец, к позднему романтизму (тотальный раскол и «демонизация мироздания» [13, с. 119]), приводила к изменениям и в осмыслении двойничества, вовлеченного в общее течение диалектического процесса.

От радостно-прекрасного удвоения, охватившего Матильду Клингсгор и Голубой цветок, – удвоенную персонификацию божественной любви у Новалиса – романтическое сознание проделало путь к страшному двойничеству ночных новелл и «Эликсиров дьявола» Э.Т.А. Гофмана, когда появляются «фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою» [1, с. 240].

Русская литература обращается к традиции двойничества в свете общего усвоения традиций немецкого романтизма и в связи с катастрофичностью «наслоения романтизмов друг на друга» [12, с. 252-253], которая сопровождала процесс. При этом «осторожность» и «скромность» [8, с. 13] усвоения романтических идей, отмечаемая В.М. Марковичем, нередко преобразовывалась в своеобразные наслоения модификаций иронии – одного из основных типологических свойств романтизма, что свидетельствовало о национальной самобытности протекающего процесса. С другой стороны, сильным оставалось рационально-просветительское акцентирование проблем морали, нравственности человека и общества.

В качестве материала исследования иронии, сопряженной с двойничеством, рассмотрим рассказ *Евгения Павловича Гребенки* (1812-1848) «Двойник». Русский и украинский романтик опубликовал его в цикле «Рассказы пирятинца», признавая влияние творчества Н.В. Гоголя: «О, рудый Панько! Дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки, представить этот водоворот двуногих и четвероногих, этот нестройный шум, говор, мычанье, ржание, крики, хохот, брань, песни; изобразить живописные кучи румяных яблок, пирамиды арбузов, золотые горы дынь, плутовские физиономии цыган и простодушные лица чумаков с черными усами, бритую голову, длинным чубом; смешную спесь мелких уездных чиновников. Много, много я написал бы, но это будет слабое подражание...» [4, с. 56].

Подобно Н.В. Гоголю, Гребенка положил в основу рассказов народное предание [см.: 5, с. 10]. О судьбе казака Андрея, перенесшего утрату любви, и из-за этого страдающего странно-болезненным удвоением личности, читатель узнает из обстоятельного рассказа «пирятинца», который, в свою очередь, услышал историю от некоего Н. Встреча с героем подготавливается обширным экскурсом в праздничную Малороссию. Зачин рассказа являет собой восхваление праздника как такового, которому, по мнению рассказчика, уделено недостаточно внимания: Бог назначил день отдохновения, «земля имела царя-человека, и великий зодчий, смотря на свое творение, с улыбкой отдохнул от трудов» [3, с. 19], но «много пудов хрией» [3, с. 19] все же посвящено труду. От этой, вызывающей скорбь традиции и желает, улыбаясь, отступить рассказчик. Исходя из его замысла, все расска-

занное, как ранее, у А. Погорельского, должно восприниматься как отдых и удовольствие. Впечатления о малороссийском веселье предстают в ироническом ракурсе: вокруг столько «добрых людей» (впоследствии в устах лакея Петрушки подобные образы возникнут и в «Двойнике» Ф.М. Достоевского): «отставной полковник, трехфутровая фигурка, вечно зашита в мундирный стюрку» [3, с. 20] (ироническое уподобление ключевой антиромантической фигуре – марионетке); Иголочкин, «подлинно прямой человек – во всю жизнь я ничего не видывал подобнее аршину» [3, с. 20] (исполненный иронии каламбур); опасный старик с крестом на шее: «он смотрит в землю, а далеко кругом видит... Говорят злые люди, якобы он продавал... ну, продавал все, что можно продавать... Да это чистая ложь, посмотрите, какой он смиренный!» [3, с. 21] (ироническая аллюзия с inferнальными позднеромантическими ситуациями, восходящими к гетевскому «Фаусту»). И еще – «порядочные люди... неловко кланяются – не столичные! [3, с. 21] (поведенческая нелепость и светская неопытность двусмысленно расцениваются как невинность, безгрешность). Обсуждаются сельскохозяйственные проблемы и звучит диалог:

- Чтобы у меня не взошла рожь к назначенному сроку! – кричал Носков. – А на что палки растут? Я поставлю на своем!..

- Но всходы завясят не от приказчика, а от погоды, – заметил кто-то.

- В службе что за оговорки [3, с. 21].

Очевидно, что ирония охватывает и восхваление праздника, и образы завсегдатаев провинциальных гостиных, и социальный вопрос.

Монолог о природных красотах Украины сменяет ироническая *point-conцовка* – рассуждения о том, как «смолоду любил сельскую жизнь и посвятил не одну слезу чувствительному Геснеру. Беззаботная радость поселян очаровала меня; я начал идиллически верить в земное счастье людей, как дитя верит сказке об оборотне, как невинная девушка верит клятвам своего любовника; но случай так жестоко уничтожил мои мечтания!

Выливали ли вы сусликов?..» (эмфаза моя. – Т.Ш.) [3, с. 23]. Когда рассказчик встретил Андрея, он напоминал несчастное жалкое животное, выманенное из норы: «Увеличьте этого суслика аршина в два с четвертью, оденьте в лохмотья, поставьте на задние лапы – это будет верный портрет человека, который попался нам во дворе» [3, с. 25]. Страдалец что-то говорил, как вскоре станет известно, беседовал со своим двойником. Двойничество – результат *иронии любви* героя, как ее описывал Г. Гейне: «Кто впервые в жизни любит, / Пусть несчастен, все ж он бог...» [2, с. 112]. У Гребенки рассказчик задается вопросами и отвечает на них, ставя себя на место «*арифметчиков*», шлегелевской «гармонической банальности»: «Какие виды... имел Андрей... Никаких. Следовательно, он был дурак? – Совершенно согла-

сен: это был дурак с пылкой душой, пламенным сердцем и свободною волей; его любовь была поэзия высокая, прекрасная...» [3, с. 31]. «Дурак» и человек высокой духовности уравниваются посредством иронии рассказчика, казалось бы, занявшего позицию «арифметчиков», но на самом деле отступившего от нее во имя истины, которая в данном случае являет себя как романтическая ирония любви.

Андрей полубил очаровательную Улясю, красивую и добрую, но неровную; он лишь раз во время веселого праздника встретился с ней взглядом через окно и тут же был изгнан жестоким помещиком-отцом, обладателем «очаковского крестика», заставившего жениха и рангом повыше Андрея «съесть гриб» – ведь «скворцы в орлиные гнезда не летают» [3, с. 28].

Унижение Андрея оваяно гофмановской жутью: «как страшно посмотрела... вся природа! Панский дом хохотал, как старый драгун. Переваливаясь с боку на бок; сад значительно улыбался, река злобно скалила зубы...» [3, с. 33]. А ведь вокруг буйствовало веселье...

Отныне, одержимый таинственным безумием, он лишь невидимому двойнику будет постоянно говорить, как ему страшно. Уляся же выйдет замуж и «сделается дамой», подобно гофмановской Кларе, пережившей в «Песочном человеке» смерть Натанаэля. Гребенка смягчает позднеромантический конфликт; его героиня незнакома с героем, лишь видела его случайно, а сам Андрей остается живым.

Что означает такой финал весело начавшегося рассказа? «Но все ли тут веселились? Наш мир так чудно устроен, что крайности в нем невозможны. <...> Крайности исчезают в противоположностях: рыдания переходят в хохот, продолжительный смех выдавливает слезы» [3, с. 30]. Миром правит романтическая *ироническая изменчивость состояний*, ни одно из них не довлеет над ним, и неведомо, какое из них завершит тот или иной момент бытия. Драма, пережитая некогда Андреем во время праздничного веселья, смыкается с весельем, шутивно воспеваемым рассказчиком в начале рассказа, – так веселье обретает относительность и становится отнюдь не веселым. К тому же обществу как совокупному воплощению «гармонической банальности», подвергнутому иронической насмешке рассказчика, истинное веселье и не может быть свойственно – слишком одолевает людей житейская суетность. Отсюда обнаруживаемая, как и в творчестве Н.В. Гоголя, усложненная амбивалентность карнавного веселья [9, с. 18-19] – оно охватывает не всех, лишено искренности; из веселья выпадает человек, способный к переживанию чистого чувства радости.

Двойничество у Гребенки есть результат игры крайностей бытия, реализации оппозиции «бесконечное (поэтическая любовь) – конечное (обывательский мир)». Романтический энтузиаст, ощутив *иронию любви*, не изменил себе, соприкоснувшись с реальной подлостью жиз-

ни. Двойничество в данном случае, есть высокое безумие, ибо вне человека нет никого, кому бы он мог раскрыть душу, как это возможно сделать лишь порождению своего Я: «Так ему бог дал» [3, с. 34].

Таким образом, выявленное Ф.П. Федоровым «катастрофическое наслоение романтизмом друг на друга» оборачивается и наслоением модификаций романтической иронии в тексте рассказа: позднеромантическое отрицание раннеромантических ценностей сменяется раннеромантическим жизнеутверждением: болезненное безумие становится проявлением божественной бесконечности, преображающей субъективное сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Человек у зеркала // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.
2. Гейне Г. Кто впервые в жизни любит... // Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1.
3. Гребенка Е.П. Двойник // Гребенка Е.П. Избранные произведения. Киев, 1954.
4. Гребенка Е.П. Телепень // Указ. изд.
5. Дьяченко А. Евгений Павлович Гребенка // Указ. изд.
6. Козлова А.Ф. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820-30-х годов: Автореф. дис. ...канд. филол. н. Томск. 1999.
7. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001.
8. Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник у русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989.
9. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988
10. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.; СПб., 2005.
11. Синева Е.Н. Мифологические корни проблемы двойничества // Язык. Миф. Этнокультура. Кемерово, 2003.
12. Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер // Russian Literature. Amsterdam, 1995. V. 38.
13. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
14. Янкелевич В. Ирония. Прощение. М., 2004.

АННОТАЦИЯ

Шумкова Т.Л. Романтическая ирония в рассказе Е.П. Гребёнки «Двойник»

Статья посвящена осмыслению сопряжения раннеромантической и позднеромантической модификаций иронии как особенности русского романтизма. В свете этого исследуется проблематика двойничества на материале рассказа Е.П. Гребенки «Двойник».

Ключевые слова: романтизм, ирония, проблема двойничества.

АНОТАЦІЯ

Шумкова Т.Л. Романтична іронія в оповіданні Є.П. Гребінки «Двійник»

Стаття присвячена осмисленню спорідненості раньоромантичної та пізньоромантичної модифікацій іронії як особливості російського романтизму. В світлі цього досліджується проблематика двійництва на матеріалі оповідання Є.П. Гребінки «Двійник».

Ключові слова: романтизм, іронія, проблема двійництва.

SUMMARY

Shumkova T.L. Romantic irony in the story "The Twin" by E.P. Grebyonka

The article deals with the comprehension of synthesis of early and later kinds of romantic irony as a peculiar feature of the Russian romanticism. And it is the focus from which the problem of double identity introduced in E.P. Grebyonka's "The Twin" is investigated by the author.

Key words: romanticism, irony, "the twin" problem.

*Э. В. Будаев
(Нижний Тагил, Россия)*

УДК 482-093.5(021)

МЕДИА-ОБРАЗ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ИННОВАЦИИ В МЕТАФОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Настоящая статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант РГНФ № 07-04-02-002а – Метафорический образ России в отечественном и зарубежном политическом дискурсе).

Более двух тысяч лет не ослабевает интерес исследователей к феномену метафоры. На протяжении долгого времени метафора, традиционно рассматриваемая как фигура речи, считалась объектом филологических изысканий. Однако в последнее время метафора все чаще привлекает внимание более широкого круга специалистов, чьи исследовательские интересы обращены к изучению сложного взаимодействия между сознанием, языком и культурой.

Исследование политической метафоры относится к одним из наиболее активно развиваемых направлений современной политической лингвистики. Интерес к изучению политической метафоры обусловлен как бурным развитием исследований, посвященных политической коммуникации, так и переосмыслением самого понятия метафоры, новым пониманием ее роли в организации когнитивных процессов.

Важную роль в формировании современного интереса лингвистов к этой теме сыграла теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона [6, 7]. Согласно этой теории, в основе метафоризации лежит процесс взаимодействия между структурами знаний двух понятийных сфер – сферы-источника и сферы-мишени. В результате однонаправленной метафорической проекции элементы одной семантической сферы (сферы-источника) структурируют менее понятную сферу-мишень, что составляет сущность когнитивного потенциала метафоры. Метафорическая проекция осуществляется не только между отдельными элементами двух структур знаний, но и между целыми структурами. Благодаря этому свойству становятся возможными следствия, которые в метафорическом выражении эксплицитно не выражены, но выводятся на основе фоновых знаний. Таким образом, структура сферы-источника определяет способ осмысления сферы-мишени.

Теория концептуальной метафоры получила дальнейшее развитие в ряде научных школ, разработавших свои варианты когнитивной теории метафоры. Среди них теория концептуальной интеграции (блендинга), теория первичных и сложных метафор, когерентная модель метафоры, модель концептуальной проекции, коннективная теория метафорической интерпретации, дескрипторная теория метафоры, теория метафорического моделирования и др (подробный анализ методологии современных исследований политической метафоры представлен в монографии «Метафора в политической коммуникации» [2]).

Современные представления об онтологическом и гносеологическом статусе метафоры не только открывают новые грани в, казалось бы, хорошо знакомом феномене, но и предоставляют широкие возможности для применения методологических эвристик когнитологии в исследовании этнокультурного сознания: метафорический анализ позволяет показать, какие структуры сознания доминируют в определенном обществе и определяют его политическое поведение. Система метафорических моделей в дискурсе СМИ служит индикатором состояния общественного сознания, в ней отражается мировидение действительности независимо от желания и интенций участников коммуникации [1, 2, 3, 4, 5, 8].

В монографии А.П. Чудинова [4], посвященной когнитивно-дискурсивному анализу метафор российских СМИ периода 1991-2000 гг., было показано, что метафорические модели, доминирующие в российских СМИ в последнее десятилетие XX в., характеризуются агрессивным прагматическим потенциалом, концептуальными векторами тревожности и неестественности развития ситуации. Так, в рассматриваемый период получили развитие метафорические модели с концептуальными векторами жестокости, агрессивности и соперничества (война, криминал, спорт, мир животных), отклонения от естественного порядка вещей (болезнь, криминал, сексуальные извраще-

ния). Подобные же прагматические смыслы оказались наиболее востребованными и у моделей, относящихся к традиционно мелиоративным сферам-источникам метафорической экспансии (фитоморфная метафора, метафоры дома и пути). Значительная группа источников сфер была связана со смыслами неправдоподобия происходящего, неискренности политиков, излишней карнавальности событий, несамостоятельности публичных политиков, наличия каких-то тайных «сценаристов», «режиссеров» и «тренеров» в политической жизни страны (театральная, игровая и спортивная метафоры).

С тех пор прошло восемь лет, связанных с президентством В. В. Путина. Насколько же изменились за эти годы российские политические метафоры? Анализ 3000 метафорических контекстов, зафиксированных в текстах 15 российских периодических изданий за период 2000-2007 гг., позволил получить следующие результаты процентного соотношения доминирующих метафорических моделей от общего количества метафорических контекстов (таблица 1).

Таблица 1. Процентное соотношение метафорических моделей в российских СМИ

Человеческий организм	Война	Мир животных	Спорт и игра	Театр	Монархия	Родство	Болезнь
20,7	17,5	16,1	11,3	9,8	9,4	8,2	7,2

Сопоставляя выводы А.П. Чудинова и полученные результаты, можно отметить следующие изменения.

Метафорическая модель со сферой-источником «болезнь» переместилась на последнее место. Ушли в прошлое образы смертельно опасных заболеваний, агонии, комы и т.п. Согласно метафорической картине современных российских СМИ, Россия «выздоровливает» или страдает от гораздо менее опасных заболеваний. Наоборот, увеличилось количество антропоморфной метафорики, привносящей в осмысление современной российской действительности естественную перспективу развития.

Заметно снижение доли метафорических моделей с агрессивным прагматическим потенциалом. Милитарная метафорика доминировала как в советскую, так и в постперестроечную эпоху. Множество метафор из военной сферы служило средством формирования образа коварного буржуазного врага в период тоталитаризма, а по мере демократизации общество все больше дифференцировалось, вступило в стадию «войны всех против всех». Снижение милитарной метафорики свидетельствует о том, что желание борьбы ослабло, а общество стремится заменить все опустошающую войну на стабильность или здоровое соперничество.

Заметную долю в метафорической картине стала занимать монархическая метафора. Очевидно, что это связано не только с заметной централизацией власти и критикой этой тенденции в СМИ, но и с ус-

талостью общества от демократических потрясений, с готовностью отказаться от некоторой части демократических прав в обмен на политическую и социальную стабильность.

Среди относительно новых метафорических образов следует выделить активизацию колористических метафор («цветные» революции) и особенно все более многообразное развертывание традиционного для национального сознания образа медведя как символа России и правящей в ней партии.

Вместе с тем стабилизация внутривнутриполитической ситуации в стране все чаще вытесняет негативную метафорику в область внешней политики. Если в допутинском дискурсе государственные лидеры обращались за «консультациями» к западным «менеджерам» политических реформ и «учителям» демократии, то в Мюнхене В. В. Путин напомнил о «*неразорвавшихся снарядах*» холодной войны. Несколько ранее, накануне парламентских выборов, президент осудил тех, кто «*шакалит* у иностранных посольств», и посоветовал иностранным энтузиастам не совать «*сопливый нос*» в *российские дела*. Весьма жесткие метафорические заявления раздаются и в связи проблемами провозглашения независимости Косово.

На этом фоне значительный интерес вызывают «бытовые метафоры», к числу которых относится, в частности, совет президента России зарубежным оппонентам перестать учить нас демократии, а переключиться на обучение кулинарному искусству собственных жен. Яркое впечатление произвели и слова Президента о том, что он восемь лет подряд «*пахал, как раб на галере*».

Новая эпоха приносит новые метафоры, а соотношение метафорических моделей в дискурсе СМИ меняется вместе с мироощущением общества. Регулярный мониторинг метафорических моделей в СМИ предоставляет новый материал для выводов и обобщений, а в теоретическом плане позволяет приблизиться к решению вопросов о взаимодействии языка, мышления и общественных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов А.Н. Метафорические грани феномена коррупции // Общественные науки и современность. – 2004. – № 2. – С. 70-79.
2. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Метафора в политической коммуникации. М.: Наука; Флинта, 2008.
3. Будаев Э.В., Чудинов А. П. Современная политическая лингвистика. – Екатеринбург: УрГПУ, 2006.
4. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000). – Екатеринбург: УрГПУ, 2001.
5. Budaev E. Political Metaphors and Cultural Frames: An Example of the USA and Russia // Language, Gender and Politics: A Festschrift for

- Y.K. Yusuf / A. Odeunmi, A. Arua, S. Arimi (eds.). – Ibadan: bookcraft, 2008.
6. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought / ed. A. Ortony. Cambridge: MASS, 1993. – P. 202-251.
 7. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.
 8. Zinken J. Imagination im Diskurs. Zur Modellierung metaphorischer Kommunikation und Kognition : Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors im Fach Linguistik. – Bielefeld: Universitdt Bielefeld, 2002.

АННОТАЦИЯ

Будаев Э.В. Медиа-образ современной России: инновации в метафорической картине мира

В настоящей статье рассматривается современная российская метафорика, актуализированная для репрезентации России в СМИ. Сопоставление современной российской метафоры и метафорики последнего десятилетия XX века показывает, что в начале XXI в. заметно снижение доли метафорических моделей с агрессивным прагматическим потенциалом и пейоративными смыслами, а на первый план выходят мелиоративные метафорические модели.

Ключевые слова: медиа-образ, метафора, метафорическая модель

АНОТАЦІЯ

Будаєв Е.В. Медіа-образ сучасної Росії: інновації в метафоричній картині світу

У даній статті розглядається сучасна російська метафорика, актуалізована для репрезентації Росії в ЗМІ. Зіставлення сучасної російської метафори та метафорики останнього десятиліття XX століття показує, що на початку XXI ст. помітно зниження частки метафоричних моделей з агресивним прагматичним потенціалом і пейоративними смислами, а на перший план виходять меліоративні метафоричні моделі.

Ключові слова: медіа-образ, метафора, метафорична модель

SUMMARY

Budayev E.V. The media-image of contemporary Russia: innovations in the metaphoric picture of the world

The paper deals with the metaphoric image of Russia as represented in contemporary Russian mass media. The contrastive analysis of contemporary images of Russia and metaphors, used in Russian mass media in 1990-s, reveals that negative metaphoric models introducing aggressive and negative concepts into discourse have decreased in number replaced by more positive imagery.

Key words: media-image, metaphor, metaphoric model.

Т. І. Вірченко
(Кривий Ріг)

УДК 821.161.2.09.'82-2

ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТІВ У ДРАМАТУРГІЇ МАЛИХ ЖАНРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА О. БЛОКА

Дослідження зв'язків творчості Лесі Українки з творчістю представників слов'янських літератур на сьогодні позбавлено уваги науковців. Літературознавці частіше звертаються до вивчення більш віддалених паралелей: О. Гаєвська – “Типологія неоромантизму Йосано Акіо, Лесі Українки та Уїлі Кесер”, Г. Чеснокова – “Лірика Лесі Українки та Емілі Дікінсон: типологія та національні особливості” тощо.

Н. Кузякіна у праці “Леся Українка і Олександр Блок” помітила схожість поглядів письменників у змалюванні долі митців. Так, Леся Українка, на думку дослідниці, вважала за найважливіше змальовувати “пряме зіткнення митця та бездуховленого середовища” [7, с. 41], а О. Блок розумів, що існує декілька форм конфліктів між митцем і середовищем, серед них найстрашніша – ігнорування, байдужість [7, с. 43].

Дослідження сутності та типології конфліктів у сучасній літературознавчій науці особливо актуальне. Це пояснюється рядом факторів: по-перше, відсутністю єдиного визначення змісту поняття; по-друге, саме художній конфлікт “має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору” [9, с. 382]; по-третє, тим, що “найкраще презентує сам себе персонаж його діяльною участю в житті соціуму, етносу, нації, народу і суспільства в цілому, в суспільних конфліктах зокрема” [3, ч. 1, с. 37]. Крім цього Ю. Ковалів наголошує на особливому значенні дослідження конфліктів у драматургії, “де конфлікт сприяє напруженості дії, розкриттю характерів дійових осіб” [8, т. 1, с. 521].

Огляд праць показує, що не всі літературознавці в коло категоріального апарату, яким вони оперують, вводять термін “конфлікт”. Це пов'язано з тим, що конфлікти – це сфера уваги філософії, психології, соціології, політології і багатьох інших наук. Так, автор “Психологічної енциклопедії” стверджує: “Конфлікт – зіткнення різноспрямованих цілей, інтересів, позицій, думок та поглядів окремих індивідів чи груп” [12, с. 176]. О. Степанов визначає умову виникнення конфліктів – “одна із сторін починає діяти, ігноруючи інтереси інших” [12, с. 176]. Крім цього, дослідник називає ознаки типологій конфліктів: за ознакою суб'єкта, за часовою ознакою, за сферою виникнення, за динамікою перебігу.

Звертаючись до питання типології конфліктів, автори “Літературознавчого словника-довідника” вважають недосконалою класифікації

конфліктів за тематикою, типовістю, питомою вагою у структурі твору, сферою побутування, гранями духовного світу, за приматом біологічного і соціального в людині, а наголошують на важливості двох типів: *“конфлікти, персоніфіковані в групи дійових осіб з певними яскраво окресленими характеристиками, що діють у відповідних обставинах; конфлікти текстально матеріалізовані в системі багатоголосся, яке відтворює автор від себе чи через оповідача, ліричного героя у формах сповіді, монологу, опису, медитації тощо”* [9, с. 383].

М. Моклиця, визначаючи зміст поняття “конфлікт” (*“суперечність, протистояння, схований двигун сюжету (зміст, виток, причина колізій)”*) [11, с. 172]), називає й критерії поділу конфліктів: масштаб, характер і місце перебігу конфліктів, участь дійових осіб. Але подібне визначення викликає ряд сумнівів, оскільки зміст поняття “колізії” є вужчим, ніж зміст категорії “конфлікт”. Колізія передбачає поодинокі зіткнення інтересів, поглядів, а вже система таких зіткнень (колізій) складає конфлікт.

Одне із сучасних визначень конфлікту зустрічаємо в “Літературознавчій енциклопедії”: *“конфлікт – “зіткнення протилежних поглядів та інтересів, напружена боротьба, загострення суперечностей, що творять основу сюжету художнього твору і співвіднесені з його композицією”* [8, т. 1, с. 520]. Ю. Ковалів значно розширює критерії класифікації конфліктів: за типом зв’язку між сторонами, за тематикою, типологією, місцем у структурі твору, рівнем складності, сферою побутування, масштабом, психологічними особливостями, соціальними та вродженими ознаками людини, субстанціональністю, безпосередністю чи опосередкованістю [8, т. 1, с. 521].

У даному дослідженні під конфліктом будемо розуміти *“своєрідний процес сприймання, осмислення, оцінювання й відображення його учасниками і самих себе, і навколишнього світу, але не тільки (а може й не стільки) інтелектуально, скільки практично”* [3, ч. 1, с. 39].

А. Козлов чітко окреслив коло завдань дослідника конфліктів творів літератури, зокрема, драматургії: *“варто максимально заглиблюватися не лише в зміст, форми, ознаки й особливо функції кожного поодинокого зіткнення (колізії) і системи визначальних зіткнень між учасниками конфлікту, а й у процесі контрольованого чи безконтрольного мислення дійових осіб. Лише тоді дослідникові вдається з’ясувати і причини, умови та мотиви виникнення й розвитку конфлікту, і те найцінніше, що сказав дуже відверто, подав натяком чи глибоко закодував, у будь-яких підтекстових структурах – авторський аналіз чи психоаналіз мислення й діяння людини на добро- чи злоторення”* [3, ч. 1, с. 42].

Об’єктом дослідження обрано діалоги Лесі Українки “Божа іскра”, “Зимова ніч на чужині” та “Музині химери”, а також діалог О. Блока “О любви, поэзии и государственной службе”.

Дослідження конфліктів у драматургії Лесі Українки періодично стає колом зацікавлень лесезнавців. Так, Л. Дем'янівська звернулася до художньої реалізації конфліктів у трилогії “Одержима”, “Вавилонський полон”, “На руїнах”. Дослідниця доходить висновку, що драматичні поеми об’єднують колізія – герой-маса, характер конфлікту – “*ідейна боротьба, в якій її герої всебічно виявляють свої позиції, своє credo*” [2, с. 32]. Спільною є й поетика конфліктів: розгорнуті діалоги, що нерідко переходять у стадію найвищої гостроти – діалог-агон; внутрішні і зовнішні монологи [2, с. 32-33]. А. Матющенко дослідила особистісні колізії в драматургії Лесі Українки і прийшла до висновку, що в драматургії письменниці є кілька центральних колізій, “*що їх розв’язує високодуховна особистість: колізія людини, інтелектуально-вольової й творчі можливості якої формуються в унікальний пророчий дар серед буденного життя філістерської маси*”, “*внутрішня колізія митця, що стоїть перед вибором або вільна творчість, або виконання своїх людських і громадянських обов’язків*”, а в “*останніх драматичних поемах Лесі Українки колізія реалізації духовної свободи особистості поглиблюється за рахунок загострення її морального аспекту*” [10, с. 69-71]. Проте такі висновки ґрунтуються на дослідженні драматургії, починаючи з 1901 року. Н. Колошук визначає особливості конфліктів драматургії малих жанрів: “*гострота й глибина конфліктів ідей, віртуозно природне виявлення всіх його нюансів становить специфіку Лесиних «діалогів»*” [5, т. 2, с. 128]. Але існування такого загального зауваження вимагає детального аналізу конфліктів драматургії малих жанрів.

Леся Українка в “**Божій іскрі**” (1895) змальовує конфлікт між Ворогами і Прихильними, які по-різному оцінюють діяльність Поета. Так, **перше зіткнення** відбувається після сприйняття і осмислення Ворогами діяльності Поета: “*нас оглушили вже «тихі мотиви»*”, “*Чули ми й ту «громадську тугу»*”, “*Годі тих співів! і так уже сумно*”, “*Слова не тямте мовить розумно*” [13, т. 1, с. 237].

Прихильні, сприймаючи “*солодкі співі*”, закликають Поета: “*Хай нас колишуть, які пестоці друга, Ваші лагідні пісні!*” [13, т. 1, с. 237].

Поет, сприймаючи і оцінюючи позиції опонентів, закликає їх: “*Годі вам, гурт ворогів і прихильних, / Марні слова промовлять / Краще ідіть научіть божевільних, / Як їм притомними стать*” [13, т. 1, с. 237]. Це і є **кульмінація твору. Розв’язку** Леся Українка також вкладає в уста Поета. Саме він пояснює сутність покликання: “*«Божжа іскра» – то тяжке прокляття, / Дикий і лютий пожар. / <...> В кого ж запала хоч іскра єдина, – / Вік її буде носить!*” [13, т. 1, с. 238].

Отже, Леся Українка за допомогою проаналізованого конфлікту стверджує, що категоричність висловів без свідомого осмислення призначення поетів, бездумне сприймання творів, брутальні звинувачен-

ня усіх поетів у бездарності і творчій неохайності помітно загострює ситуацію. І лише рівноваженість сприяє тому, щоб талант і співи одухотворювали людей.

У діалозі “**Зимова ніч на чужині**” (1897) зіткнення відбувається між ліричним “Я” і Музою. Причиною першого протистояння (**зав’язка**) є сумний настрій Ліричного “Я”: “*Так важко в сей вечір на серці мені!*” [13, т. 1, с. 162], оскільки Муза, забарилась на зустріч. Муза у своє виправдання стверджує, що пригнічений настрій Ліричного “Я” є систематичним: “*Я часто край тебе стояла, ждучи / Твого привітання, але ти журилась / Самотньо, мовчазнії сльози ллючи*” [13, т. 1, с. 162].

Муза з метою подолати депресивний стан Ліричного “Я” пропонує співати “Про першу весняну любов”, радить танцювальну мелодію (“*Підківки іскристі! / Дівки танцюристі! / Гей, пари, ставайте всі в ряд!..*” [13, т. 1, с. 162]), підказує поважних пісень – **розвиток подій**. Але на кожну пропозицію Ліричне “Я” має свої відмовки.

Все це викликає протест Музи (**кульмінація**): “*Химерні ви, люди! серця ваші хорі / Від всього займаються жалем страшним. / Згадай, як колось ти на ясній зорі / Зо мною дивила під небом рідним. / <...> / Невже отсих гір золота верховина / Для тебе сумна, мов тюремна стіна? / Замовкни ж ти, пісне моя лебедина, / Бо хутко порветься остання струна!..*” [13, т. 1, с. 163].

Ліричне “Я” осмислює репліку Музи і приймає остаточне рішення (**розв’язка**): “*Нехай я отруєна злою журбою, / Та в пісні на всяку отруту є лік; / <...> / Нехай мої співи й садочки квітчаті / Заснули, оковані сном зимовим, – / Весною й пісні, і квітки на гранаті / Вогнем загоряться новим!*” [13, т. 1, с. 164].

Весь конфлікт покликаний змалювати високе й неодмінно духовне призначення Поета сіяти в людях упевненість, оптимізм, бажання боротися і вміння розуміти красу природи.

Гумореска “**Музині химери**” (1909) знову повертає нас до протистояння Поета і Музи. Відмінність від попереднього твору полягає в тому, що “*не в настрою*” [13, т. 1, с. 358] знаходяться обидва учасника діалогу, і це породжує зіткнення (**зав’язка**).

У діалозі (**розвиток подій**) стає відомим, що Поет працює заради виживання: “*От працювати мушу, / щоб підживити душу, / на вбраннячко дружині, / на забавки дитині, / собі ж хоч би на хліб!..*” [13, т. 1, с. 358]. Саме тому Поет прагне, щоб і Муза працювала на замовлення (мусиш), а не за покликанням (хочеш). Поет закликає Музу турбуватися про форму, не замислюючись над змістом: “*Ні, музо, будь греченька, / дотепна, чепурненька, / а про сюжет дарма, / не треба нам ярма! / Нам треба лиш настрою, / ми очаруєм грою / відтінків, барв і слів*” [13, т. 1, с. 359].

Муза, відчувуючи свою перевагу стверджує: *“Не я тобі служу, / а ти мій раб, ще й вірний, / ти мусиш бути покірний / всьому, що накажу”* [13, т. 1, с. 360]. “Ущиплива” відповідь Поета (*“Якби дізнались друзі, / що я молюся музі, / то був би й сміх і жаль, / понав би я в шпиталі, / неначе божевільний...”*) [13, т. 1, с. 361]) ображає Музу (*“Прощай. Тепер ти вільний. / Живи собі по моді!”*) [13, т. 1, с. 361] – кульмінація.

Поет продовжує роботу самотійно, *“Лічить листки”*, *“задумується”* [13, т. 1, с. 361]. Письменниця в монолозі розкриває внутрішні хвилювання Поета: *“Чого се на душі, мов гніт? / так якось... мов оскома... / От, просто перевтома! / Ще й сам собі я заважав, / чогось у думці розважав / про речі давнії, забуті, / хто зна коли й від кого чути, / і так мені кортіло / їм дати душу й тіло. / Але дарма та жага, / ніхто ж не дасть мені й шага / за ті немодні хрї”* [13, т. 1, с. 362].

Це спричинило логічну розв'язку твору: Муза *“некликана з'являється і ніжно обіймає поета”* [13, т. 1, с. 362], – наступає примирення.

Функція цього конфлікту ствердити одухотворену функцію поезії за умови наявності високих (добротворчих), а не приземлених і зматеріалізованих намірів і цілей. Особливістю цього твору є те, що вся система вирішальних зіткнень представлена в ремарках.

О. Блок у діалозі **“О любви, поэзии и государственной службе”** (1906) знайомить читачів із Блазнем і Поетом, які висловлюють різні позиції щодо можливостей людей. Так, Блазень, сповідуючи безмежний оптимізм, вважає себе *“самым нужным человеком в городе”* [1, т. 4, с. 60]. Поет не просто сприймає подібне зізнання Блазня, а й осмислює його. Про це свідчить ремарка – *“в раздумьи”* [1, т. 4, с. 61]. **Це перше зіткнення дійових осіб.** Крім цього Блазень вміє сприйняти й оцінити позицію співрозмовника і дати їй адекватну оцінку: *“Вы – поэт, тоскующий в окружающей пошлости”* [1, т. 4, с. 61]. Саме тому Блазень, розуміючи, що має справу зі *“справжнім митцем”*, дає пораду Поету написати суспільну поезію. Поет сприймає подібну пропозицію (*“Напрасно упрекать толпу в невнимании к уточненной поэзии! Толпа по-своему чутка и знает, что ей нужно! Литература должна быть насущным хлебом!”*) [1, т. 4, с. 62]), але не так, як цього хотів би Блазень: *“Вы всё еще неверно толкуете мои слова. Напрасно вы стараетесь вырвать из души вместе с плевелами – глубокие истины. Презрение к толпе – вот отличие высокого ума. Толпа не чутка, а только падка на приятное, поэтому общественная литература ей вредна. Литература развивает фантазию. Фантазия – мать бездны. <...> Да, литература положительно вредна”* [1, т. 4, с. 62]. Цей діалог можна розцінювати як **розвиток подій**, оскільки дійові особи обмінюються взаємними доказами.

В іншому діалозі Поета і Блазня письменник змальовує ще одне зіткнення. Блазень ладен справу жебраків відкласти в довгу шухляду, оскільки дбає про економію і керується принципом практицизму: *“если вы накормите одного нищего, явится десять других. Если дадите ослабление одним, вы поставите в рискованное положение других”* [1, т. 4, с. 64], а Поет хоче дбати про людей, про суспільне благо. Оцінні репліки Придворного (*“Красноречие ваше – редкая черта в людях нашего века”* [1, т. 4, с. 67]) викликали смуток і спричинили рішення Поета: *“Меня привело к вам именно желание пожертвовать своей фантазией общественному благу”* [1, т. 4, с. 66]. Не маючи можливості спрямовувати волю на добротворення в реальному житті, Поет погоджується на пропозицію Придворного встати на державну службу, прагнучи таким чином позбавитись туги. Таке рішення є **кульмінацією** твору.

Але Придворний у житті керується принципами Блазня. Саме тому логічно видається **розв’язка** твору, висловлена у репліці Блазня: *“Каков поэтический темперамент! Он вырвал у меня клочок волос и кричал, что не хочет быть дипломатом!”* [1, т. 4, с. 68].

Отже, Поет повинен працювати за покликання, – стверджує О. Блок.

Таким чином, Леся Українка і О. Блок висловлюють спільні погляди на одухотворене призначення Поетів, які повинні свідомо ставитися до процесу творчості. У творі “Божа іскра” Поет не бере безпосередньої участі в конфлікті – його функція розв’язати конфлікт і саме в його вуста письменниці вкладає власне раннє розуміння призначення митця. Що ж стосується решти проаналізованих творів, то керуючись класифікацією психологів 90-х років ХХ ст. Поети (і Лесі Українки, і О. Блока) відносяться до безвільного типу конфліктних особистостей, оскільки вони *“не мають власних переконань, принципів, а тому діють під впливом інших”* [цит. за 3, ч. 1, с. 39]. І функція Музи та Блазня полягає саме в тому, щоб спрямувати митців на свідоме ставлення до процесу своєї творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блок А. Собрание сочинений в шести томах. – Т. 4: Драматические произведения. – М.: Правда, 1971. – 478 с.
2. Дем’янівська Л. Конфлікт і його художні реалізації в драматичних поемах Лесі Українки (“Одержима”, “Вавілонський полон”, “На руїнах”) // Художньо-естетичний аналіз творів української літератури: Зб. наук. праць / Ред. Ю.С. Кобицького. – К., 1981. – С. 20-33.
3. Козлов А. Конфлікт як форма вираження свідомості та духовності // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 27. – Ч. 1 / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К.: Акцент, 2007. – С. 32-44.

4. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поезиї Лесі Українки // *Леся Українка і сучасність*: Зб. наук. пр. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. – С. 149-158.
5. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поезиї Лесі Українки (стаття друга) // *Леся Українка і сучасність*: Зб. наук. пр. – Т. 2. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – С. 127-136.
6. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поезиї Лесі Українки (Стаття третя: ідея християнства) // *Леся Українка і сучасність*: Зб. наук. пр. – Т. 3. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – С. 203-219.
7. Кузякина Н. *Леся Украинка и Александр Блок: Литературно-критический очерк.* – К.: Рад. письменник, 1980. – 167 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – 608 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
10. Матющенко А. Вибір духовної свободи (особистісна колізія в драматургії Лесі Українки) // *Слово і час.* – 1996. – №4-5. – С. 67-71.
11. Моклиця М. *Основи літературознавства. Посібник для студентів.* – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
12. *Психологічна енциклопедія / Автор-упорядник О. М. Степанов.* – К.: Академвидав, 2006. – 424 с.
13. *Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.* – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 1: Поезії. – 442 с.

АНОТАЦІЯ

Вірченко Т.І. Індивідуальні особливості конфліктів у драматургії малих жанрів Лесі Українки та О. Блока

У статті авторка, обґрунтовуючи актуальність дослідження сутності та типології конфліктів у сучасній літературознавчій науці, доводить, що Леся Українка і О. Блок висловлюють спільні погляди на одухотворене призначення Поетів, які повинні свідомо ставитися до процесу творчості. Керуючись класифікацією психологів 90-х років ХХ ст., поети віднесені до безвільного типу конфліктних особистостей.

Ключові слова: конфлікт, драматургія малих жанрів, духовність.

АННОТАЦИЯ

Вірченко Т.И. Индивидуальные особенности конфликтов в драматургии малых жанров Лесы Украинки та О. Блока

В статье автор, обосновывая актуальность исследования сущности и типологии конфликтов в современной литературоведческой науке, доказывает, что Леся Украинка и А. Блок имеют общие взгляды на одухотворенное предназначение Поэтов, которые обязаны осознан-

но относиться к процессу творчества. Руководствуясь классификацией психологов 90-х годов XX ст. поэты отнесены к безвольному типу конфликтных личностей.

Ключевые слова: конфликт, драматургия малых жанров, духовность.

SUMMARY

Virchenko T.I. Specific characteristics of conflicts in dramaturgy of small genres by Lesya Ukrainka and A. Blok

In the article the author, when grounding actuality of research of essence and typology of conflicts in a modern study of literature science, shows that Lesya Ukrainka and A. Blok express similar views on predestination of Poets who must be mindful of the process of creation. Following the classification of psychologists of 1990s poets are referred to the weak-willed type of personalities of conflicts.

Key words: conflict, dramaturgy of small genres, spirituality.

*О.В. Горлова
(Горлівка)*

УДК 82.09

ДО ПИТАННЯ КЛАСИФІКАЦІЇ ДІЙОВИХ ОСІБ

Пропоноване оповідними творами багатоманіття образів присутності людини у світі спонукає літературознавців задатися питаннями класифікації дійових осіб, говорити про їх можливу типологію. Показові в цьому відношенні роботи О.І. Білецького, Ц. Тодорова, А.-Ж. Греймаса, К. Бремона, Р. Барта та ін. Чітко вимальовується в цьому напрямку проблема *актант / персонаж*, сутність якої полягає в тому, чи позначає перше поняття різновид другого, чи воно позначає естетичний феномен, пов'язаний, як і персонаж, із присутністю в літературі людини, але який за природою своєю не належить до розряду персонажів. До протилежних суджень, що виявляють зазначену проблему, можна віднести такі: про «привілейований» клас персонажів, про власне персонажні характеристики, про персонажа у його традиційному розумінні, про знеособлення персонажа, про можливу відсутність персонажа у творі тощо.

Як зазначає І.П. Ільїн, актант у термінології структуралізму «найбільш абстрактне поняття реалізатора функції дії», «абстрактне вираження функціональної сутності персонажа» [13, с.15].

Із позицій функціональності дійових осіб у вітчизняному літературознавстві становить інтерес робота О.І. Білецького «У майстерні ху-

дожника слова». Досліджуючи прийоми створення персонажів, те, як вони змінювалися у процесі історичного розвитку, вчений звертає увагу на так званих «вершителей дії», використовуваних авторами виключно з метою уведення і розгортання дії у творі. Дія постає при цьому головним компонентом у їх структурі, і особливість її зводиться до того, що В.Я. Пропп визначив поняттям функція, а саме: «вчинок дійової особи, який визначається з точки зору його значення для перебігу дії» [7, с.142]. О.І. Білецький підкреслював, що ці дійові особи за сутністю своєю «персонажі, які є безхарактерними носіями сюжетної динаміки» [7, с.138], якщо під характерами розуміти, вслід за Аристотелем, те, «чому ми діючих осіб називаємо якими-небудь» [3, с.57-58].

«Проблема зображення людських характерів, – зазначає О.І. Білецький, – непервісна в літературному мистецтві» [8, с.126]. Якщо агенти дії з'являються на ранній стадії розвитку літератури, представлені народною казкою та героїчним епосом, то характер як новий різновид персонажа виявляється пізніше, коли, згідно з О.І. Білецьким, у структурі діючих осіб визначальну роль починають відігравати властивості. Властивостями він називав різного роду характеризувальні моменти. Такими могли поставати риси зовнішності, або портрет, побутові аксесуари, розмірковування героїв, їх мова, почуття, переживання, у тому числі і дії. О.І. Білецький пояснює, покликаючись на А. Лазурського, що властивості як такі, що розкривають характер, являють собою сукупність основних схильностей особи. Показовий у цьому відношенні приклад з героїчним епосом, де особа, зробившись носієм властивості, характеру все ж собою не являє, оскільки сутність тут «... не в цій властивості самій по собі, а в діях, нею спричинюваних» [24, с.144]. Це саме той випадок, з приводу якого Аристотель зазначав, що «поети виводять дійових осіб не для того, щоб зобразити характери, але завдяки цим діям вони заторкують і характери» [3, с.59]. Тобто, можливо, що, будучи присутнім у структурі дійових осіб, характеристики відіграють тут другорядну роль, факультативні, як це було, наприклад, на початкових етапах розвитку персонажа, де він виконував функцію діяча. Характерологічна функція як основна сигналізує, згідно з О.І. Білецьким, появу нового, більш пізнього в історичному розвитку різновиду персонажа, який представляє у творі особу як суттєву визначеність.

Розрізнення вершителей дії і дійових осіб, які розкривають особистісну визначеність, як різновидів персонажа, пропонує Р. Барт. У його термінології це актанти і персонажі-особи, позначені ним у пошуках структурного визначення персонажа. В основу їх розрізнення французьким ученим покладена неоднозначність функціональних одиниць. Він виділяє серед них «ознаки в точному значенні слова» та «інформаційні ознаки». Перші «допомагають розкрити характер персонажа,

його емоційний стан, окреслити атмосферу, в якій розгортається подія <...>, передати умонастрій», тоді як інші дозволяють «ідентифікувати людей та події в часі і просторі». Виходячи з того, що інформанти всього лише доповнюють структуру актанта, так би мовити, «формулу пізнання» персонажа, де домінуючими виступають «ознаки у власному значенні слова», можна зробити висновок, що вони не є визначальними для типу персонажа.

Те, що Р. Барт розглядає як «ознаки» і «функції», видається нам аналогами «властивостей» і «дій», як їх розуміє О.І. Білецький. Ці пари категорій, пропонувані різними дослідниками, виявляють, як нам видається, два класи персонажів, для позначення одного з яких візьмемо слово «актант», другий же умовно позначимо через поняття «характер», або «особистість», не акцентуючи на цьому етапі на термінологічних значеннях останніх.

Однією з особливостей першого з названих різновидів персонажа є дія-функція, в чому ми вбачаємо відповідність вчинку, який М.М. Бахтін визначив як такий, що не виражає «визначеності особистості» («я такий»), оскільки він «нічого не говорить про того, хто так вчиняє». Такий вчинок, як пише М.М. Бахтін, «... виявиться без героя як суттєвої визначеності. <...>. Вчинкові потрібна визначеність мети і засобів, але не визначеність носія його – героя» [6, с.130]. Про героя, який здійснює вчинок-функцію, можна сказати, що він позбавлений «внутрішнього хронотопу». Розрізняючи поняття «герой» і «персонаж», зазначимо, що саме такого роду героя маніфестує персонаж класу «актант», який являє собою в якості персоніфікації особу без особистості, без характеру.

Якщо виходити з того, що персонажі, як і все в художньому творі, являють собою естетичні маніфестації життя свідомості, *актант маніфестує свідомість, яка сприймає людину через її роль у світобудові.* (курсив наш. – О.Г.) Особливістю такого сприйняття є інтерес до людської індивідуальності не як до окремішності і неповторності, але як до частини цілого, яка не наділена ніякою специфікою, що, на думку Н.А. Криничної, виявляє безособове буття [14].

Сприйняття людини як *внутрішнього буття, внутрішнього* (курсив наш. – О.Г.) «хронотопу» життя, що виявляється в тих чи інших зв'язках і протиріччях зі світом як зовнішнім хронотопом життя, сигналізує принципово інший, більш пізній модус свідомості. У літературному творі його маніфестацією є персонажі, відмінні від типу «актант». Їх специфіка полягає в тому, що вони є маніфестацією героїв, які являють собою таку визначеність, яка «... наділена своїм досвідом, своїми явищами та їх єдностями, своїм феноменом світу»

[12, с.329], тому що, говорячи словами С.Л. Рубінштейна, людина «взята всередині буття, у своєму специфічному ставленні до нього, як

суб'єкт пізнання і дії, як суб'єкт життя» [17, с.347]. Разом з тим, всередині цього різновиду персонажів виявляються відмінності, які дозволяють подальшу їх класифікацію, з виділенням, зокрема, персонажа-характеру і персонажа-особистості.

Можна стверджувати, що «особистість» на місце «характеру» поставив романтизм, у якому суб'єктивне сприйняття окремої людини стає вихідним пунктом світовідчуття. Як культура усамітненої свідомості, яка здійснює естетичну легалізацію внутрішньої відокремленості індивідуального людського «я» від рольових відношень світопорядку, романтизм створює, так би мовити, чисту особистість без характеру. Тут доречно буде, однак, зауважити, що, ставши визначеним у світорозумінні та сприйнятті людини, особистісне начало не відмінює характер, а збагачує його, синтезує його. Показовий у цьому відношенні реалістичний персонаж, в якому нерозривно поєдналися «характер» та «особистість»: він водночас характер (у стосунку до обставин) і особистість (у стосунку я – світ). У ХХ ст. ця єдність не тільки розпадається знову, але й актуалізується. Повернення до актанта як феномена, що реалізує авторську концепцію присутності людини у світі, зумовлене тим, що у ХХ сторіччі поряд із, так би мовити, «загостренням» особистісного начала виявляється і його криза, яка проявилася в типі свідомості, для якого сприйняття людини в особистісних категоріях стало просто неактуальним. У фокусі цієї свідомості «внутрішнє» буття в осмисленні людини стає чимось факультативним, необов'язковим, відповідно, і в структурі персонажа внутрішнє «я» виявляється, як і до цього, на задньому плані, що є характерним для типу «актант».

«Криза особистісного начала», «деперсоналізація» як явище в літературі у доповненні до персонажного питання викликає неоднозначні судження, а саме: чи відбувається в результаті відмова від персонажа (А. Роб-Грійє) або ж «знеособлення» (Р. Барт). Р. Барт акцентує цю різницю. Він пише: «Якщо відома частина сучасних літераторів і виступила проти «персонажа», то зовсім не для того, щоб його зруйнувати (це неможливо), а лише для того, щоб його знеособити, а це вже зовсім інша справа» [4, с.407]. Це пояснення явища як «знеособлення» персонажа за своєю суттю означає визнання за актантом персонажної сутності. Якщо А. Роб-Грійє переконаний у відсутності персонажів у деяких творах сучасної літератури, то Р. Барт настоює на присутності персонажів там, де, «як здається», їх немає, і підставою для цього вважає збереження «основоположних взаємостосунків актантів» [4, с.115]. Показова в цьому зв'язку так звана «література потоку свідомості». Тут на першому плані виявляється свідомість, яку, згідно з Р. Бартом, і варто розглядати як дійову особу. Доцільно в цьому випадку згадати думки

Ю.М. Лотмана про «бездієвих діячів» [15, с.291], бо свідомість, як вона представлена в зазначеній літературі, є саме таким «бездієвим діячем», тобто свого роду суб'єктом, який не виконує конкретних дій, однак виявляє цією бездієвістю характер своїх взаємостосунків з оточенням. Однак, на відміну від творів М.Ю. Лермонтова, якого торкається Ю.М. Лотман, в «літературі потоку свідомості» це будуть взаємостосунки актантів. Пояснення цьому можна знайти у С.Г. Бочарова. Він вважає, що свідомість, яка не має своєї форми, сигналізує відсутність характеру як певної визначеності, яка розкриває внутрішнє буття. Про таку свідомість не можна сказати, що вона суб'єкт пізнання життя і самопізнання. Присутність характеру виявляється в інших випадках все ж можливою, але роль його буде зводитися до ролі «підпірки», «підсобного знаряддя» по відношенню до психологічного елемента, який постійно прагне звільнитися від цієї «підпірки» [10, с.422]. У результаті «внутрішнє життя людини постає як дещо пасивне» [5, с.422], що й дозволяє віднести свідомість, яка маніфестує на текстовому рівні безособистісне буття, до персонажів типу «актант». Варто зауважити, що в ролі так би мовити «деформованого» суб'єкта, який втілює на текстовому рівні стосунки актантів, можуть виступати і мова (як зазначає Р. Барт [4, с.407], згадуючи твір Філіпа Соллерса «Драма») і текст (як це вбачається нам у творі П'єра Корнеля «Шляхи до раю»), які в нашому розумінні є персонажами типу «актант».

Як бачимо, у процесі розвитку літератури актант зазнав певної трансформації. Зокрема, як відображення авторського світосприйняття цей літературний феномен покликаний в літературі ХХ сторіччя акцентувати неактуальність проблеми «внутрішнього» буття, тоді як актанти, представлені в літературі початкових етапів, маніфестували свідомість, для якої просто не існувало проблеми співвідношення внутрішнього «я» із зовнішнім «хронотопом» життя. У будь-якому випадку як маніфестація безособистісного буття актант являє собою різновид персонажа як текстової маніфестації людської присутності у світі.

Якщо виходити з того, що як уособлення на текстовому рівні певного «я-у-світі» персонаж є уособленням певного комплексу мотивів, у руслі зазначеної проблеми виявляється питання про співвідношення мотиву і функції. У контексті цього питання згадаємо, що поняття функції діючої особи було введено В.Я. Проппом як альтернатива поняттю мотиву. Насправді ж, як зазначає І.В. Силантьєв, «не тільки не замінило, але й суттєво поглибило саме поняття мотиву» [19, с.17], про що свідчить увесь подальший розвиток теорії мотиву. Розуміння функції як додатка, а не альтернативи мотиву означає визнання її мотивної сутності. Цей момент акцентувався вченими при найрізноманітніших підходах у визначенні функції. Так, Б.Н. Пугілов бачить відповідність поняття функції поняттю «міфема» [10, с.76]. Як зазна-

чає Н.Д. Тамарченко, саме мотиви В.Я. Пропп називав функціями [20, с.43]. Італійський дослідник Ч. Сегре, стверджуючи, що кожне з названих понять «застосовне у своїй сфері, і відмова від одного на користь іншого завдала б шкоди нашим дослідженням» [18, с.68], відзначає таким чином не тільки додатковий характер функції і мотиву і, відповідно, їх єдину (мотивну) сутність, але й їх різноманітність.

У літературознавстві на неоднозначність характеру і особистості вказував М.М. Бахтін, розглядаючи це питання на рівні героя літературного твору: як смислову установку у бутті, те внутрішнє місце, яке людина «...посідає в єдиній події буття» [5, с.130]. Оскільки персонаж розуміється нами як текстова маніфестація героя, ті особливості характеру і особистості, про які пише

М.М. Бахтін, ми вважаємо застосовними і до поняття персонаж, розглядаємо їх як свого роду підставу, яка дозволяє говорити про розрізнення характеру і особистості на персонажному рівні. Виходячи з особливостей, відзначених М.М. Бахтіним, можна стверджувати, що персонаж-характер маніфестує героя як «явище дійсності, яке наділене певними і твердими соціально-типовими та індивідуально-характерологічними ознаками», як «певну подобу, яка складається з рис однозначних і об'єктивних, що у своїй сукупності відповідають на питання «хто він?»» [5, с.130]. Щодо персонажа-особистості, він являє собою маніфестацію героя як «особливої точки зору на світ і на себе самого», маніфестацію «смислової та оцінної позиції людини стосовно самої себе і стосовно навколишньої дійсності» [11, с.128]. Уміщені в цих визначеннях смисли знаходимо відзначеними і в роботах інших авторів. Наприклад, М.М. Пришвін вважав, що характер «це не я сам, а явлення людям мене самого» [16, с.113]. С.С. Аверінцев з приводу характеру пише, що це «особистість, зрозуміла об'єктивно, чуже «я», яке простежується і описується, як річ» [1, с.33]. С.Л. Рубінштейн виділяє «два способи існування людини і, відповідно, два ставлення її до життя» [17, с.329], яким відповідають і два способи сприйняття людини в житті: характерний і особистісний. Перший спосіб, за С.Л. Рубінштейном, «життя, яке не виходить за межі безпосередніх зв'язків, у яких людина живе... Тут людина вся всередині життя, будь-яке її ставлення – це ставлення до окремих явищ, але не до життя загалом» [17, с.347]. Другий спосіб вечний пов'язує з появою рефлексії, яка «начебто призупиняє, перериває цей неперервний процес життя і виводить людину подумки за її межі» [17, с.347]. Саме поняття «межі» сприяє в цьому випадку вияву різниці між характерним та особистісним.

Наявність відомої «межі» або її заперечення розглядається як критерій у плані художнього «виміру» людини С.Г. Бочаровим. «Межа» постає показником характеру як одиниці художнього виміру, що витікає з трактування С.Г. Бочаровим особливостей характеру. Останній

представлений «величиною «константною», певною єдністю постійних більш або менш властивостей, які визначають людину» [11, с.442]. Пояснюється, що в межах цього кола властивостей може відбуватися значний розвиток, який не допускає виходу за межі цієї «певної сукупності властивостей, які складають особу характеру, його індивідуальність», оскільки «життя особи, особливість її характеру нерозривно пов'язана з локальною роллю, яку ця особа виконує у загальній системі стосунків» [11, с.443]. Порушення «межі», яке розуміється як порушення «константної» визначеності, властивої характерові, означає відмову від характеру як одиниці художнього «виміру» людини. Як така починає виступати «мінливість», «діалектика душі», певний внутрішній розвиток, який передбачає постійне порушення «меж», таку зміну особистості, яка, пояснюючи словами К.Г. Юнга, «може виникати з суб'єктивних внутрішніх причин, думок і переконань, причому зовнішні спонування не грають або ніякої ролі, або досить несуттєву роль» [21, с. 237]. Автор не може задати своїм героям відомі межі, тому що «те, що повинне бути розкрито і схарактеризоване, є не певним буттям героя, але його твердим образом, а останнім підсумком його свідомості і самосвідомості, врешті-решт останнім словом героя про себе самого і про свій світ» [2, с.33].

Роль рефлексії і самоаналізу стає визначальною для нового типу характеру у значенні нового виду образ. Цей новий принцип художньої характеристики, про який пише С.Г. Бочаров у зв'язку з порушенням «межі», за своєю суттю відповідає принципово новій *формі* художнього бачення людини, яку Бахтін називає «особистість». Звичайно, що кожен твір справжнього мистецтва обов'язково містить у собі ту чи іншу концепцію особистості, але особистість як «модус» художності твору, принципова його основа, спосіб його існування з'являється там, де письменник усім своїм твором відстоює особистісне відчуття життя, що, звичайно ж, знаходить відображення в типі героя, якому буде відповідати і особливий тип персонажа, який його маніфестує.

Таким чином, одним із показників особистісного сприйняття людини і життя в літературному творі буде виступати рефлексія героя, яка сигналізує активність його внутрішнього життя. На персонажному рівні вона знаходить вияв у висловлюваннях, розміркуваннях, листах, описах станів тощо. Однак ці складові персональної сфери використовувалися для психологічного наповнення структури героя і до появи особистості як модифікації персонажа. Персонаж-особистість виникає як маніфестація героя, особистісне начало якого постає домінантою. Різного роду складові персональної сфери організуються при цьому таким чином, що слугують розкриттю «діалектики душі», незавершеності «внутрішньої» особистості як основи, яка визначає всю логіку художньої побудови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая литература и ближневосточная словесность (противостояние и встреча двух творческих ринципов) // Типология взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1971. – С. 5-63.
2. Аверинцев С.С., Роднянская И.Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.9 дпл. – С. 28-34.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957. – 159 с.
4. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 9-62.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 9-180.
6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и ренессанса. – М., 1990. – 285 с.
7. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – 160 с.
8. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964. – 439 с.
9. Белецкий А.И. Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX-XX веков // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964. – С. 360-350.
10. Бочаров А.Г. Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. – Москва: Сов. писатель, 1982, – 423 с.
11. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М., 1962. – с. 312-321.
12. Бычков В.В. Формирование византийской эстетики // Культура Византии: IV – первая половина VII. – М., 1984. – С.526-258.
13. Ильин И.П. Актант // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1996. – С. 8-10.
14. Криничная Н.А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. – Л., 1988. – 214 с.
15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
16. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – М., 1976. – 125 с.
17. Русские писатели о литературном труде 18-20 вв: Сборник. В4-х т. – Т. 3. / Под общ. ред. и со вступит. статьей Б.Мейлаха. – Ленинград: Сов. Писатель, 1955. – 716 с.
18. Седакова О. Постмодернизм: засвоєння відчуження // Дух і Літера. Київ. Факт, 1997. – №1-2. – С. 371-377.

19. Слабошпицький М. Літературні профілі: Літературно-критичні нариси. – К.: Рад. Письменник, 1984. – 310 с.
20. Гарнашинська Л. Закон піраміди, або чи існує формула ідеального «Я» // Дніпро. – 1990. – № 12. – С. 134-136.
21. Lodg D. After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism. –London, New York: Routledg, 1990. – 265 p.

АНОТАЦІЯ

Горлова О.В. До питання класифікації дійових осіб

У статті розглядається класифікація дійових осіб. Засвоєння поняття про персонаж як третій тип поетичної активності розвивається у двох напрямках, які почасти є один для одного надто віддаленими. З одного боку, відбувається «очищення» мисленого суб'єкта від власне людських, а отже «випадкових», психологічних нашарувань (актант); з іншого, поглиблюється саме характерологія, покликана звільнити «ціле героя» від нав'язуваної йому ззовні негативної завершеності.

Ключові слова: актант, персонаж, дійова особа, герой.

АННОТАЦИЯ

Горлова Е.В. К вопросу классификации действующих лиц

В статье рассматривается классификация действующих лиц. Усвоение понятия о персонаже как третьем типе поэтической активности развивается в двух направлениях, которые являются слишком отдаленными друг от друга. С одной стороны, происходит «очищение» мысленного субъекта от собственно человеческих, а именно «случайных», психологических наслоений (актант); а с другой стороны, углубляется именно характерология, которая призвана освободить «целое героя» от навязанной ему извне негативной завершенности.

Ключевые слова: актант, персонаж, действующее лицо, герой.

SUMMARY

Horlova H. On the problem of characters' classification

The article considers classification of characters. Mastering of concept about the character as the third type of poetic activity develops in two directions which are too remote from each other. On the one hand, there is «clarification» of the mental subject from actually human, namely «casual», psychological stratifications (actant); and on the other hand, it is characterology that deepens, which is called to release “the character as a whole” from the negative completeness imposed on it from the outside.

Key words: actant, personage, character, hero.

Л.В. Дербенёва
(*Ивано-Франковск*)

УДК 82.0.

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЯХ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ XIX ВЕКА: «ЭСТЕТИЧЕСКАЯ» КРИТИКА П.Д. БОБОРЫКИНА

Писательская критика – явление особого порядка. Возможность прямого, непосредственного выражения идей, меньшая обусловленность жанровыми, композиционными правилами превращали критику в творческую лабораторию писателя. «Критическая деятельность как бы дополняет художественные искания, – отмечает Б.Ф. Егоров, – так что подчас видение мира данным литератором может быть по-настоящему принято лишь при соотнесении его художественных и критических произведений» [10, с. 4]. Теоретические и историко-литературные суждения писателей в критических статьях, рецензиях, письмах, мемуарах можно рассматривать и как предвосхищение научных литературоведческих размышлений, как одно из объективных свидетельств теоретического уровня, идейно-эстетической концептуальности литературного процесса. Современные исследователи отмечают и перспективный «план» критической деятельности писателей. По справедливому замечанию С.А. Кочетовой обращение «к критической деятельности было, несомненно, оправданным, поскольку оно, так или иначе, предопределяло возникновение целого ряда тем и проблем, которые получили свое дальнейшее осмысление в литературе XX века в целом» [11, с. 5-6]. Речь идет не только о вопросах теоретического плана, но и о стремлении писателей-критиков определить пути развития русской литературы, стремлении «вписать ее в контекст новейших тенденций функционирования мировой литературы» [11, с. 234].

При всей оригинальности писательских высказываний, тонкости наблюдений, точности оценок их суждения о явлениях историко-литературного порядка, как правило, не выходили за пределы уже сложившихся историко-литературных концепций, не оформлялись в самостоятельную систему. Едва ли не единственным исключением в этом смысле, является деятельность П.Д. Боборыкина, попытавшегося создать собственную историко-литературную концепцию, обосновавшего свои художественные принципы в ряде критических статей. Критические работы русского писателя-беллетриста свидетельствуют о его стремлении выработать эстетический кодекс, направленный на обоснование собственных художественных принципов.

Центральная идея эстетической концепции П.Д. Боборыкина – идея автономности искусства. Первым наброском этой концепции стала

статья «Del criticismo russo» («О русской критике») во флорентийском журнале Анджело де Губернатиса «Rivista Europea» [13, с. 218-228]. Уже в этой ранней статье писатель, полемизируя с Добролюбовым по вопросу о назначении искусства, высказывает мысль о самостоятельности и самодостаточности искусства. Эта мысль с тех пор будет доминировать практически во всех боборыкинских литературно-критических статьях 70-80 годов и в его итоговом труде «Европейский роман в XIX столетии» (1900).

Боборыкин призывает рассматривать художественное творчество как «нечто имеющее *свои законы развития*» (курсив мой. – Л.Д.). Поэтому искусство нельзя «смешивать с моралью и публицистикой, давать ему служебной роли в истории развития культурного человечества...» [6, с. 185].

Подчеркнутая Боборыкиным позиция «эстетика» (так писатель определяет свое кредо критика) объясняется необходимостью утверждения собственной позиции в общем контексте литературно-эстетических споров, которые приобрели особую остроту с середины XIX века.

Категорические суждения публицистической критики по вопросам искусства вызвали у защитников самоценности искусства ответную реакцию, выражаемую не менее категорично. И те и другие отстаивали абсолютную правоту своих идей и идеалов зачастую диаметрально противоположенных: одни считали, что искусство служит обществу, искусство вторично, поскольку непосредственно отображает жизнь; другие – искусство независимо, первично, так как воплощает творческий гений художника.

Боборыкина не устраивает ни та, ни другая позиция, ибо они тенденциозны, необъективны. С одной стороны писатель уверен, что искусство автономно, самоценно, с другой – искусство невозможно без реальной действительности, т.к. жизнь служит «творчеству и изящному искусству материалом для переработки» [2, с. 19]. Художественное творчество, искусство «дает продукты, имеющие только некоторую общую связь с тем, что уже существовало, оно создает новые объекты, имеющие самобытное существование; оно гораздо богаче синтетической работой» [2, 35-36]. Во второй части своей монографии «Русский роман до эпохи 60-х годов» (к сожалению не изданной) писатель будет еще более категоричен: «Цель искусства вовсе не подражать, а творить. Творить не значит подражать. Чем выше его назначение, тем оно свободнее» [5, с. 137]. Искусство, убежден Боборыкин, создает новую реальность, которая гораздо богаче, разнообразнее, чем реальность материального мира: «Вся действительность, весь запас фактов, идей, направлений, упований – все это только материал, из которого художественное творчество создает особый мир», – утверждает исследователь [3, с. 32].

Мысли П.Д. Боборыкина оказались на удивление актуальными и в наше время. Ю.М. Лотман в одной из последних своих работ утверждает: «Искусство представляет собой особую, крайне специфическую форму деятельности по созданию некоторого мира второй реальности, мира, с одной стороны отделенного от первой реальности, а с другой – постоянно с ним коррелирующего» [12, с. 27].

В связи с вышеизложенным особый интерес вызывает отношение Боборыкина к лозунгам «чистое искусство» и «искусство для искусства».

По мнению писателя «чистого искусства», отрешенного от жизни, нет и никогда не было. Эстетическая ценность реального мира и художественное его освоение связаны столь тесно, что разделить их невозможно. Художественное моделирование действительности – главная задача художника. Однако решение этой задачи не возможно без связи искусства с жизнью: «...творческое воображение питается действительной жизнью, и чем эта связь ярче, глубже, разнообразнее, содержательнее, тем произведение поднимается выше» [6, с. 199]. При этом, предупреждает Боборыкин, нельзя делать из искусства «служебное средство, подспорье в достижении моральных и общественных целей». Это «самостоятельная область» человеческой деятельности, которая нуждается в самостоятельном изучении, поскольку имеет свой собственный объект и предмет изучения: «свою первенствующей целью имеет красоту, совершенно так, как цель этики – нравственность, а цель точной науки – установление законов внешней природы и человеческого организма» [6, с. 200].

Иное отношение у Боборыкина к формуле «искусство для искусства». Хотя и она, по его мнению, неточна и является лишь «полемическим лозунгом», однако мысль, положенная в основу ее, считает писатель, верна, «если мы будем разумеать под этим изучение своеобразной области души человеческой», ибо душа является главным объектом искусства. В этом случае формула «искусство для искусства» могла бы «служить девизом для тех, кто смотрит на область прекрасного как на нечто само себе довлеющее» [2, с. 200]. А поскольку «область прекрасного» – самостоятельная область, она имеет и самостоятельную цель: удовлетворять эстетическую потребность человека. Именно поэтому Боборыкина во многом не устраивает теория А.Н. Веселовского, который, вслед за Н.Г. Чернышевским, полемицируя с немецкой идеалистической эстетикой, связывал развитие истории литературы с развитием общественной мысли: история литературы «это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и политическом и закреплена словом» [8, с. 52].

Позиция П.Д. Боборыкина особая: он не отрицает мощного воздействия общественной жизни, социальных факторов, даже экономики, на художественный процесс, но одновременно призывает рассматривать

последний с точки зрения его собственных специфических законов. По твердому убеждению писателя, развитие эстетических потребностей «культурно развитого человечества» нельзя объяснить одними лишь социальными и экономическими причинами, нельзя сводить их только к морали и «социально-политическим стремлениям». Истинная художественность не совместима с тенденциозностью, а беллетристика (особенно русская) страдает излишней тенденциозностью. Причину этого Боборыкин видит не только в политических запретах, но и в безраздельном диктате публицистической критики, «навязавшей» литературе несвойственные ей социально-обличительные, педагогические, политические, моралистические функции. Эта мысль будет доминировать во всех критических работах Боборыкина в течение всей его творческой жизни.

Как известно, основным принципом тех или иных эстетических программ (в первую очередь, революционно-демократической) была сознательная, декларируемая в той или иной мере, тенденциозность. Боборыкин же отказывается видеть в тенденциозной литературе художественно полноценное творчество, реальное отражение действительности: «Хуже всего – узкая тенденциозность, однотонный колорит мнений, чувств, оценок. Быть честным – не значит еще ходить вечно в шорах, рабски служа известному лозунгу без той смелости, которую я всегда считал высшей добродетелью писателя» [4, с. 41]. Достоинство произведений определяется «не степенью их идейно-моральных достоинств», а эстетической категорией «красоты», ибо только «красота – главное мерило и главная цель изящных произведений» [2, с.30–31].

Боборыкин считал тенденциозность главным недостатком как художественного, так и критического творчества и в течение всей своей жизни вел непрерывную борьбу с тенденциозной критикой. Эта борьба была последовательной и постоянной. В начале XX века в статье «Распутье критики» (1910), он писал: «В научно-философском смысле нам с вами все едино: исходит ли крайняя тенденциозность от радикала или мистика-моралиста-вероучителя. Для того и другого творчество, искусство, красота, эстетическое наслаждение – все это только средство, а не самоцель» [7, с. 167]. Поэтому для Боборыкина и история литературы – это история развития не идей и тенденций политического, социального, нравственного порядка, а история развития прекрасного, ибо каждое крупное произведение ценно, прежде всего, как произведение искусства. Область прекрасного «в литературной истории культурных народов представляет собой нечто, имеющее самостоятельную цель, связанную, главным образом с удовлетворением потребности в прекрасном» [2, с. 49].

Процесс «размежевания» критики на теорию, историю литературы и собственно критику был достаточно протяженным во времени. И на определенном этапе отсутствие хотя бы относительных границ между этими видами литературного исследовательского труда становилось препят-

ствием в развитии каждого из них. Можно сказать, что Боборыкин эту проблему не только ощущал. Его критическое, историко-литературоведческое и теоретико-эстетическое творчество отчетливо и наглядно эту проблему демонстрирует. Полагая, что литературная критика является основой литературоведческой науки, Боборыкин пытается проследить развитие эстетических, историко-литературных идей XVIII-XIX веков, имеющих отношение к критике, отвлекая этой теме одну из наиболее внушительных по объему глав – «Художественная критика» – в своей монографии о европейском романе [2]. Писатель убежден, что излишняя тенденциозность русской критики объясняется не только особенностями исторического развития России, но и недостаточной осведомленностью, как литераторов, так и читателей с достижениями критической мысли Запада. Боборыкин берется «восполнить» этот пробел, делая своеобразный экскурс в историю критики: от Гердера, Гегеля, Руссо и Шатобриана до критики Золя, Шпильгагена, Фаге. Писателя интересуют не столько критические оценки, сколько достижения западноевропейских критиков в плане методологии, которыми могла бы воспользоваться русская критика. Если раньше критика, считает Боборыкин, преследовала «тенденциозные», проводя те или иные идеи и задачи, или просто «описывала впечатления», то в новых условиях, опираясь на науку, считает писатель, она может обрести объективный, научный характер.

Страницы, посвященные «критике критики», отличаются свойственной Боборыкину литературоведческой эрудицией и стремлением опираться на факт. Последний понимается Боборыкиным как необходимое условие научной критики и один из важнейших элементов изучения литературы и искусства в целом. Собственная критическая деятельность писателя, его историко-литературная работа свидетельствуют о стремлении Боборыкина присоединиться к объективному «научному» направлению критики, которое, по его мнению, уже возникло на Западе и которое следует еще создавать в России. Опираясь на факт, опыт и эволюционный принцип, убежден писатель, «научная» критика должна повлиять на выработку научного метода «в изучении сферы прекрасного» [2, с. 25], что позволит объективно, (а значит – научно, по Боборыкину), подойти к анализу литературных произведений. Отсюда следует, что критик-«эволюционист», «эстетик» должен быть не «оценщиком» и проводником идей, а объективным исследователем, отказавшимся от тенденциозных задач.

В этой связи интересна статья Боборыкина «Мысли о критике литературного творчества», которая явно перекликается со статьей А. Григорьева «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства».

Интерес П. Д. Боборыкина к А. Григорьеву возник далеко не случайно, и его следует отметить особо. С точки зрения Боборыкина,

А. Григорьев – один из немногих, действительно сказавших новое слово в критике. Идея «синтетичности» искусства, которая лежит в основе «органической» критики Григорьева, стремление его преодолеть недостатки односторонних методов «художественной» и «утилитарной» критики были чрезвычайно близки самому Боборыкину.

Оба критика пытаются вырваться из «критической рутины», ищут «теоретические основания». Однако, при определенном сходстве позиций критиков, упомянутые статьи оказываются несколько противопоставлены по отношению друг к другу. Органическая критика, по Григорьеву, объясняет достоинства и сущность произведений и естественно переходит к актуальным «жизненным вопросам, поднятым более или менее живо», становится критикой «по поводу»: «Критика пишется не о произведении, а по поводу произведения» [9, с. 114]. Боборыкин, высоко ценя талант Григорьева-критика, считал подобное отношение к художественному произведению главным недостатком русской критики в целом. Критика «по поводу», убежден писатель, недопустима, поскольку, преследуя свои публицистические цели, критики «должны были расхваливать посредственные вещи и уничтожать положительно даровитые, потому что писали не о произведении, а по поводу их» [1, с. 60]. Эстетическая критика (дружининского толка) и «органическая» критика А. Григорьева), противостоящая публицистической, по мнению Боборыкина, не имела «достаточной убежденности», ибо не имела научного метода. А идея «антинаучным путем и ратуя за художественные идеалы, в сущности, предавалась публицистике» [1, с. 61], ибо вновь «навязывала» свою точку зрения. Для «эстетика» Боборыкина такая позиция совершенно неприемлема, ибо тот, кто, по его мнению, в изучении развития изящного творчества ставит на первый план критерий красоты и «высшего эстетического восприятия», не может довольствоваться взглядом, исходя из которого на художественную литературу и все остальные виды искусства следует смотреть «как на материал, где проявляются главные существеннейшие признаки расы, национальности, эпохи».

Таким образом, не отрицая мощного воздействия социальных факторов на развитие искусства, Боборыкин все же настаивает на признании за ним собственных законов развития и призывает изучать и оценивать художественные произведения исходя прежде всего из понимания этих законов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боборыкин П.Д. Мысли о критике литературного творчества // Слово. – 1878. – № 5. – Отд. 2. – С. 59-71.
2. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб., 1900. – 668 с.

3. Боборыкин П.Д. Истинно-научное знание (Ответ моим критикам). – М., 1901. – 50 с.
4. Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2-х т. – М.: Худож. литература, 1965. – Т. 1. – 566 с.
5. Боборыкин П.Д. Корректурa второго тома «Европейский роман XIX столетия. Русский роман до эпохи 60-х годов». – Ф. 45, оп. 3, ед.хр. 146. – ИРЛИ РАН.
6. Боборыкин П. Судьбы русского романа // Почин. Сборник Общества любителей русской словесности на 1895 год. – М., 1896. – С. 182-209.
7. Боборыкин П. Формулы и термины в области прекрасного // Вопросы философии и психологии. – 1894. – № 3. – С. 97-120.
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – Л.: Худож. лит., 1940. – 678 с.
9. Григорьев А. Литературная критика. – М.: Худож. литература, 1967. – 631 с.
10. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры, композиция, стиль. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отдел., 1980. – 316 с.
11. Кочетова С.А. Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль. – Донецк: Норд-Пресс, 2006. – 240 с.
12. Лотман Ю. Непредсказуемые механизмы культуры // Валгаский архив. – 1994. – № 1. – С. 1-23.
13. Boborykin P. Del criticismo russo // Rivista Europa. – 1875. – № 4. – P. 218-228.

АНОТАЦІЯ

Дербенёва Л.В. К вопросу о философско-эстетических стратегиях писательской критики XIX века: «эстетическая» критика П.Д. Боборыкина

Стаття присвячена невідомим сторінкам історії російської критичної думки XIX століття. Розглядається своєрідність інтерпретації класичної літератури письменником і критиком П.Д.Боборикіним.

Ключові слова: критика, класична література, концепція, народність, тенденціозність.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. К вопросу о философско-эстетических стратегиях писательской критики XIX века: «эстетическая» критика П.Д. Боборыкина

Статья посвящена неизвестным страницам истории русской литературы XIX века. Рассматривается своеобразие интерпретации классической литературы писателем и критиком П.Д. Боборыкиным.

Ключевые слова: критика, классическая литература, концепция, тенденциозность.

SUMMARY

Derbeneva L.V. On the problem of philosophic-aesthetic critique of the XIXth century: "aesthetic" critique of P.D. Boborykin

The article deals with the unidentified historical pages of the critical thought in the XIX. Special regard is given to the peculiarity of P.D. Boborykin's interpretation of the Russian classical literature.

Key words: critique, classical literature, concept, tendentiousness.

*С.Н. Кириченко
(Севастополь)*

УДК 82.0

НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛЯ В ВОЕННОЙ ТЕМАТИКЕ РАННЕГО Л.Н. ТОЛСТОГО

Постановка проблемы в данной работе – особенности стиля в военной прозе Л.Н.Толстого – вызвана интересом исследователя к художественным принципам очеркового жанра, представленного в «Севастопольских рассказах» писателя: наличие натуралистических элементов, взаимодействию автора и адресата в тексте и присутствию различных типов читателя-адресата. Цели и задачи исследования определяются поставленной проблемой – выявление натуралистических приёмов, присутствия в тексте различных типов читателя-адресата и определение их функционирования в художественном замысле писателя. Объектом исследования являются «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого (1856). Результаты исследования, отмеченные в выводах, возможно привлечь в качестве теоретических рассуждений и иллюстративного материала по проблемам рецептивной эстетики в лекционных и практических курсах по теории и истории литературы. Анализ произведений Л.Н. Толстого с точки зрения рецептивного функционирования литературы, углубляющий наши знания о художественном мастерстве писателя, позволяет наметить новые направления в научных исследованиях его творчества.

Достаточно изученные литературоведами и критиками XIX и XX вв. (Н.Г. Чернышевский, Б.И. Бурсов, К.Н. Ломунов, Б.М. Эйхенбаум, Б.М. Храпченко, С.Г. Бочаров, В.В. Ермилов и мн. др.) «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого принадлежат к начальному, но вполне сложившемуся и одобренному в критике периоду его писательской деятельности после опубликованных частей автобиографической трилогии «Детство» и «Отрочество» («Юность» дописывалась после возвращения из Севастополя).

Внимание современников было обращено на реалистический метод его творчества, выросший на почве очеркового и автобиографичес-

кого жанров, близких к жизненной правдивости. Сам автор «Севастопольских рассказов» утверждал свои принципы реализма: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который был, есть и будет прекрасен – правда» [5, с. 63]. Ставшая буквально хрестоматийной, фраза Л. Толстого была подхвачена в качестве методологической приверженцами реализма в теории и практике русской литературы и в оценке творчества самого писателя. Однако это высказывание Л. Толстого заслуживает более внимательного рассмотрения. На наш взгляд, писатель заявляет о существовании нового, хоть и реалистического, подхода к описанию изображаемых событий. Обладая художественной прозорливостью, автор рассказов делает попытку обозначить новое направление в литературном процессе, которое получит теоретическое признание во Франции в последней трети XIX в. как натурализм. Творческая манера писателя опередила на два-три десятилетия распространившееся в Европе натуралистическое направление в искусстве с его характерными признаками: фактографичностью, фотографичностью, документализмом, физиологизмом, антиэстетизмом и др. Образы «Севастопольских рассказов», особенно в описаниях картин войны (мальчик, закрывший нос от запаха, «остановился около кучки снесённых тел и долго смотрел на один страшный безголовый труп», «дотронулся до вытянутой окоченевшей руки трупа», «рука покачнулась и опять стала на своё место, мальчик вскрикнул и во весь дух побежал прочь к крепости» [5, с. 62]), – не уступают натуралистическим деталям романов братьев Гонкуров «Жермини Ласерте», Э. Золя «Западня», «Жерминаль» и более поздних произведений начала XX в. о войне – Э. Ремарка «На западном фронте без перемен», А. Барбюса «Огонь», Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» и др.

Одним из условий натуралистического метода, теоретически обоснованного школой французских писателей-натуралистов во главе с Э. Золя – это отсутствие авторской позиции, морализаторства, наличие лишь регистрации фактов, претворённых на практике в творчестве Г. Флобера «Госпожа Бовари», в военных новеллах Г. Мопассана и др. В «Севастопольских рассказах» автор так же, как и натуралисты, пытается сохранить отстранённость в оценке изображённых им событий, картин страданий и смерти, поступков персонажей, руководствуясь принципами фотографического физиологизма: «Может, не надо было говорить этого», «злые истины, которые бессознательно таясь в душе каждого, не должны быть высказываемы», «добро и зло неразделимы», «все хороши и все дурны», «никто из образов не могут быть ни злодеями, ни героями повести» [5, с. 63]. Возможно, к этим рассуждениям привели его христианские настроения: не судите, не судимы будете, но присутствующие в тексте натуралистические при-

ёмы давали новое толкование толстовскому понятию «правда» – как реалистическому направлению с элементами фактографичности, т.е. натурализму.

Современная Толстому критика не могла увидеть натуралистические особенности нарождающегося метода в прозе писателя, выделяя как достоинства «психологизм», «чистоту нравственного чувства» [8, с. 342], видя в них первопричину высокой художественности. Жанр очерка с места военных событий располагал к социальной проблематике и выраженной тенденциозности. Толстой, следуя законам нового метода, анализировал действительность, регистрируя, копируя жизненные факты, воздерживаясь от собственного мнения по поводу написанного («Никогда не говорит он ничего лишнего», – Н.Г. Чернышевский [8, с. 345]), предоставляя читателю самому делать выводы. Несколько типов адресата-читателя присутствует в самом тексте «Севастопольских рассказов» Л. Толстого, функции которых заключаются в выявлении и определении авторского замысла, писательской идеи, составляющих концепцию толстовского произведения.

Прежде чем анализировать образ читателя-адресата и его функции в рассказах Л. Толстого, следует обратить внимание на особенности очеркового жанра, избранного писателем. Известны факты военной биографии Л. Толстого как участника Крымской войны, обороны Севастополя в 1854-55 гг.: писатель вызвался приехать в центр боевых действий в Восточной войне – в Севастополь исключительно из-за патриотизма, по личной просьбе и благодаря протекции его родственника М.Д. Горчакова, командующего севастопольской обороной. Свои литературные наблюдения, художественные очерки и другие отклики на севастопольские события Толстой мыслил публиковать во вновь созданном им военном журнале «Военный листок», издание которого правительство запретило, опасаясь обличительного характера журнала. По согласию с редакцией «Современника», очерки об осаждённом городе Толстой посылал редактору сборника – Н.А. Некрасову. Первоначально озаглавленные как хроника военных событий, – «Севастополь днём и ночью», – они были оформлены позже как три рассказа: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года», затем объединены и опубликованы в «Современнике» (1856, № 12) под названием «Военные рассказы. Графа Л.Н. Толстого. Спб. 1856». Все три рассказа, касающиеся трёх периодов обороны Севастополя, поражения русской армии в Крымской войне и ухода войск из разрушенного города, относятся к жанру очерка. В то же время очевидно, что каждое из трёх произведений отличается особенностями этого жанра. «Севастополь в декабре месяце» – очерк, описание в деталях жизни военного города, его жителей и защитников, картины госпиталя, сражений на 4-м бастионе,

где воевал сам Толстой; здесь нет художественного вымысла. В двух других – «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855года» – имеются вымышленные персонажи: штабс-капитан Михайлов, адъютант Калугин, князь Гальцин, ротмистр Праскухин, братья Козельцовы и др., что даёт возможность охарактеризовать их как художественные очерки, но всё-таки очерки, т.к. изображаются действительные события, реальные картины сражений, и в рассказах зримо присутствует образ автора-повествователя, выступающего в роли свидетеля и истолкователя происходящего. «Севастопольские рассказы», в целом, отвечают жанру очерка: малая форма изложения, художественная публицистичность, изображение современных писателю действительных фактов, отклик его на военные события как участника обороны Севастополя, как писателя-журналиста, выполняющего заказ петербургского издания. В жанр военного очерка Толстой внёс свои творческие новации, отказавшись от морализаторства, авторской оценки происходящего, следуя принципам натуралистического метода, в котором, по всей видимости, он был первооткрывателем. Для сравнения: писательская индивидуальность, натуралистические особенности Мопассана (1850-1893) проявились в жанре военных рассказов двумя десятилетиями позже Толстого. Отсутствие в очерках Л. Толстого явно выраженного авторского мнения восполнено присутствием в тексте читателя-адресата, на которого возложены функции воспринимать писательский замысел и воплощённые в произведении идеи.

Исходя из современной концепции адресата, художественный текст представляет собой как диалогическое высказывание, с самого начала сориентированное на определённый тип читательского восприятия. В художественном произведении любого жанра в процессе повествования берут участие субъект высказывания и его адресат как выразитель читательских восприятий, реакций на изображаемые действия, как носитель прогнозируемой оценки написанного автором. Адресат может присутствовать в разных типах читателя: как конкретный образ, действующее лицо (в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина, в «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, в «Лолите» В.В. Набокова и др.), к которому обращается писатель; абстрагированный, который может соглашаться или не соглашаться с мнением повествователя. Как правило, произведение заранее сориентировано на читателя, принимающего авторские позиции, потому столь важна степень выразительности художественного текста, многообразие поэтических приёмов, влияющих на читательское сознание,

Образ автора с его главными принципами, убеждениями имеет вполне определённый характер, обобщённый авторский тип «складывается из суммы многих его произведений» (Ю. Лотман). Повествователь Л. Толстого, с его тяготением к справедливости, человеко-

любию, духовному самоусовершенствованию приобрёл поклонников-читателей после публикации «Детства. Отрочества» и подготовил их к восприятию «Севастопольских рассказов». О подобной ориентации читательского сознания на свойства личности повествователя и на характер его творчества писал сам Л.Н. Толстой: «...когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек?» Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не о том, кто ты такой, а «ну-ка, что можешь ты сказать мне ещё нового? С какой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?» [5, с. 19].

Обращённые монологи повествователя сознательно воздействуют на адресата, передают свои взгляды на происходящее. В рассказах наблюдается взаимодействие образа повествователя и адресата, воображаемого читателя, к нему обращены монологи автора, и структура текста рассматривается как апелляция, обращение к читателю. Кроме имплицитного читателя адресат предполагает реального читателя, к которому обращён текст рассказа, и восприятие им авторских мыслей может не соответствовать творческой воле писателя – это широкая публика, состоящая из разных мнений о событиях, описываемых Л. Толстым. В то же время мы наблюдаем сходство характеров имплицитного и идеального читателя (*alter ego* -второе «я»), которые присутствуют в тексте как персонаж спутника писателя («Вы»), сопровождающего автора по самым впечатляющим местам Севастополя: бастионам военных сражений, госпиталям, улицам разрушенного города. Образы ведущего и ведомого могут по аналогии напоминать персонажей Данте в «Божественной комедии» – Вергилия и Данте. Параллели «Севастопольских рассказов» с произведением итальянского Возрождения очевидны. Автор ведёт своего воображаемого спутника по своеобразным, почти таким же, как у Данте, кругам ада, демонстрируя страдания людей, хаос разрушения, возникшим в осаждённом Севастополе и на других полях войны по вине «безумного человечества» (Л. Толстой). Исключением составляют роли, выполняемые персонажами в сюжетах обоих произведений: автор-повествователь у Данте присутствует в тексте в качестве ведомого, ведущим по аду он изображает покойного Вергилия, своего учителя и наставника, представителя погустороннего мира, свидетеля человеческих страданий; Л. Толстой, будучи участником событий, сам ведёт воображаемого читателя «по кругам ада», пытаясь сделать его своим единомышленником. Вергилий, с которым общается автор, – конкретное лицо; адресат Толстого – угадываемый, некий «Вы»: «Вы подходите к пристани...», «Вы отчалили от берега...», «Вы видите неприятные следы военного лагеря...», «Вы начинаете понимать защитников Севастополя...», «Вы слышите удар ядра...», «пули жужжат над вами...» (обращение к «Вы» прослеживается многократно на протяже-

нии всего рассказа «Севастополь в декабре месяце»: 10-15 раз на одной странице текста). Исследователи форму обращения в художественном тексте ко 2-му лицу называют «средством интимизации, выражающей совместное восприятие повествователем и адресатом...» [2, с. 20]. Образ адресата «Вы» появляется в тексте «Севастополь в декабре месяце» после предварительной авторской экспозиции: пейзажи декабрьского моря, картины военного быта, часовые с ружьями, доктор спешит к госпиталю, умывающийся солдатик около землянки, маджара с окровавленными покойниками и т.п. Обращаясь к адресату «Вы», автор осуществляет полноту его восприятия описываемых картин через зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные образы, используя приём художественной детали, которые должны оказать то или иное воздействие на чувства читателя, его психологическое состояние, вызывая отрицательные или положительные эмоции, формируя соответствующее отношение к изображаемому. Художественная функция этих поэтических приёмов заключается в том, что автор позволяет себе воздержаться от собственной оценки происходящего в очерке, предоставляя читателю самому сделать выводы из сказанного писателем.

Примеры образов, оказывающих негативное воздействие на чувства читателя, вызывающих следующие психические состояния: обонятельные образы – отвращение, тошноту (вонючая грязь; густой вонючий смрад; смрадные тела; ужасный, тяжёлый запах мёртвого тела; испарения рабочих с носилками и т.п.); зрительные образы – подавленность, тоску, страх, мрачное настроение (доверху наполненная маджара со скрипом прокатилась на кладбище хоронить окровавленных покойников; грустно торчат чёрные концы мачт затопленных кораблей; окровавленные носилки; полусгнивший труп какой-то гнедой лошади; из-под сбившегося одеяла высунут остаток правой руки, обвёрнутый бинтами; доктора с окровавленными по локоть руками; дома по обеим сторонам улицы необитаемы, вывесок нет, двери закрыты досками, окна выбиты, где отбит угол стены, где пробита крыша; груды развалин – камней, досок, глины, брёвен и т.п.); цветовые образы – подавленность, мрачное настроение, тоску (всё черно; чёрные концы мачт; толпы серых солдат, чёрных матросов и пёстрых женщин; грязный бивуак; голубые, оловянные глаза закачены кверху; лицо и тело его какого-то коричневого цвета; бледные угрюмые физиономии докторов; серые, скучные тучи; чёрное, грязное пространство; бледно-жёлтое лицо и окровавленная шинель; жёлтая грязь; сотни свежих окровавленных тел; багровое пламя взрывов и т.п.); звуковые – тревожность, страх (неумолкаемый гул моря; раскатистые выстрелы; резкий звук разрыва бомбы; жужжащие, как пчела, пули; визжащие пули; ужасный, раздражающий звук и проклятия раненого; взвизгнет ядро; посвистывание бомбы; артиллерийский гул; ужасная трескотня ру-

жей; зашуршали камни и осколки; стон, хриплое дыхание раненого; стоны и мольбы страдальцев и т.п.); осязательные образы – озноб, холод, внутреннюю дрожь, дискомфорт, боль сопереживание (с бухты несёт холодом; мороз хватает за лицо; оледенелая вода; как ударили меня по ноге, как горячим меня пхнули в ногу; кожу натягивать стали, так саднило как будто; пожирающий внутренний жар, проникающий все члены страдальца; у сердца горит; острый кривой нож входит в белое, здоровое тело; грязно, холодно в землянке; сырые тучи; изморось сыплется сверху; вязкая грязь; липкая грязь; скользкая глинистая гора; брызги грязи; горячее дыхание нескольких сотен человек; воткнул штык во что-то мягкое; холодноватый пот выступил по всему телу, он затрясся, как в лихорадке; рот был сух, язык прилип к нёбу, ужасная жажда мучила его; удар и жестокая боль в голове и т.п.); вкусовые образы – безглицеринность, неприятные вкусовые ощущения, отвращение к пище (мыльный сыр; кислое крымское вино; дорого и нехорошо подают котлеты; щи, в которых плавали куски жирной говядины; колдуны с не совсем свежим мясом; на кривом сальном столе в дымной, грязной комнате офицер резал жареную баранину безрукому офицеру; на столе с грязной скатертью стоял стакан с холодным чаем с папиросной золой; крошки сухой икры и хлеба и т.п.).

По контрасту с негативными картинками в тексте автором создаются образы, вызывающие положительные эмоции, в основном, это описание города и природы, с той же целью – пробудить в читателе неприятие войны как «безумия человечества»: блестящее на утреннем солнце море; розовые лучи утреннего солнца; хрустальный горизонт моря; красивые светлые строения города; красивый город; белые строения города; отворённая церковь; пахучие аллеи белых акаций; звуки старинного вальса. Несколько вкраплений, штрихов, вызывающих положительные эмоции, – человеческие портреты: безукоризненно белые перчатки офицера; розовое платье девицы; спокойное лицо солдата. Цвета – розовый, белый, серебряный; запахи – аромат цветов белой акации; звуки – мелодия старинного вальса, - всё это занимает немного места в тексте рассказов, воспринимается читателем как атрибуты, признаки мирной жизни, оставшиеся ещё в разрушенном городе, представляющие истинную ценность для человека. Приёмы выразительности, в данном случае, художественная деталь, создаются автором с целью оказать влияние на чувства читателя-адресата – «Вы», с тем, чтобы тот без участия авторского мнения, оценки происходящего, мог сделать соответствующие мыслям писателя выводы. Автор отступает от принципов очеркового жанра -открыто выразить своё отношение к увиденному; в этом, как нам думается, проявляются черты натурализма.

Образ «Вы», к которому обращены монологи автора, соединяет в себе черты присутствующего читателя (его сопровождает повествова-

тель по Севастополю), воображаемого читателя (возможно, он не присутствует, но его приглашают к присутствию), реального читателя(которого, возможно, нужно было склонить на свою сторону), идеального читателя (близкого писателю по своим взглядам), и, возможно, «Вы» – это обращение автора к самому себе (всё это происходит с ним самим, он демонстрирует будущему, воображаемому читателю, что происходит в Севастополе). Мы наблюдаем синтез личности повествователя и адресата-читателя, его различных типов, усиливающий процесс воздействия содержания текста на чувства читателя. Кроме названных типов адресата-читателя, можно выделить обращение ещё к одному адресату, присутствие которого обнаруживается во внутреннем монологе автора(излюбленном художественном приёме Толстого) – к Богу (что тоже характерно для писательской манеры глубоко верующего человека и мыслителя: «Господи великий! только ты один слышал и знаешь те простые, но жаркие и отчаянные мольбы... которые восходили к тебе из этого страшного места смерти - от генерала до измученного, голодного, вшивого солдата... Да, ты не уставал слышать мольбы детей твоих, ниспосылаешь им везде ангела-утешителя, влагающего в душу терпение, чувство долга и отраду надежды» [5, с. 95]). Без авторских комментариев, обращение повествователя к адресату – Богу выполняет те же художественные функции, что и изобразительные приёмы в тексте рассказов – воздействовать на читательское восприятие и понимание смысла толстовского произведения.

Таким образом, исследование в статье поставленных проблем приводит к следующим выводам: 1) в «Севастопольских рассказах» Л.Н. Толстого, написанных по принципам реалистического изображения действительности, традиционным в русской литературе XIX в., обнаруживаются как художественные новации писателя признаки натуралистического метода, получившего распространение в искусстве Франции, а затем и в других европейских литературах двумя-тремя десятилетиями позже; 2) в «Севастопольских рассказах», принадлежащих к очерковой прозе, следует отметить признаки обновления этого жанра, проявившими себя благодаря использованию писателем натуралистических приёмов: отсутствие выраженной авторской оценки высказываемого; наличие натуралистических художественных деталей в создании физиологических образов с присущим им антиэстетизмом; фотографичность и фактографичность в изображении реальности; 3) концепция адресата в «Севастопольских рассказах», в новационном очерковом жанре, при наличии натуралистических способов отображения фактической действительности, выделяется как художественный приём, выполняющий функции прогнозирования оценки авторского высказывания, моделирования читательского сознания, раскрытия авторской концепции Толстого-гуманиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венюкова С.В. Севастополь в жизни и творчестве Льва Толстого. – Севастополь, 2000. – 122с.
2. Дыдыкина О.А. Сентиментальные путешествия по Крыму П.Сумарокова и В.Измайлова// Пилигримы Крыма-97. Материалы международной научной конференции. – Симферополь: Крымский архив, 1998.
3. Ломунов К.Н. Жизнь Льва Толстого. – М.: Худож. лит., 1981. – 255 с.
4. Творчество Л.Н. Толстого. – М.: Издательство АН СССР, 1954, – 585 с.
5. Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 12-ти т. – Т.2. – М.: Худож. лит., 1973.
6. Толстой Л.Н. Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1976. – 744 с.
7. Храпченко Б.М. Лев Толстой как художник. – М.: Худож. лит., 1971, – 528 с.
8. Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений. В 5-ти т. – Т.3. – М.: Правда, 1974.
9. Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой. – Пб-Берлин, 1922. – 122 с.

АННОТАЦИЯ

Кириченко С.Н. Натуралистические элементы стиля в военной тематике раннего Л.Н. Толстого

В статье исследуются художественные особенности «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого, посвященных Крымской (Восточной) войне 1853-1855 гг., в частности, одна из проблем функционирования литературы – концепция адресата, имеющая отношение к рецептивной эстетике. Рассматривается присутствие различных типов читателя-адресата и их функции в тексте произведения. Отмечаются как художественная новация признаки натуралистического метода в очерковой прозе.

Ключевые слова: концепция адресата, образ автора, образ читателя, художественная деталь, натурализм.

АНОТАЦІЯ

Кириченко С.М. Натуралістичні елементи стилю в військовій тематіці раннього Л.М. Толстого

В статті досліджуються художні особливості “Севастопольських оповідань” Л.М. Толстого, присвячених Кримської (Східної) війні 1853-1855рр., зокрема одній з проблем функціонування літератури – концепція адресата, яка має відносини до рецептивної естетики. Розглядається присутність різних типів читача-адресата і їх функції у тексті твору. Відзначаються як художні новачі письменника ознака натуралістичної методи в нарисовій прозі.

Ключові слова: концепція адресата, образ автора, образ читача, художня деталь, натуралізм.

SUMMARY

Kyrichenko S.M. Naturalistic elements of style in early military stories by L.M. Tolstoy

Art particulars of L.N. Tolstoy's "Sevastopol stories" devoted to Crimean war 1853-1855 years are investigated in the article, with regard to one of the questions in functioning of literature – addressee conception connected with receptive aesthetics. Presence of different types of addressee-readers and their functions in the text of work are examined. Both art innovation and the features of naturalistic method of the essays are outlined.

Key words: addressee conception, author character, reader character, art feature, naturalism.

*О.К. Крамарь
(Елец, Россия)*

УДК 82.0

СИСТЕМА ЭПИГРАФОВ В СТАТЬЕ Ю.ТЯНЯНОВА «ПРОМЕЖУТОК»

Статья Ю.Н.Тынянова «Промежуток» (1924) впервые увидела свет в журнале «Русский современник», позже она была включена автором в его книгу «Архаисты и новаторы».

Статья представляет собой ряд глав-портретов крупнейших представителей русской поэзии начала XX века. Это С.Есенин, В.Ходасевич, А.Ахматова, В.Маяковский, И.Сельвинский, В.Хлебников, Б.Пастернак, О.Мандельштам, Н.Тихонов, Н.Асеев.

Главной задачей Тынянова-критика было определение места поэта в историко-литературном процессе эпохи «промежутка», когда с исчезновением школ и течений была разрушена «поэтическая инерция» и начался «рост новых явлений», обусловленный творческим потенциалом «поэтов-одиночек».

«Промежуток» для Тынянова – не только временная, но и метафорически емкая, насыщенная глубоким смыслом пространственная характеристика. Это подчеркивается предваряющим первую главу статьи эпиграфом, в качестве которого выступает неточно процитированная строка из блоковского стихотворения «Поэты»: «Здесь жили поэты». Отмеченная неточность кажется чрезвычайно важной и показательной еще и потому, что в данном случае не приходится говорить о так называемых «ошибках памяти»: Тынянов любил поэзию Блока и прекрасно знал ее. Намеренная неточность цитирования, очевидно, была вызвана необходимостью дополнить блоковское «Там жили поэты» и «Так жили поэты» императивным уточнением: «Здесь жили поэты» (курсив мой – О.К.).

Каждая из одиннадцати глав статьи «Промежуток» предваряется эпиграфом, одной, реже – двумя строками, и в каждом конкретном случае выбор эпиграфа был продиктован необходимостью максимально полной реализации авторской точки зрения на предмет исследовательской рефлексии.

Так, например, предьявляя В.Ходасевичу серьезные претензии в «отходе на пласт литературной культуры», проявившемся в нежелании поэта стремиться к «той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл», Тынянов предваряет посвященную ему главу более чем содержательной в эмоциональном отношении констатирующей формулой, выполненной в графике французского языка. Эта эпиграфическая избирательность, указывающая на особый характер существования Ходасевича в литературном процессе «промежутка», становится особенно очевидной и семантически маркированной в контексте системы эпиграфов к статье: во всех остальных случаях Тынянов берет «на эпиграф» к главам строки из стихотворений тех поэтов, чей творческий портрет он создает.

Размышляя по поводу специфики «литературной, стиховой личности» Есенина, Тынянов предупреждает о реально существующей опасности того, что «литературная личность выпадет из стихов, будет жить помимо них; а покинутые стихи окажутся бедными», и предваряет свои размышления эпиграфом из есенинского стихотворения: «Прокатилась дурная слава» («Мне осталась одна забава...»).

Серьезного внимания заслуживает эпиграф к главе, посвященной Анне Ахматовой. Эпиграфом в данном случае стала строка из стихотворения «Лютова жена»: «И быстрые ноги к земле приросли». Уже в эпиграфе заявлена противоположная динамическому развитию поэта идея статики. Контекст главы уточняет метафору Ахматовой, осуществляется приращение-переосмысление образа «земли» – речь в главе идет о пристрастии Ахматовой к разработке одних и тех же тем, и это пребывание в «плену» у «собственной стиховой культуры» («тема ее ведет, тема ей диктует образы, тема неслышно застилает весь стих») кажется Тынянову опасным. Об этом же критик размышлял и в главе о Маяковском; лейтмотив главы – особый характер отношения Маяковского к выбору тематики своих произведений – обозначен эпиграфом: «Эта тема придет, прикажет».

Более или менее нейтральные в своем первоначальном поэтическом контексте строки приобретали принципиально новое качество, оказавшись эпиграфами к главам в литературно-критической статье Тынянова.

Эпиграфически актуализированная цитата становилась своеобразным опознавательным знаком исследуемого поэта, она воплощала не только объективное содержание, но и приобретала характер критической оценки.

Эпиграф сообщал небольшим по объему главам новое смысловое измерение диагностирующего и прогнозирующего характера.

Строгая научная логика сочетается в статье Тынянова с яркой и эмоциональной идейно-эстетической оценкой литературных фактов и литературных репутаций. И в этом смысле чрезвычайно интересным может показаться эпиграф к существующей лишь в журнальном варианте статьи главе, посвященной творчеству пролетарского поэта В.Казина:

Ветер начал. Я ему попутно
Подтянул случайным голоском.

В текстовых пределах стихотворения В.Казина «Песенка» эти строки были, безусловно, абсолютно нейтральными, не имеющими качества авторской самоидентификации. Придавая указанному фрагменту статус сильной позиции текста, Тынянов ставит его перед главой, в которой он размышляет о неспособности пролетарского поэта «выйти из культурного стихового эклектизма на самостоятельный путь». Жанровые конвенции литературно-критической статьи, как известно, требуют экспликации авторской оценки. В данном случае эпиграф служит средством экспликации авторской иронии и концентрирует в себе смыслы, не проявленные в текстовом пространстве главы в столь полном объеме.

Эпиграфы в статье Тынянова «Промежуток» интересны как сами по себе, так и в системе, как звенья единой эпиграфической цепочки. Смысл и логика этой системы дополнительно подчеркиваются эпиграфом к пятой главе «Промежутка»: «Без эпиграфа». «Без эпиграфа» – что на самом деле и есть эпиграф – это не выпадение из системы, но подтверждение авторской установки на композиционную целостность своего труда и на интеллектуальную игру с читателем. Это впечатляюще остроумное решение позже высоко оценил М.Л.Гаспаров, атрибутировав как принадлежащую Тынянову цитату из своего эпиграфа «Без эпиграфа» к статье «Семиотика: взгляд из угла» в книге «Записи и выписки».

Как известно, 20-е годы XX столетия – это время не только поэтического, но и литературно-критического «промежутка». Своими статьями, написанными в эпоху «промежутка», Тынянов остро ставил проблему «нового зрения» в критике. «Критика должна осознать себя литературным жанром, прежде всего», – утверждал он в своей программной статье «Журнал, критик, читатель и писатель» (1924). Полемиически отгалкиваясь от идей «ученой критики», Тынянов всеми доступными ему средствами утверждал, что «литературность» отнюдь не исключает научности.

Использование эпиграфов в таком количественном и функциональном объеме, как это было осуществлено в «Промежутке», есть блестящая попытка не только лиризовать материал научной статьи, но и продемонстрировать чрезвычайно эффектный и эффективный способ реализации существенно важных эмоционально-оценочных оборотов критической мысли Ю.Тынянова.

АННОТАЦИЯ

Крамарь О.К. Система эпиграфов в статье Ю. Тынянова «Промежуток»

Автор статьи исследует систему эпиграфов в работе Ю. Тынянова «Промежуток» и приходит к выводу о том, что использование эпиграфов является попытка лиризовать материал научной статьи и продемонстрировать чрезвычайно эффектный и эффективный способ реализации существенно важных эмоционально-оценочных обертонов критической мысли писателя.

Ключевые слова: научная статья, эпиграф, авторский стиль.

АНОТАЦІЯ

Крамарь О.К. Система епіграфів в статті Ю. Тинянова «Проміжок»

Автор статті досліджує систему епіграфів в праці Ю. Тинянова «Проміжок» і приходиться висновку про те, що застосування епіграфів є спробою ліризувати матеріал наукової статті та продемонструвати надзвичайно ефектний й ефективний засіб реалізації суттєво важливих емоційно-оцінних обертонів критичної думки письменника.

Ключові слова: наукова стаття, епіграф, авторський стиль.

SUMMARY

Kramar O.K. The system of epigraphs in the article “The Interval” by Yu. Tynyanov

The author of the article regards the system of epigraphs in Yu. Tynyanov’s “The Interval” and comes to the conclusion that the resort to epigraphs is an attempt to colour the scientific article with lyricism and to demonstrate an extremely effective way to realize essential emotive-evaluative overtones of the author’s critical thought.

Key words: scientific article, epigraph, the author’s style.

Т.М. Марченко
(Харьков)

УДК – 82-311.6

БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ КАК ГЕРОЙ-ХАРИЗМАТ В РУССКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ РОМАНТИЗМА

Богдан Хмельницкий трижды становился главным героем русских романтических романов на темы украинской истории. «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобождённая Малороссия» (1817г.)

Ф.Н. Глинки так и остался неоконченным. В 1834 году вышел роман известного тогда беллетриста П.И. Голоты «Хмельницкие, или Присоединение Малороссии», а в 1846 году был опубликован «Зиновий Богдан Хмельницкий» А.П. Кузьмича. Только первый из названных романов, принадлежавший перу писателя-декабриста, стал объектом внимательного научного изучения в работах Н.В. Жаркевич, В.Ю. Троицкого, В.И. Мацапуры. Произведения же двух других романистов не подверглись републикации, прочно заняв место среди так называемой «непрочитанной» литературы главным образом в силу идеологических причин. Причисленные в советские годы к «наиболее опасной болгаринской реакционно-дидактической линии» в развитии исторического романа они были объявлены авторами «ремесленных поделок», «грозивших обесценить, дискредитировать самый жанр исторического романа» [11, с. 22]. Подобного рода оценки сделаны в условиях полного отсутствия специальных работ, посвящённых анализу идейно-художественного мира названных произведений. Между тем предпринятое нами внимательное прочтение текстов романов в свободном от тенденциозности ракурсе, с учётом современных подходов к беллетристике как органичному звену литературного процесса, имеющему свою эстетическую ценность, привёл к неожиданным результатам и позволил сделать принципиально иные выводы. «Авторы-консерваторы» в своих воззрениях на личность Богдана Хмельницкого оказались весьма близки писателю-декабристу, их романы обнаруживают несомненные признаки типологического сходства в идейной трактовке образа украинского гетмана. Доказательство этого утверждения и составило цель настоящей статьи.

В названных нами исторических романах Ф.Н. Глинки, П.И. Голоты и А.И. Кузьмича создана своеобразная художественная модель образа исторической личности как фигуры харизматической, вслед за беллетристами подобная интерпретация утвердилась, неизменно повторялась и варьировалась в лиро-эпических и драматических произведениях русских литераторов. Поясним суть понятия «харизма», «харизматический образ», применяемого в статье. В нашей трактовке он означает определённый духовный феномен, который состоит в благодати, Божьем даре, избранности, исключительной одарённости определённой личности целым рядом способностей и качеств, причём все эти особенности предусматривают святость, непогрешимость всех поступков, этой личностью совершённых в глазах современников, приверженцев и соратников. С.С. Аверинцев в числе харизматических личностей выделяет тип проповедника, полководца и государственного лидера [10, с. 723]. В таком семантическом контексте Богдан Хмельницкий – тип военного и государственного деятеля, посланный свыше своему угнетённому народу.

Харизматичность личности, как отмечает В. Масненко, проявляет себя в нескольких аспектах [7, с. 99]. В индивидуально-личностном измерении она реализуется в человеке, который поверил в собственное высокое предназначение и пытается реализовать его, в нашем случае, в полководческой и государственной деятельности. Внутренняя, имманентная природа харизмы такова, что она не может существовать вне общественного, национального пространства. Именно в коллективном, общественном, национальном сознании формируется идея об избранности лидера, именно здесь и нужно искать субъектов харизмообразования. Харизма чаще всего выражает себя в периоды массовых социальных катаклизмов, разрушения установившихся традиций, государств, укладов и формирования новых. В этих случаях наличие харизматического лидера, возглавившего свой народ, делает его в глазах современников вполне приемлемым, легитимным. Использование в литературоведческом научном поиске обозначенных понятий вполне приемлемо, и будет осуществлено нами в процессе анализа художественного образа украинского гетмана.

Стоит отметить, что уже многочисленные фольклорные и историографические тексты рассматривали Божий промысел как залог и источник успехов Богдана – народного вождя, как естественный и очевидный факт. Так С. Величко писал: «Бог послал їм, як Мойсея, людину на ймення Богдан Хмельницький і дав йому підставу й розум визволити від такої тяжкої кормиги людської вільний малоросійський народ і віднайти йому сподівану свободу» [1, с. 46]. Автор «Истории Русов» подчёркивал, что сам Хмельницкий считал своё гетманство Богом данным: «Але правосуддя Боже, що наглядає за вчинками людськими, перестало терпіти такі лютості й нелюдяність і подвигнуло народ до оборони власного життя, а мене вибрало слабким знярядям волі його» [5, с. 122]. Позднее на это важное обстоятельство обратил внимание О. Оглоблин – происхождение власти Гетмана Богдана Хмельницкого и её характер были ясны и понятны для современников, своих и чужих, и, прежде всего, для самого Богдана: «Правда то есть, – сказал Хмельницкий польским послан в Пересылаве в феврале 1649 года, – жем лихой и малый чоловік, але ми то Бог дал, жем есть единовладцем и самодержцем руським» [8, с. 63].

Харизматический взгляд на образ Богдана укрепился в русском романтизме под влиянием фольклорных и историографических источников. Так, библейские аллюзии из летописи С. Величко, цитированной нами, заимствует Ф.Н. Глинка. Во вступлении к своему роману он назвал Хмельницкого «Моисеем народа Малороссийского», «предназначенный судьбами», «он явился, чтобы известить его из работы египетской» [2, с. 409]. Все испытания, с честью выдержанные героем, писатель поясняет следующим образом – «неисповедимым судьбам всевыш-

него угодно було подвергнуть Хмельницького . . . при вступлении на поприще великих дел» [2, с. 410]. Отдавая должное воинским талантам гетмана, автор констатирует: «Но долго ещё, а может быть, и до сих пор, счастливые области сии (Малороссия – Т.М.) возмущались бы набегами беспокорных соседей и бурями свирепой войны, когда бы небо не послало в лице героя Хмельницького избавителя оным» [2, с. 411]. И далее, по мере развития романного сюжета, юный герой не раз слышит «голос невидимого», направляющего его путь. В пользу харизматического понимания автором образа украинского героя свидетельствует и уже упомянутая ранее тенденция показать величие его подвигов в общевропейском историческом контексте.

В романе П.И. Голоты «Хмельницькие, или Присоединение Малороссии» идея Божьего провидения, посылающего народу вождя, первоначально выражена не прямо, а возникает исподволь, в пространственных авторских экскурсах в историю Малороссии, затем – в диалогах и монологах героев, размышляющих о судьбах отечества. Так, старший сын Хмельницького Тимош, пребывая в неведении о судьбе своего отца, долгое время отсутствующего и, возможно, погибшего сетует на отсутствие в Украине «героя, способного одушевить остатки твердого народа и противопоставить отчаяние силе, благоразумную деятельность могуществу и хитрый ум ненасытному и бесчеловечному властолюбию врагов веры и добродетели» [3, ч. I, с.57]. Эти же мысли волнуют и дочь Хмельницького Катерину. Она уверена, что её отец один способен быть своей стране «искусным лекарем», а Тимош, в случае его гибели, должен заступить это место и не оставить «отечество в самом крайнем, болезненном состоянии» [3, ч. I, с.68]. Подобные высказывания героев, как правило, соседствуют с пространственными картинами бедствий Малороссии, которые усиливают заложенный в них смысл. Уже первая часть романа содержит несколько выразительных описаний исторических реалий времени: «...Малороссия представляла тогда самую печальную картину опустошённой страны – это была пустыня, оглашаемая только унылыми стонами и тщетными жалобами, которым никто не внимал, не мог или не хотел внимать...» [3, ч. I, с. 24]. «Униаты не переставили притеснять схизматиков, а вельможи польские под видом покровительства первым, и под видом распространения новой веры, бесчеловечно поступали с последними, отнимая у них имущество, спокойствие и даже саму жизнь...» [3, ч. I, с. 42]. «Развалины сёл и городов, сожжённые поля и ещё свежая, дымящаяся кровь, унылые и бледные лица прохожих, с ужасом и подозрением бросаемые взгляды вокруг – свидетельствовали о положении Малороссии, о тяжком угнетении беззащитных, о несносной и наполненной всегдашним страхом жизни гонимых за веру; когда никто не мог надеяться на неприкосновенность его прав,

трудолюбие было изгнано из бедных хижин поселян; ибо что приобрелось сегодня, то завтра же делалось добычею их притеснителей» [3, ч. I, с. 85-86]. Многочисленность подобных экскурсов, отступлений от сюжетных событий, подспудно подводят к выводу, сделанному в это же время И.И. Срезневским в исторической повести «Иван Барабаш» – «Украина ждала Богдана!» [9, с. 605].

Краткие характеристики Хмельницкого, в ходе развития событий даваемые ему персонажами романа, убеждают читателей в необыкновенности характера и множестве достоинств героя, который, пока ещё называется своим первым именем – Зиновий. Для казаков, живущих на хуторе Суботове, Хмельницкий – «отец родной», «другого Хмельницкого не добудешь» [3, ч. I, с. 93, 94]. «Все, с кем служил он, отзываются о нём, как о человеке, одарённом удивительным мужеством, обширным умом и решительным, твёрдым характером» [3, ч. II, с. 85], – говорит польский канцлер Осолинский. Для Людвиги, невольно ставшей причиной гонений на семью Хмельницких, Зиновий – «благороднейший из смертных», «великий муж» [3, ч. II, с. 155, 156]. Тимофей Хмельницкий, обращаясь к запорожцам, констатирует: «...Он один, можно решительно сказать, знает средства, как действовать с успехом, и один в состоянии расторгнуть оковы, наложенные на родину тяжёлою рукой поляков» [3, ч. III, с. 19]. Эти герои романа, по сути, составляют своеобразный круг харизматорцев, способствуют утверждению в народной среде веры в исключительность личностных качеств Богдана. Правда в тексте романа встречаются и «дегероизирующие» детали – в третьей части автор упоминает о том, что гетман, «углубляясь в самые заветные области политики», действуя как можно осторожнее, всё же сделал немало ошибок [3, ч. III, с. 64]. В другом эпизоде Хмельницкий, разбирая бумаги, «залпом выпивал по несколько чарок горилки», «любимого своего напитка» [3, ч. III, с. 72]. «Кому неизвестна охота Хмельницкого до шумных пиршеств?», – задаётся автор явно риторическим вопросом, а, описывая одно из них, отмечает, что «Зиновий от излишнего употребления вина сделался неспособным продолжать оное» [3, ч. III, с. 139, 149]. Любовные неудачи часто делают героя «угрюмым и диким», узнав, что молдавский господарь принял его посольство с высокомерием, он «взбесился». Отмеченные нами штрихи художественного характера Хмельницкого, исторически правдоподобные, не приводят, однако, к разрушению харизматической ауры героя. Да и сам автор тоже считает, что Хмельницкий: «...незабвенный для благодарных соотчичей герой и мудрый политик своего времени» [3, ч. I, с. 46], не раз упоминает о «гении» гетмана и воинских «чудесах», им совершённых.

Более того, в третьей части романа харизматический образ вождя обретает вполне определённое выражение. Его ближайший соратник Радан говорит о том, что страна, «благодаря Богу», обрела Великого

Полководца в лице Хмельницкого, «множество храбрых удалцов готовы по одному мановению вождя положить свои головы за отечество» [3, ч. III, с. 73]. Божественной освящённостью миссии гетмана объясняется усердие казаков к выполнению его планов – оно «беспредельно» и «готовность их неистощима». Вслед за ближайшим окружением гетмана о его богоданности заговорила казацкая молва. П.И. Голога стилизует народные предания о подвигах Хмельницкого, основанные на фольклорных приёмах параллелизма и гиперболизирующих силу героя. «Не тучи громовые по небу идут, не ветры буйные по лесам воют, несутся храбрые казаки навстречу врагу малосильному. То не гром грохочет и не молния горит, сверкают копья удалых, несётся гул от копыт конских; то не чёрный бор стоит, и не вихрь шумит – запорожцы поют, разлагольствуют. Не орёл ли парит по поднебесью? Нет, то *вождь казаков, Богом данный муж*. Впереди всегда, он отгагой кипит, ободряет своих, угрожает врагу; за отчизну, любовь и за веру отцов не щадит ничего, не жалеет себя. Налетел соколом на рать ляхов и рассеял их прах по лицу земли, и омыл кровью их презренный стыд и срам, возвратил детище к груди матери» [3, ч. III, с. 81].

Последовательно проводимая автором идея достигает своего апогея в традиционном для русской романтической литературы сюжетном эпизоде – под звон колоколов гетманское войско вступает в Киев, митрополит Иосаф и духовенство «при отправлении молебствия наименовали его Богданом». «Величественное чело его просияло, он сделался весь восторг, высокий, божественный», отныне вся жизнь гетмана посвящена «благу Провидением вверенного ему народа» [3, ч. III, с. 150, 153]. Изображая общенациональный триумф Богдана в городе, воплощающем вековые духовные и культурные традиции, автор показывает, что именно православное духовенство окончательно утвердило провиденциалистскую миссию гетмана, обьявив его Богом данным избавителем и спасителем Малороссии.

Особое место в создании харизматического образа народного вождя, призванного освободить свой народ принадлежит роману А.П. Кузьмича «Зиновий Богдан Хмельницкий» (1846г.) Действие романа начинается в 1629 году и охватывает период украинской истории, который предшествовал восстанию против польской шляхты 1648-1654гг. В первых главах мы встречаем двадцатидвухлетнего героя в Варшаве, где он, выкупленный из турецкого плена Сигизмундом III, служит в королевской гвардии. Последние главы романа посвящены описанию тайной подготовки к массовому выступлению против ляхов, которое готовит Хмельницкий. В его жизни это годы становления, возмужания, осознания целей, собственной миссии по отношению к родине и украинскому народу. Н.М. Жаркевич высказала предположение, на наш взгляд обоснованное: «Замысел автора, по-видимому, остался незавершённым,

потому что все вышедшие пять частей романа посвящены только «эпохе первой» (таков подзаголовок, стоящий на титульном листе – Т.М.) – «молодости Зиновия» [4, с. 141]. Исследовательница, давая краткие, весьма поверхностные характеристики роману А.П. Кузьмича, утверждала, что образ Богдана Хмельницкого в нём лишён высокого патриотического содержания, напоминает героев «плаща и шпаги», он лишь рыцарь турниров и верноподданный слуга польских королей Сигизмунда и Владислава [4, с. 60-61]. Подобный подход упрощает идейное содержание образа и отражает типичные для советского литературоведения стандарты в оценке произведений писателей, не причисленных к числу «прогрессивных».

Несомненно, произведение имеет все атрибуты авантюрно-приключенческого романа – тайные планы и заговоры, слежка и шпионы, переодевания и неузнанные герои, поединки и похищения, укромные убежища и любовные приключения в изобилии встречаются на его страницах. Да, в романе подробно описаны рыцарский турнир в Варшаве и состязание в стрельбе из лука, которое выиграл Хмельницкий, балы, где самым желанным кавалером польских панн тоже был молодой украинский казак, вызывающий зависть у надменных родовитых шляхтичей. Однако, все светские успехи молодого Хмельницкого совершаются им во имя Украины, с именем родины на устах, важно, что многочисленные победы одерживает над польскими шляхтичами «сын Украины». По мере развития сюжета и сам герой, и окружающие постепенно приходят к мысли о его высокой миссии возглавить свой народ на пути к свободе. Из лихого героя-рыцаря, участника шляхетских забав, блистающего во дворцах польской знати, он превращается в человека, с именем которого целый народ связывает мечты об окончательном освобождении от ляхского ига: «Тихий гул имени Богдана разливал в народе надежду на спасение... Имя его глубоко шевелило сердце каждого... И Украина не переставала молиться за своего Богдана, прося Господа даровать ему разум и силу руки на спасение отчизны» [6, ч. V, с. 257-259].

Неизменно-многочисленные светские успехи Хмельницкого лишь ярче подчёркивают высокий «статус» героя-избранника, его необычность, неординарность. Будущий освободитель Украины – знаток латыни, лихой наездник, почти не целясь, он пронзает в полёте яблоко, «казавшееся в вышине не более ружейной пули». Герой с честью проходит обязательные по законам жанра испытания любовью, ещё раз подчеркнём – не испытание, а испытания. В романе несколько любовных треугольников: Хмельницкий – княгиня Стронская – казачка Катерина, Хмельницкий – Катерина – Анна Чаплицкая, Хмельницкий – Анна – пан Молдановский, Хмельницкий – Катерина – подстароста Чаплицкий. Во всех этих комбинациях персонажей и любовных кол-

лизиях неизменно участвует главный герой, который действует в соответствии с соображениями чести и благородства, а, оказавшись в ситуации выбора между долгом, родиной и собственными чувствами, всегда выбирает долг перед народом и Украиной.

Той же задаче создания «высокого статуса» героя подчинена и соответствующая типично-рыцарская портретная характеристика: «Лицо и вся наружность молодого человека выражали благородную самоуверенность; стройный стан возбуждал удивление своею гибкостью и красотой. Глаза всех женщин устремились на стрелка, словно приколдованные к нему; красавицы не могли налюбоваться мужественным его видом, ловкою осанкою и свободою приёмов» [6, ч. I, с. 144]. Ещё одним средством информирования читателей о необычном, особенном герое является подробнейшая интерьерная зарисовка – описание комнаты Хмельницкого, оно, несомненно, многое говорит нам о её хозяине, его увлечениях и мечтах. Изысканная коллекция оружия и казацкое платье, большая икона Спасителя и богослужебные книги, три шкафа с книгами на иностранных языках. Тетради с латинскими и греческими выписками, цитатами и комментариями, свидетельствуют о напряжённых занятиях писавшего. И здесь же, между страницами, изящная женская перчатка и воздушный лиловый шарф. Комната «обличает в хозяине воина и учёного, человека набожного, ветреника и счастливого любимца женщин» [6, ч. I, с. 174].

А.П. Кузьмич, как и П.И. Голота, наделяет многих второстепенных персонажей романа функцией харизмотворчества, они характеризуют Хмельницкого как человека необыкновенного. «Молод, удал, хорош, да ещё какой храбрец!», – говорит о нём Иван Гончаренко [6, ч. II, с. 21]. «Наш Зиновий не продаст родины ни за какие богатства, ни за какие королевские ласки. . .» [6, ч. II, с. 22], «Если б было у нас побольше таких, как Зиновий, не терпела б казаччина теперешней недоли. А что за голова! Чего не знает, с кем ни заговорит! – С ляхом – лях, с татариним, с турком, так тебе и чешет по-татарски, либо по-турецки! С иезуитом опять на новый лад: режет как бритва, по-книжному, – молодец на все руки!» – таково мнение Тараса Трясило, который, как известно, возглавил одно из самых мощных и массовых восстаний против Польши [6, ч. II, с. 105-106]. Нередко в рассказах казаков использована гиперболизация для того, чтобы подчеркнуть исключительность способностей и возможностей героя. К примеру, старый побратим отца Зиновия так рассказывает о ратных подвигах юного Хмельницкого: «Бился он словно лев какой <...> Взмахнул мечём, повернул коня, и вихрем пронёсся на врагов, да как гаркнет, – а голос его словно гром какой <...> Куда ни налетит – течёт за ним река кровавая!» [6, ч. I, с. 158-159]. К числу харизмотворцев отнесём и самого автора романа, его авторские характеристики не менее выразительны. В отличие от П.И. Голоты, А.П. Кузьмич избегает малейших де-

талей, способных «снизить» образ героя. В его романе налицо умолчание, как косвенно-имплицитный приём создания образа. Автор не просто вуалирует факты, частично сокращает долю подаваемой читателю достоверной информации, он сознательно умалчивает обо всех моментах исторической биографии Хмельницкого, способных породить иные толкования художественного образа. Семантика умолчания в романе имеет конкретные прагматические задачи – идеализировать, приукрасить, более того, создать образ абсолютно-положительной личности.

Первая встреча с героем происходит в пятой главе первой части романа и может быть названа «неподготовленной». Это значит, что читатель ничего не знает о нём из предыдущих событий или, скажем, из высказываний о нём других персонажей. Пролог и первые главы воссоздают реалии времени, «сыном» которого и стал Хмельницкий. Именно эти реалии, как и в романе П.И. Голоты, показывают неизбежность появления харизматического героя, которому суждено привести страну и народ к свободе. Ушёл в прошлое «золотой век» Украины – царствование Стефана Батория, король Сигизмунд III, покорный угодник папы Климента VIII и иезуитов, начал стеснять права казаков, допустил введение унии и страшные гонения на народ, её не принявший. Писатель акцентирует внимание на религиозных проблемах и бедах Украины, считая их главной причиной восстания против Польши. «Монастыри по всей Украине опустошены; церкви обращены в конюшни, шинки, кухни и гостиницы. Половина священников истреблена мученической смертью за святую веру; остальные скрылись в дремучих лесах и в пещерах; церкви, непоруганные ещё святоотцами, запечатаны; богослужения прекратились. Украинцы умирали без исповеди, дети их росли без крещения, народ со всех сторон стеснён, унижен... Украина пустела с каждым годом больше и больше, пустела от угнетения, беспрерывных убийств и от побегов в Запорожье значительной части жителей, которые не могли вынести тяжкого ига, бросали имущество и семейства и присоединялись к днепровской вольнице» [6, ч.1, с. 19-20].

А.П. Кузьмич напоминает читателям о страшной участи украинских гетманов-мучеников, защищавших казацкие вольности и святую православную веру. Коссинский живьём замурован в каменный столб, Наливайко сожжён в медном быке, Павлюк после долгих пыток обезглавлен, один из персонажей романа Степан Остряница – колесован. Наследником их славы и продолжателем их героических дел считает себя Хмельницкий, таково и мнение народное. Мотив избранности героя возникает в русле размышлений персонажей романа над прошлым и настоящим родины. Вот Хмельницкий, встретившись с нищим казаком, пришедшим в Варшаву из Украины, предаётся горестным мыслям о гибнущей родине: «Украина плачет! Казаки гибнут в

недоле! ... И некому защитит их... Некому сломит «ярмо Египтян»... Господи! Велик праведный гнев твой над Україною! ... И кто же будет избранный Тобою к её искуплению? Кого Ты благословишь на подвиг?...» [6, ч. I, с. 277]. Те же думы одолевают старого воина Ивана Гончаренко: « На Украине ещё не забыли той години, когда ляхи, бывало, трепетали самого имени казацкого... А разве казаки теперь те? Разве уж совсем таки погибла казацкая сила и любовь к родной земле?... Только *головы* (курсив мой – Т.М.) не достаёт, а угнетённый народ уже готов» [6, ч. II, с. 214]. Его соратник казацкий полковник Матуша уверен: «Была бы голова, да умела бы взяться за дело, явятся и силы и средства. Украина подыметься не для грабежа, убийств и пожаров, – нет! Станем мы все за святые храмы, за гибнущую родину, за наших жён и детей. Право наше дело!» [6, ч. III, с. 99].

Долог и труден был путь Хмельницкого к осознанию собственной жизненной миссии, не сразу и соотечественники увидели в нём Богом данного им вождя. Многих одолевали сомнения насчёт его верности казацким традициям и своему народу, ведь в начале романа герой «зовётся казаком, а живёт ляхом» [6, ч. I, с. 151], слишком много соблазнов окружало молодого человека в столице, при королевском дворе. Изошрённой лестью пытались опутать своего бывшего воспитанника иезуиты, в его лице они рассчитывали получить «удобного» им гетмана, преданного Польше, использовать его ум, авторитет у соотечественников в собственных целях. Зная силу характера Зиновия, они окружили его не только вниманием и почестями, но и шпионами. Автор подчёркивает, что лишь врождённая скрытность и хитрость Хмельницкого, необыкновенная способность владеть собою позволили ему разгадать коварные замыслы: «Нет! Господи мой, Царю! Ни слава, ни бедность, ни голод, ни пытка – ничто не совратит меня с пути веры предков моих!» [6, ч. I, с. 194-195]. И вот, по мере развития сюжетных событий, всё чаще поляки воспринимают Хмельницкого как опасного врага, а украинцы как верного друга – «близ короля и его магнатов такая голова проживёт не даром!» [6, ч. I, с. 22]. Уже в конце третьей части романа Иван Гончаренко, боевой соратник отца Хмельницкого, обращаясь к Зиновию, прямо говорит о предопределённости его судьбы. «Взгляни на протекшую жизнь твою и скажи: не явно ли виден над тобою перст Господень? Отец погиб на глазах твоих; ты кидаешься отмстить врагам за смерть его, – тьмы их окружают тебя со всех сторон; смерть твоя была видимая, неминуемая; а ты остался жив! Не сам ли Господь сохранил тебя среди стольких опасностей? Слышно ли когда, чтобы турки пощадили врага?... Не благодать ли Божия сохранила тебя от соблазнов латинской веры, против которых не устояли бы многие в твои лета?... Верь мне! Не даром Спаситель сберёт тебя в стольких напастях: вешее сердце старика видит в

тебе избранника Божия на спасение родины и святой веры!» [6, ч. III, с. 216, 217, 221]. Как видим, романтический герой, проходя многочисленные препятствия, скрывая своё истинное лицо и вновь обретая его, совершая подвиги великодушия и благородства, нередко становится жертвой неблагодарности и коварства, раскрывается как воплощение владеющей им великой идеи. По существу, проходит испытания не герой, а его идеалы.

Огромное значение в раскрытии авторского замысла – изобразить Богом предназначенного Украине вождя имеет приём испытания двух взглядов на пути борьбы и освобождения страны от поляков. Условно назовём их путь Хмельницкого и путь Остряницы. В начале романа запорожец Степан Остряница по решению сечевиков отправился на Украину разбудить притихший после неудавшихся восстаний народ, поднять его к новой борьбе. Он избрал путь тайных заговоров и мести конкретным панам, ксендзам, арендаторам, которые особенно жестоко притесняли украинцев. Возмущение нескольких сотен отчаянных казаков, скрывающихся в лесах, несёт украинцам лишь новые репрессии, кровь и неудачи. О пагубности, гибельности такого пути неустанно говорит в романе Богдан Хмельницкий. Его девиз – «раз уж спасать родину, так уж спасать навеки!» [6, ч. III, с. 115], «одно чувство мести и безумные убийства не спасут гибнущей Украины!» [6, ч. V, с. 199]. Несмотря на молодость, Хмельницкий трезво оценивает создавшуюся на Украине ситуацию, знает, как нужно действовать. Он сдерживает «безвременные порывы сердца», удерживает неподготовленное, обречённое на поражение выступление казаков, ведь Украина слаба, а её враги сильны, живя в Варшаве, среди магнатов и иезуитов, он наблюдает за положением дел в Польше, чтобы «избегнуть сетей и козней вражьих». Здесь он приходит к выводу, в котором убеждает и своих соотечественников – гонения на веру и народная ненависть навсегда разделили Украину и Польшу. Под властью ляхов Украине никогда не быть счастливою, но и сама по себе она существовать не в силах, «ей нужен покровитель сильный, мощный, а главное православный... Таким покровителем может быть один только московский православный царь» [6, ч. III, с. 32-33]. Нерушимая убеждённость в собственной правоте увеличивает количество сторонников и единомышленников Богдана. Кульминационным эпизодом романа, на наш взгляд, является тайная встреча Хмельницкого с ожидающим лютой казни гетманом Степаном Остряницей. Здесь, в варшавской темнице, Остряница признаёт свои заблуждения и благословляет Хмельницкого на великий подвиг: «Прав ты был, Зиновий Михайлович, когда говорил, что кровавые дела не приведут Украину к добру, а я теперь только... уверовал истине их. Теперь, в предсмертный час, милосердный Христос просветил мои омрачённые очи... В тебе одном вижу человека, который может стать за родину и

спасти её... Ты должен жить для её искупления и блага... Освободи Украину от страшной неволи, посели спокойствие и счастье в народе; – это святой твой долг...» [6, ч. V, с. 198, 202-203].

Примечательно, что именно с момента этого благословения автор и все действующие лица романа называют героя уже не Зиновий, а Богдан. Старый полковник Матуша напоминает прибывшему на Украину Хмельницкому о его втором имени, призывая на деле доказать украинцам, что он точно дан им Богом для спасения. Вновь антропоним Богдан участвует в создании харизматической модели образа, передаёт не только содержательно-фактическую, но и подтекстовую информацию, выявляет одну из главных идей произведения.

Итак, русские прозаики в 20-40-е годы XIX века обратившиеся к художественному воссозданию образа Богдана Хмельницкого, сознательно акцентируют читательское внимание на харизматических чертах полководца, вождя, творят литературный канон кумира, а значит идут путём мифотворчества, для которого, как в своё время отмечал К. Леви-Стросс, традиционно «обожествление исторических личностей» [12]. Представление об уникальном герое мессианского типа, возглавляющего свой народ, угнетённый и страдающий, ведущем его в лучшее будущее, коррелирует идею харизмата с сотериологическими мифами (т.е. мифами о спасении). Это подтверждают сюжетно-композиционный, мотивный, пространственно-временной уровни структуры романских текстов, которые обнаруживают соответственные уровни структуры мифа и в совокупности своей представляют картину мира, обладающую устойчивыми признаками картины мира мифологической.

ЛИТЕРАТУРА

1. Величко С. Літопис/ Величко С. – К.: Радянський письменник, 1991. – 568 с.
2. Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. Зиновий Богдан Хмельницкий, или освобождённая Малороссия/ Фёдор Глинка. – К.: Дніпро, 1991. – 493с.
3. Голота П.И. Хмельницкие, или Присоединение Малороссии. Исторический роман XVII века / Голота П.И. – М., 1834; Три части: I – 180 с., II – 179 с., III – 209 с.
4. Жаркевич Н.М. Творчество Ф.М. Глинки в истории русско-украинских литературных связей/ Жаркевич Н.М. – К.: Наукова думка, 1981. – 159с.
5. «Історія Русів» / [перекл. І. Драча]. – К.: Радянський письменник, 1991. – 318с.
6. Кузьмич А.П. Зиновий Богдан Хмельницкий/ Кузьмич А.П. – СПб., 1846; Пять частей: I – 288с., II – 278с., III – 260с., IV – 238с., V – 339с.

7. Масненко В. В. Липинський і М. Грушевський: харизматична модель в українській історичній думці 1920-х років/ В. Масненко// Сучасність. – 2003. – №3. – С. 98-113.
8. Оглоблін О. Думки про Хмельниччину/ Олгоблін О. – Нью-Йорк, 1957. – 671с.
9. Срезневский И.И. Иван Барабаш/ И.И. Срезневский// Московский наблюдатель. – 1835. – Ч.1. – С. 597-611.
10. Философский энциклопедический словарь/ [Редкол. Аверинцев С.С., Араб-Оглы Е.А., Ильичёв Л.Ф. и др.]. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – С. 723.
11. Щерблюкин И.П. Русский исторический роман 30-х годов XIX века: автореф. дис. на соискание научн. степени доктора филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература»/ И.П. Щерблюкин. – М., 1973. – 52 с.
12. Levi-Strauss C. The Structural Study of Myth/ C. Levi-Strauss// Journal of American Folklore. – 1955. – vol. 68. – № 270. – P. 428-444.

АННОТАЦІЯ

Марченко Т.М. Богдан Хмельницький як герой-харизмат в руському історичному романі романтизму.

Современные литературоведы признали образ Богдана Хмельницкого традиционным в русской литературе эпохи романтизма. Однако, круг художественных текстов, которые подтверждают этот факт, изучен избирательно, ряд произведений, посвящённых этому историческому персонажу, фактически недоступен читателям. О некоторых из этих произведений, забытых после первой и единственной публикации, идёт речь в предложенной статье. Она посвящена исследованию харизматической модели художественного образа Богдана Хмельницкого, которая объединяет идейно-художественный мир трёх исторических романов об украинском историческом герое. Их авторы – русские романтики Ф.Н. Глинка, П.И. Голота, А.П. Кузьмич. Автор статьи утверждает, что в романах создан романтический тип героя-избранника, а идейная трактовка образа не избежала субъективности и общей для русской литературы первой половины XIX века тенденции к мифологизации фигуры великого украинского гетмана.

Ключевые слова: герой-харизмат, мифологизация, романтизм, исторический роман, герой-избранник.

АННОТАЦІЯ

Марченко Т.М. Богдан Хмельницький як герой-харизмат в російському історичному романі романтизму.

Сучасні літературознавці визнали образ Богдана Хмельницького традиційним в російській літературі доби романтизму. Проте, коло художніх текстів, які підтверджують цей факт, вивчено вибірково, ціла

низка творів, присвячених цій історичній особистості, фактично недоступна читачам. Про деякі з таких творів, забутих після першої і єдиної публікації йдеться в запропонованій статті. Вона присвячена дослідженню харизматичної моделі художнього образу Богдана Хмельницького, яка поєднує ідейно-художній світ трьох історичних романів про українського історичного героя. Їх автори – російські романтики Ф.М. Глінка, П.І. Голота і О.П. Кузьміч. Автор статті стверджує, що в романах створено романтичний тип героя-обранця, а ідейне потрактування образу не позбавлене суб'єктивності і не уникло загальної для російської літератури першої половини XIX століття тенденції до міфологізації постаті великого українського гетьмана.

Ключові слова: герой-харизмат, міфологізація, романтизм, історичний роман, герой-обранець.

SUMMARY

Marchenko T.M. Bogdan Khmelnytskyi as a charismatic hero in the Russian historical novel of romanticism.

Modern specialists in study of literature regard Bogdan Khmelnytskyi as the traditional image in Russian culture of romanticism. But the artistic texts, which confirm this fact, are studied deficiently. A great number of texts, which are devoted to this historical person, are really inaccessible for readers. The article, which is offered, narrates about such novels, forgotten after the first and the only publication. It is centered round the problem of charismatic model of the artistic image of Bogdan Khmelnytskyi. It unites the ideological and artistic world of three historical novels about Ukrainian history hero. Their authors are Russian romantics F. Glinka, P. Golota and A. Kuzmitch. The author of the article affirms that the authors created the romantic type of the hero-minion of fortune in their novels, that the ideological treatment of the image is not devoid of subjectivity and followed the general for Russian literature of the first half of the XIXth century tendency to mythologization of the figure of the famous Ukrainian hetman.

Key words: charismatic hero, mythologization, romanticism, historical novel, hero-minion of fortune.

УДК 82-32-015

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. АНДРЕЕВА

Принято считать, что начало литературной деятельности Л. Андреева относится к концу XIX века, а именно к 1898 году. Уже по истечении десятилетия творчества автора имя писателя занимало одно из первых мест в ряду талантливых авторов начала XX века, среди которых И. Бунин, А. Куприн, А. Серафимович, В. Вересаев. Наряду с общепризнанностью литературного таланта Л. Андреева, творчество автора всегда вызывало не только различные литературоведческие взгляды на метод и стиль писателя, но и резкую критику современников на своеобразии андреевского письма. Так, В. Воровский в статье «Леонид Андреев», написанной в 1908 году, в связи с десятилетием творчества писателя и вошедшей в сборник «Из истории новейшей русской литературы», дал следующую характеристику: «... с одной стороны – общепризнанный крупный талант, с другой – вечно не удающиеся произведения. И этот суд «толпы» в общих чертах совпадает с судом критики. Очевидно, в самой основе творчества Л. Андреева заложено какое-то противоречие...» [2, с. 288]. Довольно резкий тон критической статьи может удивить современного читателя, ведь статья написана к юбилею творчества.

Но надо отдать дань автору критической мысли прошлого столетия за искусство суждения, основанное на тонкости личностного восприятия и бескомпромиссности литературно-критической позиции. Эти два основных критерия в совокупности с авторским художественным взглядом являются основными для анализа и оценки творчества. Следует сказать, что какого-либо несогласия или недовольства за критические статьи о своем творчестве Л. Андреев не выражал. Напротив, обращения критиков в творчестве писателя считалось основополагающим фактором авторского имиджа. История развития критической мысли складывалась так, что вплоть до 20-х годов XX века критики исполняли роль искусствоведов, а критические работы, содержащие анализ творчества писателя, воспринимались последним как авторский успех.

Автор статьи о Л. Андрееве в своих литературоведческих изысканиях основывается на подтекстуальной философичности произведений писателя. Философский угол зрения раскрывает различные проблемы, что дает возможность В. Воровскому апеллировать в анализе следующими выражениями: абсолютная правда, диалектическое отрицание, рационалистическое отрицание, трагедия мысли, трагедия добра. По-

добные философские вопросы, которые открыл В. Воровский в творчестве Л. Андреева, стали основными доминирующими акцентами философии экзистенциализма, а впоследствии и литературы.

В своем литературоведческом анализе критик подтверждает достоверность высказывания о том, что дефиниции появляются раньше их определения. Мысль о связующих звеньях художественного творчества писателя с одной из ведущих философий современности - экзистенциализмом – была высказана в 70-х годах XX века. Прежде всего в книге В. Р. Щербины «Пути искусства» (М., 1970), в статье А. Л. Григорьева «Леонид Андреев в мировом литературном процессе» («Русская литература», 1972, №3), в монографии В. А. Келдыша «Русский реализм начала XX века» (М., 1975).

Что же до философских основ андреевских произведений, то они базируются, как известно, на интересах самого писателя к философии. Хотя обращение к Ницше, Шопенгауэру не носили систематический характер, а скорее всего стихийный, это нашло отражение в творчестве писателя и оказало влияние на художественный стиль.

Авторская концепция мира и человека, пессимистическое мироощущение, возникающее на почве идеи отчуждения, обособленность и одиночество человеческой сущности очевидны как в прозаических произведениях, так и в драматических, и роднят их с общей идеей *existentia* в литературе. По этому вопросу определенные взгляды высказал В. А. Келдыш в своей исследовательской монографии о реализме: «Черты характерного комплекса умонастроений, духовных и художественных представлений, отметивших русское искусство начала нового века, - напряженно драматическое переживание времени, обостренное чувство личности, отход от плоско эмпирических, позитивистских методов познания мира, поиски путей обновления и активизации образного слова – запечатлелись весьма выразительно в произведениях раннего Андреева» [4, с. 215]. Критик далек и от объяснения творчества писателя новой вехой в литературе, позднее связанной с модернистской эстетикой. Противоречивость стиля и мысли Л. Андреева он видит прежде всего в традициях и новаторстве. Доказательством суждения о традициях служит следующее высказывание: «Л. Андреев унаследовал от предшествовавших поколений русских художников-интеллигентов две противоречивые наклонности: болезненное тяготение к вопросам общественности и безнадежный пессимизм в оценке их» [2, с. 290]. Новаторский характер литературного творчества автор статьи усматривает в высказываниях о публицистичности стиля Л. Андреева. Подобный стиль вызывает у критика порицание в «удалении от чисто художественных задач». На наш взгляд, этот факт может стать интересным полем для последующих исследований творчества не только избранного в данной статье писателя.

Критик разделяет творческий путь писателя на два периода, причем в начальном он видит художника реалиста, хотя и с несколько грустным, пессимистическим настроением» [2, с. 291]. Второй этап характеризуется им как «рабство публицистической мысли» писателя: «Если в первом периоде он живо писал те стороны жизни, которые сильнее всего поражали его воображение, то во втором периоде он начинает подчинять свое творческое воображение запросам мысли и подыскивает темы для воплощения этой мысли. Начинается тенденциозное творчество» [2, с. 291].

Тенденциозность В. Воровским рассматривается как односторонность художественного взгляда, связанного с вниманием к трагичности, определяемой как вечный философский вопрос: «... трагедия мысли, трагедия добра, трагедия жизни, в которые автор втискивает всю свою оценку «проклятых» вопросов» [2, с. 293].

Аналогичная мысль высказана А. Белым в статье «Андреев». В силу общей экспериментальности со словом как в стихах, так и в литературно-теоретических работах, символист А. Белый не скрывает своих творческих эмоций в выражениях, что создает эффект ведения диалогической речи. Упомянутая рассказ «Красный смех», он пишет: «Кажется, что на черный горизонт жизни выходит что-то большое, красное... Но что? Андреев не ответит нам на это. <...> Он искренне недоумевает и как бы просит у нас помощи, а мы – положительные, уравновешенные, важные, – знаем ли мы, что ему ответить?» [1, с. 334]. В духе своих эстетических воззрений, А. Белый также указывает на традиции русской литературы в художественном наследии писателя. Прежде всего творческие параллели критик проводит между Л. Андреевым и А. Чеховым, утверждая, что главной объединяющей чертой обоих авторов является «приподнятость над позитивизмом». Но Л. Андреев идет дальше А. Чехова, ибо он становится единственным верным изобразителем «неоформленного хаоса жизни» [1, с. 333]. Изображая хаос жизни и хаос души героев, Л. Андреев, по мнению А. Белого, становится типичным выразителем «современности с ее усложнившимся темпом человеческих отношений. <...> Действительная бездна смотрит из глубины его творчества, действительный крик недоумевающего ужаса срывается с уст его героев» [1, с. 333]. Автор этих строк близко подошел к самому главному эстетическому определению творческого метода писателя, прозвучавшему в конце 90-х годов прошлого столетия, - экспрессионизму, в котором крик выступал главной превалирующей чертой, подтверждаемой выражением «это не глаза, а рот» теоретика экспрессионизма начала XX века Г. Бара. Характерно, но явную экспрессивность стиля, исследователи периода советского времени связывали с декадентскими проявлениями в творчестве. В критике долгое время бытовала версия об

Л. Андреев как о декаденте. В 1912 году в письме к М. Горькому писатель выразил свои размышления по этому вопросу: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист»» [5, с. 351]. Сущность позиции Л. Андреева М. Горький одним штрихом определил в «Жизни Клима Самгина» и вложил в уста своего героя Дронова: «Привлечем все светила науки, литературы, Леонида Андреева, объявим войну реалистам «Знания», - к черту реализм. <...> Все хотят романтики, лирики, метафизики, углубления в недра тайн» [3, с. 294].

Современные для Л. Андреева критики предлагала различные варианты для определения творческого метода писателя, помимо общеутвержденного экспрессионизма, на суд истории были предложены критический реализм и неореализм. И если последние имеют терминологическое значение, то определения подобные «фантастический реализм» и «реальный мистицизм» приобретают понятийное значение в изучении творчества писателя. Слог автора безусловно сложен для определения в нем и на основе него какого-либо одного эстетического направления или течения. Крайности взгляда на писателя в доминировании в его творчестве экспрессионистической манеры письма будут не точны. Ибо в основе его творчества положен синтез эстетических явлений, которые стали открытием в литературном процессе XX века, а больший спектр синтеза возможно будет предложен следующими эпохами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Андреев // Соколов А. Г., Михайлова М. В. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрестоматия. – М., 1982. – С. 332-334.
2. Воровский В. В. Леонид Андреев // Воровский В. В. Литературно-критические статьи. – М., 1956. – С. 288-310.
3. Горький М. Жизнь Клима Самгина // Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах. – М., 1949. – Т. 19. – 515 с.
4. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975. – 279 с.
5. Литературное наследство. – М., 1965. – Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. – С. 349-376.

АННОТАЦИЯ

Рева Л.В. Эстетический синтез в творчестве Л. Андреева

Статья посвящена проблеме эстетического синтеза в творчестве Л. Андреева. В исследовании используются критические работы прошлого столетия и современности, на основе их материала дан анализ неоднозначным версиям стилового разнообразия писателя: от декадентства до экспрессионизма и экзистенциализма.

Ключевые слова: эстетика, авторский стиль, декаданс, экспрессионизм, экзистенциализм

АНОТАЦІЯ

Рева Л.В. Естетичний синтез в творчості Л. Андреева

Стаття присвячена проблемі естетичного синтезу в творчості Л. Андреева. У дослідженні використовуються критичні праці минулого сторіччя і сучасності, на основі їх матеріалу наданий аналіз неодноразовим версіям стильової різноманітності письменника: від декадентства до експресіонізму й екзистенціалізму.

Ключові слова: естетика, авторський стиль, декаданс, експресіонізм, екзистенціалізм.

SUMMARY

Reva L. V. Aesthetic synthesis in L. Andreev's works

The article is devoted to the problem of aesthetics synthesis in creative works by L. Andreev. Critical works of the last century and of the present serve as the basis for analysis of various interpretations of the writer's stylistic diversity: from decadence to expressionism and existentialism.

Key words: aesthetics, the authors style, decadence, expressionism, existentialism.

*М. Шкуронат
(Горловка)*

УДК 82.0

ПОРТРЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ИКОНИЧНЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА «НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША»)

Тема портрета и иконы для искусства не нова, однако в литературоведении начала разрабатываться совсем недавно ограниченным кругом исследователей, в числе которых В.В. Лепяхин [1], И.А. Есаулов [2], Т.А. Касаткина [3]. Перечисленные исследователи утверждают, что и в художественной литературе портрет и икона продолжают две ясно обозначенные традиции искусства – западной живописи и восточной иконописи. Существенное различие между этими традициями было сформулировано, как известно, П.А. Флоренским [4] и состоит оно не только в изобразительном плане, но и в содержательном.

Прежде чем рассмотреть проблему соотношения портрета и иконы в конкретном литературном произведении, есть смысл коротко вспомнить, в чем отличие портретного изображения от иконного. Портрет в искусстве – это максимально приближенное к натуре реалистическое изображение человека. Портрет пишется в традициях подра-

жательного искусства и прямой перспективы, представляет собой зеркально точное изображение. Иллюзорное третье измерение в портретной живописи создает эффект реального присутствия изображенного лица в мире действительности. Портрет считается удачным, если живописцу удалось достичь максимального сходства с оригиналом и передать в статичном изображении узнаваемые черты личности изображенного.

Икона по определению – это богослужебный образ, на котором изображен образ первообраза. Первообразом называют Иисуса Христа, Богородицу, либо святого, образ которого икона являет созерцающему. Многовековая практика иконопочитания основывается на положении о божественных энергиях, которое было сформулировано в учении Григория Паламы [5, с. 110-112]. Речь идет о том, что божественные энергии обладают способностью приникать в иноприродное им бытие и аккумулироваться в иконном изображении. Следовательно, Первообраз присутствует на иконе не только изображением, но и энергетически. Изображение на иконе не самоцель, а средство создания проницаемой границы между пространством реальным и духовным. Икона изображает не человеческую плоть, а плоть преображенную, поэтому все биологически натуралистичное на иконе приглушено, анатомические пропорции искажены. Первообраз, образ которого представляет икона, принадлежит иной реальности, поэтому всякая натуроподобность в иконном изображении должна быть исключена.

Воздействие портрета напрямую зависит от степени совершенства художественного мастерства, способности мастера максимально точно воспроизвести черты натуры. Портретное изображение производит эстетическое, эмоциональное, вплоть до физиологического воздействия. Икона в идеале призвана вызвать у созерцающего молитвенное состояние, скорбь о грехах мира, молитву о спасении. Условием создания удачного иконного изображения является точное следование мастера устоявшемуся канону и использование отличных от портретной техники приемов, в числе которых важнейшим считается прием обратной перспективы.

Кроме изобразительного плана портрет и икона отличаются в содержательном плане. Портрет выражает автономность и самостоятельность бытия видимого мира, иконный образ относится к миру невидимому, сообщает о незримом присутствии невидимого в видимом, о двуедином со-бытии миров.

Важный момент состоит в следующем: для того, чтобы иконное изображение стало полноценным иконичным образом, (под иконичным образом мы понимаем такой образ, который возводит к Первообразу [6, с.5-8]), для реализации онтологического предназначения иконы – сведения воедино двух пластов бытия, свидетельства о

первообразе, необходимо созерцательное участие воспринимающего лица, сознательное энергетическое усилие реципиента, направленное на раскрытие невыразимо присутствующего в образе смысла.

У литературы есть выгодное преимущество перед плоскостными видами искусства: портрет и икона могут присутствовать в художественно мире как в виде конкретной художественной детали – определенного живописного или иконописного изображения, выполняющего те или иные художественные функции, так и в виде словесного портрета или иконичного описания персонажа. Если говорить о проблеме соотношения портрета и иконы в одном произведении, то, вспоминается программная повесть И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша». В этом произведении необыкновенной красоты живописный портрет и чудотворная икона были написаны кистью одного мастера и появились на свет благодаря одному чувству – любви крепостного живописца Ильи Шаронова к молодой барыне Анастасии Ляпуновой.

Портрет появляется на первых страницах повествования, как бы раскручивает интригу, приоткрывает завесу со связанной с домом тайны: *«Портрет в овальной золоченой раме. Очень молодая женщина в черном глухом платье, с чудесными волосами красноватого каштана. На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, – тихий восторг просыпающейся женщины. И порыв, и наивно-детское, чего не назовешь словом... <...> и в удлинённых глазах, и в уголках наивно полуоткрытых губ – горечь и затаившееся страдание»* [7, с. 380]. Зрители, получившие возможность ознакомиться с портретом, непременно выражали восхищение искусно выполненным изображением. Удивляла техника исполнения глаз, которые *«на всякого глядят сразу»*, и вызывают чувства невысказанной горечи, сострадания, грусти: *«– Вторая неразгаданная Мона Лиза! – кто-нибудь скажет непременно. Мужчины – в мимолетной грусти несбывшегося счастья; женщины затихают: многим их жизнь на минуту представляется серенькой»* [7, с. 381]. Жизненность на портрете особенно передается выражением глаз, описанных автором как *«мерцающие, несбыточные»*, *«радостно плещущие»* [7, с. 382].

И все же, поскольку в заглавие повести автором вынесено название иконы «Неупиваемая Чаша», следовательно доминирующее содержательное значение в художественном мире повести должна была играть икона. И.С. Шмелев сделал попытку показать становление Ильи Шаронова как иконописца, выполняющего предназначенное ему Богом служение. Но фактически, в повести показан процесс вынужденного и во многом трагичного подчинения удивительно талантливого юноши сложившимся обстоятельствам. В период становления мастера подневольный крепостной художник вынужден был совершен-

ствоватися в протиположній іконописній техніці – живописній техніці створення життєвих подібій. Уроки майстра-іконописця Арефія, отримані в дитинстві, фактично були єдиним досвідом Ільї в іконописі («*Вивчився Ілья зрак писати, берильцями світлу точку становити, без циркуля нимбик класти. Крестився Арефій от радости: – Да вы, братики, поглядите! Да какой же золотой палец! Да это же другой Рублев будет! Земчуг в навозе обрел, Господи!*») [7, с. 390]. Молодий художник прагнув служити Богові («*положил Илья на сердце своем – служить Богу*») [7, с. 391]), і вдосконалювати кисть в іконописі, (вспомнімо епізод розставання Ільї і Арефія: «*...ухватился Илья за Арефия и заплакал в голос*») [7, с. 393]), але положення крепостного зобов'язувало його підкоритися і примушувало слідувати тому шляху, який вибрав барин для нього – навчання живопису в італійській школі. Так в сюжет повісті вводиться ключова тема другого плану – конфлікт двох зобразительних традицій – західної живопису і східної іконопису.

Навчання в портретній техніці, в традиції зображення церковних картин, а не ікон, вопреки прагненню пізнати таємни російської іконопису, можна розглядати як свого роду ключове випробування, послане крепостному художнику. (В дужках обговоримо, що багато дослідників повісті, зокрема О. Комков [8, с. 128], О.Н. Соколова [9, с. 133-141], А.П. Черников [10, с. 189], В.В. Лепахин [11, с.271-278] відзначають, що твір Шмелева має міцну типологічну зв'язь з жанром житія. Автор наводить ряд характерних мотивів, зокрема: мотив небезпечності в дитинстві, черга випробувань, ряд відкриттів і др.) Але головне випробування – випробування майстерством живописця, так і не було подолає героєм Шмелева. В.В. Лепахин відзначає, що всі іконні зображення, написані крепостним майстром, були фактично картинами на релігійну тематику [11, с. 283], оскільки в кожне конкретне зображення він вносив своє суб'єктивне розуміння. В церковній живописі він зводив свої рахунки з світом: карав кистю обидених його (голова у Змея, якого копьєм поразив Святой Георгий на виконаному Ільєю зображенні – Жеребця-барина, обличчя Зойки-прекрасниці у зображенні Марії Єгипетської) і поощряв обидених в земній житті, увековечивав їх обличчя в церковній росписі (на зображенні Страшного суду «*деревенские лица, чуть ли не в зипунах*») [7, с. 382]. Школа італійської живопису і отриманий навик в малюванні «церковних картин по замовленню», за думкою В.В.Лепахина, загубили в Ільї едва оформившогося іконописця. Якщо в своїх юнацьких роботах (іконка Преподобного Арефія Печерського з обличчям майстра Арефія, іконка мученика Терентія з обличчям батька, маляра Терешки), він відступає від канону невольничко піддавшись шалості, спокусу потрафити близьким людям, то в пізніх

работах, написанных по возвращению из Италии, отступление от принципов иконописания совершается вполне сознательно, к традиционному церковному сюжету художник добавляет социальные мотивы. Так, «неуставно» написан образ великомученицы Анастасии, с белой лилей в руке, как у святой Цецилии в Миланском соборе; картина Страшного суда изображена «как в полюбившейся церковке у Тибра», в образах блаженных, старотерпщев, нищих духом и смиренных можно узнать дворовых людей: маляра Терешку, Спиридошку-повара, Архипа-плотника, Сафо-Соньку, мастера Арефия; Святой Георгий написан натуралистично, с синими «глазами-звездами». Происходит очевидная подмена иконичного образа образом живописным, соответственно меняется и воздействие этого образа: в первую очередь у зрителей возбуждаются эстетические чувства и широкая гамма эмоциональных реакций от смущения и радости до гнева и неудовольствия. Возможно поэтому и у самого Ильи собственные живописные работы не оставили чувства полного удовлетворения. Автор, по всему видно, не порицает своего героя, вероятно находясь под влиянием общественного мнения конца XIX – начала XX века, согласно которому совершенное живописное изображение имело преимущество перед не достаточно совершенным, с точки зрения техники письма и соблюдения анатомических пропорций тела, иконным.

Увлечение живописью Илье Шаронову пришлось искупить большой ценой – ценой собственной жизни. Хотя обе его главные работы – икона и портрет – стали плодом одного чувства, жизненный и творческий путь Ильи увенчал не портрет, а образ Богородицы, который в последствие стал чудотворным: *«Две их было: в черном платье, с ее лицом и радостно плещущими глазами, трепетная и желанная, – и другая, которая умереть не может»* [7, с. 427].

Работа над иконой и портретом, как следует из сюжета повести, происходила одновременно. Икона описывается автором так: *«Лик Богоматери был у нее – дивно прекрасный! – снежно-белый убрus, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и "поражающие"… глаза»* [7, с. 430]. В.В. Лепяхин категорически утверждает, что моделью для изображения Богородицы на иконе Ильи Шаронова послужила барыня Анастасия [11, с. 286]. Данное мнение представляется нам ошибочным, поскольку прямых указаний на это в тексте нет. «Поражающие» глаза, и «радостный» характер иконы еще не обозначают, что у Богородицы был облик Анастасии. Внимательное чтение текста повести дает понять, что на иконе Богородицы не было черт земной женщины, в противном случае слуги, дворовые люди, монахини из монастыря легко бы узнали знакомую всем молодую барыню. Фактически икону и портрет роднит, если можно так сказать, единственная общая характеристика: «радостная».

Досадное несоответствие заданному житийному тону повествования, допущенное Шмелевым, состоит в том, что его герой в написании иконы шел не «по пути узрения небесного первообраза» [11, с. 285], а по пути беззаветного служения земной красоте. Действительным толчком к написанию иконы молодым художником послужило «радостно опаляющее душу», но абсолютно земное, плотское чувство. Как свидетельствует древняя практика иконописания, только любовь к Божественному, а не к земному, может стать источником вдохновения для истинного иконописца, готовящегося писать молитвенный образ, чего не было у Ильи. И сама любовь к женщине, и тем более работа над ее портретом, стали искушением трудно совместимым с написанием иконы. Как ни пытался подавить в себе сладострастные мечтания, они настигали и мучили его по ночам. Существенная деталь, что к работе над портретом, Илья приступает так, как следовало бы приступать к работе над иконой: искал благодатной помощи у старой иконки, «черной, без лика, после отца оставшейся», «не прикасался к пище, и только кусок хлеба и кружка воды поддерживали его силы» [7, с. 426]. Пламенная любовь и страстное желание оказать услугу любимой женщине, стали движущими силами при создании ее портрета.

Какой же силой писалась икона? Ответ есть в тексте: «силой, что дали Илье зарницы Бога, небывающие глаза – в полнеба; озаряющие зарницы, что открылись ему в тиши рассвета и радостно опалили душу» [7, с. 426]. Следовательно, портрет и икона имеют разные силовые источники возникновения: портрет возник от земного чувства к земной женщине, а икона – в результате прорыва сверхчувственных сил, под действием гораздо более мощной энергии первообраза, которой не смогла противостоять сила чувства, имеющего земную природу. «Не холст взял Илья, а озаренный опаляющей душу силой, взял заготовленную для церковной работы доску. Иной смотрела она, радость неиспиваемая, претворенная его мукой» [7, с. 426]. На наш взгляд, И. С. Шмелеву удалось показать, что духовные силы и божий дар прорвались сквозь оболочку плоти, земных чувств и вынужденных отступлений. Работая над иконой, Илья, может быть, и не успел преобразить себя, преодолеть мир окончательно, отказаться от своих земных чувств во имя высшего служения. Он обратился к образу Богоматери, в которой с детства привык видеть Заступницу (вспомним молитву, которую его научила читать старушка монахиня: «Защити-оборони, Причистая!») и показал недостижимый идеал в неземном образе Преснодевы: «Защитой светлой явилась она ему, оплотом от покорявшей его плотской силы» [7, с. 426]. Дальнейшее предназначение написанного образа не замедлило сказаться. Икона оказывала притекающим к ней с верой благодатное воздействие: «... и стали неистоимо притекать к Неупиваемой Чаше, многое множество: в болезнях и скорбях, в унынии и печали, в обидях ищущие утешения. И многие обрели его» [7, с. 433].

Подводя итог отметим, что существенная разница между портретным изображением и иконичным образом в художественном произведении обнаруживается именно в содержательном плане. Информационно-эстетический предел портретного изображения в «Неупиваемой Чаше» – сообщение в красках об ушедшей любви и ушедшей красоте молодой барыни Анастасии. Икона не имеет информационного и познавательного предела, поскольку сообщает о вечном – вечной Любви и вечной Красоте. Художественно-эстетическая миссия иконы и в литературном произведении сохраняется – это сообщение откровения о первообразе, сведению воедино двух пластов бытия. Написав такое светлое произведение в страшные годы гражданской войны, И.С. Шмелев смог сообщить нечто большее всем последующим поколениям читателей, чем если бы просто художественно переложил сказание об иконе «Неупиваемая Чаша».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002.
2. Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.
3. Касаткина Т.А. О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М., 2004.
4. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М., 1996.
5. Палама Г. Триады в защиту священно-безмолвствующих. – М., 1995.
6. Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа. Автореф. дис... канд.-та филол. наук. 10.01.06 / Дон.НУ – Донецк, 2007.
7. Текст повести «Неупиваемая Чаша» цитируется по изданию: Шмелев И. С. Собр. Соч.: В 5т. Т.1. – М., 2001.
8. Комков О. Образ иконописца в русской художественной традиции («Запечатленный Ангел» Н. С. Лескова и «Неупиваемая Чаша И. С. Шмелева») // Вестник МГУ. Сер.19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. №1. / Цит. по: Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. – М., 2005. – С. 291.
9. Сорокина О. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. Московский рабочий. Скифы. – М., 1994.
10. Черников А.П. Проза И.С. Шмелева: концепция мира и человека. – Калуга. 1995 г.
11. Лепяхин В. В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. – М., 2005.

АННОТАЦІЯ

Шкуропат М. Ю. Портретне зображення та іконічний образ у літературному творі (на матеріалі повісті І. С. Шмельова «Неспиваєма Чаша»).

В роботі розглядається проблема різниці між двома традиціями мистецтва – західного живопису та східного іконопису, як вона відбивається в літературному творі. Автор розглядає традицію сприйняття ікони як образу сакрального первообразу в східно-християнському типі культури аксіоматичною основою для з'ясування змістовної наповнюваності іконічного образу в художньому творі, який має відношення до цього типу культури. В роботі робиться висновок, що у художньому світі ікона також виконує онтологічну функцію зведення двох пластів буття та свідчення про первообраз.

Ключові слова: портрет, ікона, первообраз, зображувальний план, змістовий план.

АННОТАЦИЯ

Шкуропат М. Ю. Портретное изображение и иконичный образ в литературном произведении (на материале повести И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша»).

В работе рассматривается проблема различия двух традиций в искусстве – западной живописи и восточной иконописи и ее отображение в литературном произведении. Автор рассматривает традицию восприятия иконы как образа сакрального первообраза в восточно-христианском типе культуры аксиоматическим основанием для выяснения содержательного наполнения иконичного образа в художественном произведении, относящемуся к этому типу культуры. В работе делается вывод, что и художественном мире икона выполняет ведущую онтологическую функцию – сведение воедино двух пластов бытия и свидетельствование о первообразе.

Ключевые слова: портрет, икона, иконичный образ, первообраз, изобразительный план, содержательный план

SUMMARY

Shkuropat M. Y. Portrait and Iconic images in a Work of Literature (based on the works by I. S. Shmelev).

The paper is concerned with the difference between two trends of art – western painting and eastern icon-painting as they are reflected in a work of literature. The author considers Eastern-Christian tradition of attitude to the icon as the image of the sacred prototype as axiomatic basis for understanding sense and main ideas of an iconic image in a literary work. The conclusion is drawn that icon in a literary work performs its ontological function of testifying about the prototype.

Key words: portrait, icon, iconic aesthetic image, imitative plan, sense-creating plan

*С.М. Шумило
(Чернигов)*

УДК 82(091) Ш/96

**ИСТОЧНИКИ СТИЛЯ В ОРАТОРСКОМ
КРАСНОРЕЧИИ КИЕВСКОЙ РУСИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТОРЖЕСТВЕННЫХ
СЛОВ КИРИЛЛА ТУРОВСКОГО)**

Кирилл Туровский, знаменитый оратор Киевской Руси, известен науке как уникальный стилист своего времени. Его произведения неоднократно привлекали внимание таких исследователей, как Д.С. Лихачев, И.П. Еремин, Е.Б. Рогачевская, В.В. Кусков, В.П. Адрианова-Перетц, О.В. Творогов, М.Ф. Антонова, В.В. Колесов и др.

Особенностью ораторской прозы является уникальная ритмическая организация речи, приближающая прозаическую речь к поэтической. Так, Л.И. Сазонова пишет: «Торжественная ораторская проза обладает особо выявленным ритмом... В произведениях эпидейктического красноречия ритм выступает как признак художественной речи, предусмотренный замыслом писателя-витии» [1, с. 37]. Если ритм есть признак художественной речи, предусмотренный замыслом писателя, то особенности ритмической организации текста позволяют судить о сути писательского замысла, и уникальная стилистика Кирилла Туровского говорит о некоем особом отношении этого оратора к своим произведениям и к задаче его как автора.

Ритм речи Кирилла во многом зависит от литературных источников его произведений. Медиевисты неоднократно указывали на библейские тексты как на источники стиля ораторского красноречия Киевской Руси, в том числе и произведений Кирилла Туровского. Так, Д.С. Лихачев, описывая явление стилистической симметрии в древнерусской литературе, говорит: «Влияние книги псалмов, а отчасти и других поэтических книг Библии, было постоянным, периодически усиливаясь и сказываясь особенно явственно в литературе “высокого стиля”» [2, с. 159]. Мысль об использовании Кириллом Библии, а именно библейских плачей, в качестве литературного источника высказана в статье Л.Н. Грдневой [3, с. 34-41].

И.П. Еремин, чьи труды о Кирилле Туровском заслуживают особого внимания как наиболее исчерпывающие, объясняет уникальность кирилловой стилистики использованием особого рода амплификации, оформленной в виде триадных композиций [4, с. 132-143].

В.В. Колесов описывает уникальную стилистику Слов Кирилла как явление средневековой литературной топики, использование автором топосов-символов [5, с. 94].

О.В. Творогов указывает на умение Кирилла использовать литературные традиции знаменитых проповедников древности и, следовательно, их произведения считает своего рода литературным источником Кириллова стиля [6, с. 220].

Такой литературный источник как гимнографические произведения, то есть богослужебные тексты, остается неисследованным по сей день. Однако именно он является основным источником для Кирилла Туровского, а использование этого источника позволяет говорить об особенностях писательской задачи автора. Обратимся к одному из торжественных Слов Кирилла и укажем используемый автором литературный источник.

Система цитат и реминисценций в языке Кирилла была рассмотрена нами на материале Слова «О сънятии Тела Христова съ Креста, и о мюроносицахъ, отъ сказания Евангельскаго, и похвала Иосифу». Это произведение более чем наполовину состоит из начальных цитат ивольного пересказа богослужебных текстов. Сравним:

<i>Слово Кирилла:</i>	<i>Служба Страстной Пятницы:</i>
Вижю Тя, милое мое Чадо, на Кресте нага висяща, бездушна, беззрачна, не имуща видения, ни доброты, и горько уязвляюся душою... [7, с. 81].	Вижу Тя ныне, возлюбленное мое, Чадо и любимое, на кресте висяща, и уязвляюся горце сердцемъ... [8, л. 464, об.].
... горько уязвляюся душою. И хотела бых с Тобою умерети, – не терплю бо бездушна Тебе зрети... [7, с. 81]	...уязвляюся лютеє утробю. Хотела быхъ съ Тобою умерети, Пречистая глаголаше: не терплю бо безъ дыхания мертва Тя видети [8, л. 465, об.].
Кде Ми, Чадо, благовествование, еже Ми древле Гавриил глаголаше..., Царя Тя и Сына Вышняго нарица... [7, с. 81].	Где, Сыне мой и Боже, благовещение древнее, еже Ми Гавриил глаголаше: Царя Тя и Сына Бога Вышняго нарицаше... [8, л. 466].
Дерзнув вьниде къ Пилату и въпроси глаголя: «Дажь ми, огемоне, тело страньнаго оногo Исуca...» [7, с.82].	...в ноци къ Пилату пришедшаго и Живота всехъ испросившаго: «Дажь ми Сего страннаго...» [8, л. 485].

Характерно, что, произнося Слово в третье воскресенье после Пасхи, Кирилл прибегает к тем гимнографическим произведениям, которые звучали в Церкви на Страстной седмице, то есть в неделю перед Пасхой. Так, например, киевский оратор цитирует тексты стихир и канона, которые поются вечером Страстной Пятницы. Важное место

в произведении Кирилла занимает неточная цитата из стихиры Иосифу Аримафейскому, поющаяся утром Страстной Субботы. Отрывки из произведений такого гимнографического жанра как ирмос многократно вкрапляются автором в Слово и также относятся к богослужбному циклу Страстной седмицы. Оратор как бы заставляет слушателя вернуться во время и пространство предпасхальных богослужений, вспомнить ритм и мелодии «страстных» песнопений, а значит и молитвенное настроение тех дней. По-видимому, возвращение к этому настроению является одной из главных целей оратора.

Слово настолько пронизано цитатами и реминисценциями из гимнов, что, кажется, задача писателя лишь в соединении различных отрывков в единый текст, и авторская речь только обрамляет гармоничную мозаику цитат. Особенного внимания заслуживает характер цитирования. Кирилл Туровский, как правило, не дословно приводит богослужебный текст: он либо близко пересказывает его, либо изменяет в нем несколько слов, либо соединяет и переплетает между собой отрывки из двух, а то и трех разных текстов. Кроме того, автор нередко вставляет внутрь цитаты свои слова, то есть расширяет цитируемый текст с помощью приема амплификации. Так, например, описывая в Слове плач Иосифа Аримафейского, Кирилл цитирует несколько богослужебных текстов. За основу автор берет одну из стихир Страстной Пятницы и, приводя отрывки из этой стихир, вставляет внутрь каждого отрывка либо свои слова, либо цитаты из других гимнографических произведений. При этом стилистически весь плач у Кирилла уподоблен взятой за основу страстной стихире, о чем говорит использование приема анафоры. В итоге этот период в тексте оратора представляет собой сложнейшую мозаику из богослужебных текстов и собственных слов автора.

<i>Слово Кирилла:</i>	<i>Стихира Страстной Пятницы:</i>
Како пречистемь прикоснуса теле Твоемь, неприкосновьнну Ти сущу небесным силам, служащимъ Ти страшно!	Како погребу Тя, Боже мой, или какою
Кацем же плащаницами обию Тя, повивающаго мглою землю и небо облакы покрывающаго!	плащаницею обвию; коима ли руками прикоснуса нетленному
Или какы воняя възлею на Твое святое тело, Емуже дары съ вонями пьрьстии принесьше цесари, яко Богу поклоняхуся, преобразующее Твое за весь мир умершвление!	Твоему телу; или кия песни воспою Твоему исходу, Щедре... [8, л. 464].
Кья ли надгробьныя песни исходу Твоему Въспою, Емуже въ вышних немолчьными гласы Серафими поють!.. [7, с. 83]	

Как будто не удовлетворяясь теми скорбными восклицаниями, которые отражены в песнопении, Кирилл добавляет к ним новые восклицания и тем самым, во-первых, усиливает описание плачевного настроения Иосифа, а во-вторых, задает всему торжественному слову ритм церковного молитвословия.

Подобные амплификации неоднократно встречаются в переводной литературе Киевской Руси, например, в торжественных словах Иоанна Златоуста (см. его толкования Ветхого и Нового Заветов) и поучениях Ефрема Сирина (например, в Слове об Иосифе Прекрасном) с тем лишь отличием, что древние авторы включали амплификацию в пересказ библейского текста, а Кирилл Туровский – в вольное цитирование богослужебных произведений. Роль же цитат и амплификаций в обоих случаях одна – они задают торжественному Слову такой ритм, который приближает его к молитвословию и создает у слушателей молитвенное настроение.

Создание молитвенного настроения является главной задачей знаменитого оратора Киевской Руси, поэтому он и прибегает к богослужебным текстам как к литературному источнику. Пожалуй, мы не можем сейчас с точностью определить, является ли цитирование гимнографии сознательным или невольным. Можно предположить, что Кирилл Туровский знал наизусть многие богослужебные тексты и произвольно вкраплял их в свои произведения. Однако, можно предполагать и другое, а именно, что он сознательно обращает внимание слушателей к какому-то конкретному гимнографическому произведению. Неслучайно в рассмотренном нами Слове чаще всего цитируется один и тот же богослужебный текст – канон Страстной Пятницы, который, по замыслу автора, наиболее соответствует выбранной для проповеди теме. В любом случае стилистическое оформление Слов Кирилла и особенности вкрапления цитат возвращают слушателей и читателей к богослужению, то есть к молитве. Ритм Кирилловых Слов – это молитвенный ритм.

Такое отношение к авторской задаче оратора вполне соответствует православному учению о непрестанной молитве. Кирилл Туровский, как известно, является не только оратором, но и гимнографом Киевской Руси. Его перу принадлежит несколько богослужебных произведений, таких, как покаянные и молебные каноны, цикл седмичных молитв и др. [9, с. 7]. Именно молитва поставлена во главу угла в его проповедях, но он, как тонкий психолог, не призывает к ней прямо, а привлекает к ней читателя и слушателя незаметно: ритмом повествования, цитированием молитвословий, использованием молитвенной метафорики. Именно так через пару веков будут строить свои произведения исихасты – последователи учения о непрестанной молитве и обожении. Кирилл несколько опережает появление исихаст-

кой литературы на Руси. Стилистические находки Кирилла найдут самый живой отклик у средневековых писателей в эпоху второго южно-славянского влияния, то есть в период реформы литературного языка и распространения исихастского учения в славянских странах, что со временем позволит таким авторам, как Епифаний Премудрый и Пахомий Логофет, обратиться к наследию Кирилла как к образцу и литературному источнику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сазонова Л.И. Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры // ТОДРЛ. – М.; Л., 1974. – Т. 28. – С. 30-46.
2. Лихачев, Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алтейя, 2001. – 566 с.
3. Гриднева, Л.Н. Страсти Господни и Благодать в пасхальном цикле торжественных Слов Кирилла Туровского // Святоотеческие традиции в русской литературе: материалы научно-практической конференции. – Омск, 2005. – С. 34-41.
4. Еремин И.П. Ораторское искусство Кирилла Туровского // Литература Древней Руси: (этюды, характеристики). – М.; Л., 1968. – С. 132-243.
5. Колесов В.В. Средневековый текст как единство поэтических средств языка // ТОДРЛ. – СПб., 1997. – Т. 50. – С. 92-98.
6. Творогов О.В. Кирилл, епископ Туровский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.). – Л., 1987. – С. 217-227.
7. Кирилл Туровский. Слово на снятие Тела Христова с Креста // Красноречие Древней Руси. – М., 1987. – С. 80-85. – (Сокровища древнерусской литературы).
8. Триодь постная. – М., 1992.
9. Рогачевская Е.Б. Цикл молитв Кирилла Туровского: (тексты и исследования). – М., 1999.

АННОТАЦИЯ

Шумило С.М. Источники стиля в ораторском красноречии Киевской Руси (на материале торжественных слов Кирилла Туровского)

В статье рассматривается система цитат и реминисценций в одном из торжественных Слов знаменитого оратора Киевской Руси Кирилла Туровского. Автор статьи последовательно доказывает, что основным литературным источником для киевского оратора стали богослужебные песнопения. Анализ стилистических приемов Кирилла Туровского и особенностей введения цитат в текст торжественного Слова

позволяет автору статьи сделать выводы об уникальных чертах Кириллова стиля и о предвосхищении Кириллом витиеватой стилистики агиографических произведений XV в.

Ключевые слова: ритмическая организация речи, реминисценция, гимнография, молитва, исихазм.

АННОТАЦІЯ

Шуміло С.М. Джерела стилю в ораторському красномовстві Київської Русі (на матеріалі урочистих слів Кирила Туровського).

В статті розглядається система цитат та ремінісценцій в одному з урочистих Слів славнозвісного оратора Київської Русі Кирила Туровського. Автор статті послідовно доводить, що головним літературним джерелом для київського оратора стали богослужбові тексти. Аналіз стилістичних прийомів Кирила Туровського та особливостей введення цитат в текст урочистого Слова дозволяє автору статті зробити висновки про унікальні риси Кирилова стилю та о випередженні Кирилом вітійової стилістики агиографічних творів XV ст.

Ключові слова: ритмічна організація мови, ремінісценція, гімнографія, молитва, ісихазм.

SUMMARY

Shumilo S.M. Sources of style in eloquence of Kievan Rus (by material of solemn words of Kirill of Turov).

The system of citations and reminiscences of one of the solemn Words of the famous orator of XII century's Kiev Rus Kirill of Turov is considering in the article. The author of the article is proving in series that the God's worship motets became the main source for the orator of Kiev, and the author concludes about unique features of the Kirill's style and anticipation by Kirill of the ornate stylistics of the Old Russian hagiography of the XV century.

Key words: rhythmic organization of speech, reminiscence, hymnography, prayer, hesychasm.

*М.А. Антонюк
(Донецк)*

УДК 82.09 Чуковский

К. ЧУКОВСКИЙ – КРИТИК ЭПОХИ ДОМОДЕРНА

Интерес к творчеству Чуковского-критика обусловлен, в первую очередь, несомненной близостью нынешней культурно-исторической атмосферы адогматическому климату 10-х годов прошлого века. Если современные интеллектуальные бури – нередко: в стакане воды – раз-

ворачиваються под знаком постмодерна, то начала двадцатого века с полным основанием можно считать эпохой „домодерна”. В такие моменты истории от интеллектуала, писателя, мыслителя требуется особенно острое чувство собственного достоинства, способности к самостоятельному мышлению и готовности держаться своего до конца.

Тот факт, что Корнею Чуковскому удалось и то, и другое, непосредственно свидетельствует о том, что освоенный им ракурс критической оценки коренится в каком-то общезначимом основании, обнаружение и описание которого имеет, соответственно, общий и непреходящий интерес.

На фоне усиления общего интереса к поэтике критики внимание к творчеству Чуковского представляется всесторонне оправданным.

Имя Корнея Чуковского у большинства связано с детством, с его «Мойдодыром» и «Бармалеем». Но в кругу читателей К. Чуковский незаслуженно позабыт как литературный деятель, как выдающийся литературный критик, переводчик, мемуарист, ученый-лингвист. На протяжении 70 лет он не прекращал работать и успел попробовать себя в стольких литературных жанрах, что иному писателю не одолеть и за несколько жизней. В многообразии проявлений – самая характерная черта творческой индивидуальности Чуковского.

К. Чуковский пережил несколько литературных эпох, он знал писателей разных направлений и взглядов. Он интересен тем, что был современником В. Короленко, М. Горького, А. Куприна, Л. Андреева, А. Блока и А. Ахматовой. Он написал их литературные портреты – любимый жанр К. Чуковского. С помощью этих портретов мы можем судить о его современниках не только как о поэтах и писателях, но еще как об обыкновенных людях.

Создание литературного портрета К. Чуковский, как правило, приурочивал к моменту, когда творчество писателя оказывалось в центре всеобщего внимания, когда начинала складываться его репутация. По словам В. Брюсова, «портреты г. Чуковского – в сущности карикатуры. Что делает карикатурист? Он берет одну черту в данном явлении или в данном лице и безмерно увеличивает ее» [2, с. 15].

Задачу критика Чуковский видел в том, чтобы продемонстрировать читателю эту «не все ли равно какую» душу, не слишком настаивая на этическом суде над нею, и тем успешнее он считал выполненной свою задачу, чем более упрятанной, глубинной, сокрытой сокровенной была искомая сущность: «Только после долгих подходов – и подглядываний, и подслушиваний... вам удастся выследить, что Куприн помешан на «сороковом разе», что Мережковский – «тайновидец вещей», что Федор Сологуб всю вселенную считает мелким бесом...» [9, с. 29].

Характерные черты Чуковского-критика проявлялись во всем: и в аналитических суждениях почти о каждом приведенном факте лич-

ных наблюдений, и в том, что эти факты передаются читателю уже систематизированными, и в том, что, раскрывая многообразие творческой натуры, автор стремится найти нечто преобладающее во всех ее творческих проявлениях, т.е. «доминанту» творчества. Он выделял у писателя одну главную черту и все художественные приемы направлял на то, чтобы ее выделить, выпятить ее как можно больше. Пейзаж, детали обстановки комнаты, стиль жизни – все это «работало» на раскрытие одной черты. Вот в этом метод Чуковского-критика. Основой этого метода было то, что характеристики были в какой-то мере односторонни, они упрощали облик писателя, но в то же время высвечивали суть. Приемы, с помощью которых К. Чуковский акцентировал свое внимание на какой-то черте, были разнообразны.

Любил Чуковский и лапидарные, меткие «штампы»: В. Брюсов – поэт прилагательных, Сергеев-Ценский – «мозаист, вырезающий все новые стеклышки, которых и склеивать-то не хочет», а Ардов – «поэтом волостных писарей». Анатолий Каменский «благодаря» критике Чуковского стал неразрывен с восклицанием-характеристикой: «Остерегайтесь подделок!»

К. Чуковский, подобно своему любимцу О. Уайльд, не переносил общих мест, обожал парадоксы, резкие повороты мысли. Он был врагом стереотипов, чутко улавливал их присутствие – и беспощадно критиковал интеллектуальную пошлость во всех ее проявлениях. Чуковский-критик всегда настроен на обнаружение глубоко скрытой, но – всеобъемлющей, всепроясняющей доминанты «образа» писателя. Так, стихотворения Блока, представляющиеся многим туманно-загадочными, кажутся Чуковскому «зачастую столь же точным воспроизведением действительности, как, например, стихотворения Некрасова» [4, с. 377]. Сквозь блоковские туманы Чуковский разглядел влюбленность художника в натуру.

Одним из излюбленных приемов Чуковского было неожиданное отождествление автора с его персонажами. Например, свой очерк о Леониде Андрееве он начал с высказывания одного из его малосимпатичных героев – трактирщика Тюхи из пьесы «Савва»: «нет ни Бога, ни дьявола, ни людей, ни зверей, а есть только рожи, «все рожи, рожи, рожи». Прочитав Тюху, Чуковский совершал неожиданный переход: «Если бы трактирщик Тюха не был бы пьяница, сонливый и глупый, а умел бы писать хорошие рассказы и пьесы, он бы непременно написал «Жизнь Человека», «Царь-Голод», «Так было», «Жизнь Василия Фивейского» и всякие другие вещи, которые вместо него так хорошо пишет его гениальный единомышленник Леонид Николаевич Андреев» [7, с. 186]. И, обильно цитируя и пересказывая Леонида Андреева, Чуковский демонстрировал далее тождество философии писателя и его героя Тюхи. В итоге Леонид Андреев, к этому времени снискавший репутацию человека, поглощенного мировыми, вечны-

ми проблемами, превращался на глазах во «вдохновенного Тюху». И хотя критик сопровождал эту формулу лукавыми оговорками, хотя по всей статье рассыпаны замечания о том, что Тюха бездарен, а Андрейев, несомненно, гениален, афоризм о вдохновенном Тюхе запоминался настолько прочно, само сравнение было настолько убийственно, что смягчить впечатление не могли никакие оговорки. Этот прием Чуковский постоянно пускал в ход и в статьях о Горьком, и нет ничего удивительного, что добродушные по форме характеристики часто получались разоблачительными и убийственными для сложившейся репутации писателя по существу.

Основные особенности М. Горького для К. Чуковского – это «симметричность», неуважение к личности, консерватизм, книжность, аккуратность, фанатизм, однообразие. Что, в принципе, наталкивает на мысль, что, хотя Горький и делит все мироздание на Ужей и Соколов, на зло и добро, но у него самого все свойства налицо Ужа, а не Сокола. «За горьковской аккуратностью скрывается уость, фанатизм, а за симметричностью – отсутствие свободы, личной инициативы, творческого начала» [8, с. 87].

Об этом прекрасно написал Брюсов, явно довольный тем, что и он сам попал под перо критика. Брюсов писал, что карикатуры г. Чуковского – блистательны, они нарисованы с такой силой, с такой яркостью, что как бы ослепляют и совершенно заслоняют истинный образ писателя [5, с. 209].

Отличительной чертой Чуковского-критика было то, что все его статьи были написаны легким, почти разговорным языком, беседа с читателем идет на равных. Он обнажает процесс своего размышления, вернее - соразмышления и сопереживания с писателем и читателем. По мнению Чуковского, критик должен сказать свое слово так, чтобы его поняли не только изощренные слушатели, но и «желторотый студент и комиссариатская барышня». Он старался приобщить к литературе увлеченный им широкий круг читателей.

Образ самого автора в работах Чуковского – образ художественный и единый. Это главное. Это и определяет своеобразие его манеры. Стиль всякого художника – не комбинация приемов. Он складывается не из множества умений. Стиль - это неумение писать иначе. То, что заставляет нас узнавать художника и в творчестве, и в дружеском письме, и даже в деловой записке. Эту цельность, это неумение быть иным Чуковский ищет в героях своих очерков. И сам старается быть таким.

Нельзя сказать, чтобы это ему решительно всегда удавалось. Он сам писал, что и у Некрасова кроме таланта, «был чисто ремесленный ... дар, не изменявший ему никогда», и приобретенный в годы журнальной поденщины. Иные вещи Чуковского написаны за счет способности, за счет эрудиции, за счет крепкого ремесла, но там, где им

владеет страсть, где он «поет», там Чуковский становится и остается самим собой. Там Чуковский выступает как писатель со своим стилем; не с набором профессиональных приемов, а со стилем как неповторимым складом мышления неповторимой личности.

Характерной особенностью К. Чуковского был особый угол зрения, под которым он рассматривал писателя. Он не был толкователем чужих произведений, он придерживался мнения, что писатель пользуется словом не только для того, чтобы выразить свои истинные мысли, сколько для того, чтобы скрыть их. К. Чуковский разделял в художнике рациональные стремления и установки, часто навязанные извне, и бессознательное творчество, при этом второе казалось ему гораздо интереснее и значительнее первого. Все, что проповедовал писатель на словах, было для Чуковского только парадным мундиром, который надевают, чтобы заслонить нечто более существенное в себе, обмануть себя и читателя. Критику была свойственна недоверчивость ко всему тому, что лежит на поверхности литературного произведения, и все свое мастерство он употреблял на то, чтобы проникнуть за эту поверхность. Показательны сами метафоры, с помощью которых он объяснял свой подход к писателям. По отношению к писателям критик часто применял приемы, достойные этого собирательного образа и выступал в роли проницательного сыщика, способного «углядеть» именно то, что изо всех сил хотят от него скрыть. Мысль о том, что между проповедями писателя и смыслом его художественного творчества существует дистанция, являлась одной из центральных для Чуковского, она не оставляла его и позднее.

К. Чуковский считал, что каждый писатель как бы сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критики в том, чтобы отыскать этот пункт. Для критика важно выследить в каждом то заветное и главное, что составляет самую сердцевину его души, выставить эту сердцевину напоказ. Сразу ее трудно увидеть. Художник, как всякий помешанный, обычно скрывает свою манию от других. Он ведет себя как нормальный и о вещах судит здраво. Но все это притворство. Отсюда следует сделать вывод, что «хорошим Пинкертоном должен сделаться всякий критик!»

По отношению к писателям К. Чуковский часто выступал как настоящий сыщик. В письме к М. Горькому он писал: «Я затеял характеризовать писателя не его мнениями и убеждениями, которые ведь могут меняться, а его *органическим стилем, теми инстинктивными, бессознательными навыками творчества*, коих часто не замечает он сам. Я изучаю *излюбленные приемы* писателя, *пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам*, и на основании этого чисто-формального, технического, научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя» [6, с. 181].

Для К. Чуковского не важно, что думает В. Маяковский о революции, но главное то, что он (Маяковский) «строит свой стих на метафорах и гиперболлах, что у него пристрастие к моторным, динамическим образам, что ритмы у него разговорные, уличные», – это для критика самое главное. А эпитеты А. Ахматовой стремятся к умалению и обеднению вещей, а также для К. Чуковского в этих эпитетах отражается *душа поэта*.

Любимый и испытанный прием нагнетания интереса у К. Чуковского – это прием неожиданности. Например, статью о Л. Андрееве, Чуковский начинает вполне домашними воспоминаниями о причудах знаменитого писателя. О том, что бывали в его жизни недели, когда он воображал себя моряком и ни о чем другом слышать не хотел. Даже приобретал походку морского волка. Или вдруг начинал играть в живописца.

Проходит какое-то время. Внезапно Л. Андреев из просоленного моряка превращается в великолепного «герцога Лоренцо»: величаво он являлся гостям на широкой торжественной лестнице, ведущей из кабинета в столовую!

Что же это? Чуждества старого знакомого? Но нет, это характерные черты писателя. Герцогом Лоренцо он становился, когда писал «Черные маски». Моряком – когда работал над пьесой «Океан». «Он невольно перенимал у своих персонажей их голос и манеры, весь их душевный тон, перевоплощался в них, как актер».

Во всех этих неожиданностях сказались существеннейшие черты стиля Андреева – «тяготение к огромному, пышному». Гиперболический стиль его книг был равен гиперболическому стилю его жизни.

Излюбленной темой Андреева была смерть, ужас смерти. Этот ужас чувствуется во всех его книгах, и, по мнению К. Чуковского, именно от этого ужаса он спасался, хватаясь за цветную фотографию, за граммофоны, за живопись. Иногда, глядя на Андреева, никто бы не поверил, что «этот человек мог носить в себе трагическое чувство вечности, небытия, хаоса». Но как раз в этом и заключалась основная черта его писательской личности, что он касался извечных вопросов, трансцендентных, метафизических тем. Другие темы не волновали его.

Любимые герои – люди, лишенные каких бы то ни было конкретных особенностей. Как говорил сам Андреев, что «типичность людей я заменил на типичность положений. Быть может, в ущерб художественности, которая непременно требует строгой и живой индивидуализации, я, иногда умышленно уклоняюсь от обрисовки характеров. Мне не важно, кто «он» - герой моих рассказов... Мне важно только одно, что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни». Позже К. Чуковский остыл к Андрееву, так как тот стал увлекаться абстрактными схемами, напыщенной, уныло-монотонной риторикой, и его литературная манера превратилась в дурную манерность.

Изучив творчество, биографию писателя, его быт, среду, эпоху, условия и обстоятельства, при которых создавались произведения Чуковский, как подлинный художник, перевоплощался в своего героя, думал его думы, испытывал его чувства, переносился во времена, в которые он жил.

Корней Чуковский – великий мастер прочитывания литературных «партитур», открыватель их смыслов, красот, ценностей. И «неожиданности», которые пронизывают ткань его критических произведений, не только прием увлекательного критического рассказа. Они – главным образом – форма, в которую облакаются открытия, совершенные критиком. К. Чуковский особенно чуток к тем моментам, когда внутренние изменения – и в персонаже, и в конфликте, и в самом сознании художника, – накапливаясь, вдруг обозначаются своего рода «скачком», резким изломом, поворотом, а иногда и двойным поворотом.

Можно привести пример, как рельефно очертил К. Чуковский сдвиг от первой книги Блока ко второй. Петербургские углы, ресторанный муть завладела пером поэта. Презрительно отшатнулся он от потусторонних высот, перед которыми ранее благоговейно стоял на коленях, падал ниц. «Но в том-то и особенность Блока, – неожиданно поворачивает ход рассуждения К. Чуковский, – что, при всем его стремлении загрязниться, житейское не прилипало к нему... Каких бы язвительных и цинических слов ни говорил он о своих святынях, обличения звучали как молитвы. В них не было свойственной кощунствам пронзительной едкости, а была, против его воли, гармония...

Как бы ни смеялся он над глупым Пьеро, влюбленным в картонную деву, но те стихи, где Пьеро изливает свою смешную любовь, так упоительны, неотразимо лиричны, что, слушая их, забываешь смеяться над ним» [1, с. 235].

Так двойственно и сложно выглядит переплетение противоречий у Блока. Нужен был тончайший инструмент эстетического анализа, чтобы уловить перекрещивающиеся, перепуганные чувства и стремления. Встречные, противоборствующие эмоциональные потоки, отрывающиеся друг друга и накрепко слитые.

Если Блок даже «твердил, что женщины, которых мы любим, – картонные, он, вопреки своей воле, видел в них небо и звезды, чувствовал в них нездешние дали, и – сколько бы сам ни смеялся над этим – каждая женщина... открывала просветы в **Иное**».

Разработанный К. Чуковским метод портретирования заключается в тончайшей индивидуализации каждого, о ком он писал. Вылепленные несколькими «язвочными и сильными мазками», они приобретают такую объемность, что у читателя возникает ощущение, словно не Корней Иванович, а мы, читатели, были знакомы с Б. Житковым, А. Толстым и В. Маяковским, Кони и Репиным. У каждого – жест, удивительно свой.

О Блоке следующее: « Он говорил... как всегда монотонно, с неподвижным и как будто бесстрастным лицом, то и дело сопровождая свою мрачную речь еле заметной, странно веселой усмешкой» [4, с. 323].

Анализ литературных статей К. Чуковского позволяет сделать следующий вывод: в основе разработанного им метода лежало стремление воссоздания «образа автора». Чуковский обнаруживает такую перспективу, из которой все творчество – а Чуковский тяготел именно к масштабным обобщениям – представало внутренне скрепленным неким символом, благодаря созданию того или иного писателя обретали единство, источник которого не доступен (невидим) и самому творцу.

Под знаком этого символа («сумасшедшинки») Чуковский и рассматривал все созданное очередным своим «героем».

Такой подход можно определить как род философской критики, разбирающей своим предметом не идеи, вкладываемые автором в уста персонажей, и не идеи, как бы сказывающиеся в произведении помимо воли автора, а самого автора как творческого индивида, интересного, в первую очередь, именно своей невписываемостью ни в какую идею.

Дальнейшее исследование проекта критической поэтики, предложенного К. Чуковским, имеет несомненный интерес и перспективу с точки зрения изучения стилистических и жанровых взаимовлияний в пределах общелитературного дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добин Е.. Сюжетное мастерство критика (Штрихи к портрету К. Чуковского) // Новый мир. – 1970. – №3. – С. 223-239.
2. Иванова Е. Неизвестный Чуковский // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15тт. – Т.6. –М., 2002. – С. 5-26.
3. Кочеткова А. К.И. Чуковский - литературный критик 1900-1910-х годов. – Дисс.канд.филол. наук. – Саратовский государственный университет, 2004. – 198 с.
4. Петровский М. Книга о Корнее Чуковском. –М.: Сов. писатель, 1966. – 416 с.
5. Рассадин Ст. Искусство быть самим собой // Новый мир. – 1967. – №7. – С. 206-221.
6. Чуковская Л.К. Памяти детства: Воспоминания о К. Чуковском. – М.: Московский рабочий, 1989. – 221 с.
7. Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15тт. – Т.6. –М.: Терра, 2002. – С. 181-221
8. Чуковский К. Максим Горький // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15тт. – Т.6. – М.: Терра, 2002. – С. 84-93
9. Чуковский К. От Чехова до наших дней // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15т. – Т.6. – М.: Терра, 2002. – С. 29-181

АННОТАЦІЯ***Антонюк М.А. К. Чуковский – критик эпохи домодерна***

В статье рассматриваются особенности литературной критики К. Чуковского на примере анализа статей о Л. Андрееве и других. И мы делаем выводы, что характерные черты критика следующие: рассмотрение одной главной черты писателя, на которую критики раньше не обращали внимания, легкий и понятный язык статей, неожиданное отождествление писателя с его героями, особое внимание стилю, прием неожиданности для того, чтобы заинтересовать читателей.

Ключевые слова: литературный портрет, критик, стиль, прием.

АНОТАЦІЯ***Антонюк М.А. К. Чуковский – критик эпохи домодерна***

В доповіді розглядаються особливості літературної критики К. Чуковського на прикладі аналізу статей о Л. Андрееві та ін. І ми робимо висновок, що характерними рисами критика є наступне: розгляд однієї головної риси письменника, на яку інші критики не звертали уваги, легка і зрозуміла мова статей, неочікуване ототожнення письменника з його героями, особлива увага стилю, прийом несподіваності для зацікавлення читачів.

Ключевые слова: літературний портрет, критик, стиль, прийом.

SUMMARY***Antonyuk M.A. K. Chukovsky as a critic of premodern epoch***

In the report the main features of Chucovsky's literary criticism (on the example of the analysis of the literary articles about L. Andreev and others) are considered. We have made the conclusions that the main features of the critic's works are the following: introducing the most important feature of any writer to which other critics didn't pay attention, easy and clear language of his articles, unexpected identification, great attention to the writer's style, the method of unexpectedness to interest readers.

Key words: literary portrait, critic, style, method.

УДК 8 (09)

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ И ЭПОХАЛЬНОЕ В ОБРАЗЕ ОСТАПА БЕНДЕРА

Интерпретация главного героя сатирической дилогии И. Ильфа и Е. Петрова стала одной из основных причин полемики вокруг романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Результаты поиска как литературных предшественников Остапа Бендера, так и реальных прототипов были многочисленны и разнообразны.

Великий комбинатор И. Ильфа и Е. Петрова – это некий собирательный образ человека «плутовского» типа, имеющий в мировой литературе свою художественную генеалогию, что позволяет говорить об архетипичности данного образа. Однако особого внимания заслуживает тот факт, что, отдавая дань литературной традиции, И. Ильф и Е. Петров сумели внести в образ определенную специфику, соединив тем самым художественную традицию с новаторским приемом.

Современный исследователь творчества И. Ильфа и Е. Петрова Ю. К. Щеглов определил оригинальность творческого решения в создании образа Остапа Бендера не столько «в новой комбинации известных признаков и типов литературного героя», сколько «в том, что эти традиционные признаки и типы оказываются спроецированы в советскую действительность, на фоне которой они неожиданно приходят ко двору, получают парадоксальное применение и начинают жить новой жизнью» [4, с. 30].

То историческое время (начало XX века), в рамках которого создавалась дилогия, во многом контролировало и даже определяло жанр, тематику и проблематику художественных произведений. Отсюда столько мифов относительно государственного заказа на первый роман дилогии, развенчание которых только подтверждает оригинальность решения И. Ильфом и Е. Петровым поставленной глубинной проблемы.

Синтез литературной традиции и индивидуальных авторских решений привел к дуалистическому пониманию образа главного героя дилогии. По нашему мнению, наиболее обоснованной является точка зрения Ю. К. Щеглова, расценивающего образ Остапа Бендера как трансформацию двух архетипов: демонического и плутовского. Каждый из названных архетипов имеет в мировой литературе давнюю художественную традицию.

Одним из самых ранних воплощений архетипа плута является образ мифического Трикстера. В современную культуру архетип Трик-

стера пришел из работ К. Г. Юнга; он, в свою очередь, заимствовал этот образ у исследователя мифов североамериканских индейцев П. Радина.

В европейской культуре и литературе архетип Трикстера воплощается в образе скандинавского бога-проказника по имени Локки.

«В образе Трикстера Юнг отметил ряд карнавалыных традиций...- Трикстеру свойственна любовь к коварным розыгрышам и злым выходкам, способность изменять свой облик... Но, несмотря на присущие ему отрицательные качества, Трикстер может создать то, на что другой, даже затратив свои самые лучшие силы, оказывается не способен. Однако важнее всего здесь то, что Трикстер не является «существом Хаоса», он – любимый ангел Бога, правда, в прошлом. Он – странник, медитатор, герменевтик... нарушитель границ...» [5].

Следует отметить, что архетип плута в образе мифологического Трикстера имел максимальное приближение к демоническому архетипу, однако, говорить в данном случае о полном взаимопроникновении архетипов не представляется возможным, поскольку семантика данных архетипов принципиально различается.

Художественная традиция реализации архетипа плута на почве русской культуры также имеет свои яркие примеры ранней интерпретации. Мотив плутовства и хитрости – один из важных составляющих элементов русского фольклора. Он четко прослеживается в популярном образе русской сказки – рыжей плутовки лисицы. Она с легкостью находит выход из сложных ситуаций, проявляя незаурядный ум и способность творчески подходить к решению проблемы. Ей близок дух авантюризма и желание покорять новые вершины. Несмотря на то, что проделки лисы нередко имеют своей целью отнюдь не благие намерения, на читательском уровне они воспринимаются с большой долей юмора.

Отступление от зооморфной традиции изображения архетипа плута прослеживается в жанре фольклорного анекдота. «Фольклорный анекдот и его книжные дериваты строятся на оппозиции ума (хитрости) и глупости (наивной простоты), изредка соединяемых в одном лице. Медиатором между плутом и простаком является шут. Когда оба антагониста хитрецы, то плутовство одного может быть преодолено контрплутовством другого. Так происходит, например, в многочисленных адюльтерных сюжетах, в которых мы восхищаемся то ловкостью любовника, то контрдействиями мужа» [3, с. 115].

В полной мере генезис архетипа плута эксплицируется на примере излюбленного героя русских балаганных сюжетов Петрушки, славу которого создали его остроумие и хитрость.

Традиции жанра плутовского романа прослеживаются и на материале авторской русской литературы.

В поеме Н. В. Гоголя «Мертвые души» архетип плута реконструирован в образе главного героя Чичикова, которого писатель наделил чертами нового человека, появившегося в русском обществе XIX века.

Основное внимание уделено актуализации значения двойственности. Чичиков как представитель нового времени достаточно умен и изобретателен, что роднит его с Космосом, но, вместе с тем, он чрезвычайно амбициозен и тщеславен, страстен и азартен, в своем желании достичь поставленной цели готов пойти на крайние меры, пуститься в самую рискованную авантюру, что приближает его натуру к демоническому началу, а следовательно, и к Хаосу.

Одной из отличительных черт Трикстера является его свободный дух. Он волен сам выбирать свою дорогу. Поэтому мотив дороги, которым завершается роман, обещает Трикстеру обретение истины и свободы, дарит надежду на достижение гармонии.

Семантика архетипа демона в мировой литературе характеризуется в большей степени сепаративным значением, нежели семантика архетипа плута. Историческая интерпретация архетипа демона строится на восприятии его в качестве антагониста Бога, то есть в рамках оппонирования категорий Космоса и Хаоса. Демон в его традиционном значении представлен в образе дьявола (христианская литература) и его этническо-религиозных эквивалентах. Смысл существования архаического демона сводится к его стремлению одолеть Бога, «переманить» на свою сторону божьих творений – людей (библейский сюжет об изгнании из рая).

Эпоха романтизма переосмыслила традиции изображения архетипа, расширив его семантику путем трансформаций и интегрированных с рядом других архетипов, в частности, произошел синтез архетипа демона и архетипа героя.

Одним из первых новаторов, в творчестве которого нашли отражение обозначенные процессы, был Джордж Гордон Байрон. Его лирический герой характеризуется резкой индивидуализацией и обособленностью от мира в целом. Это герой страдающий, герой-изгнанник, но, вместе с тем, сильная и волевая личность. Поэтическое творчество Байрона, его образы и мотивы имели существенное значение для становления романтизма в русской литературе.

В творчестве А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова ярко отразилась увлеченность байроновскими мотивами демонизма. Евгений Онегин и Печорин во многом унаследовали ряд черт, свойственных лирическому герою Байрона, что позволило объединить их в особый тип литературного героя, получившего условное название «демонического».

Однако в рамках данного типа архетип демона получил лишь условную реализацию и приобрел черты контекстуального архетипа. Его архаическая форма была подвергнута деструктуризации, что приве-

ло к утрате сказочно-мифологического компонента и привнесению в него элемента мистики. Следует отметить, что поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в данном случае является исключительной, поскольку, во многом соответствуя трансформированному архетипу демона, все же максимально приближена к истокам интерпретации данного архетипа.

Таким образом, в эпоху романтизма семантика демонического архетипа была расширена за счет привнесения в данный архетип дополнительного значения архетипа судьбы или рока.

Обобщая тип «демонических» героев, Ю. К. Щеглов отмечает их «способность на благородные поступки ради рядовых людей, к которым они испытывают благожелательность... в то же время, подобный герой нередко присваивает себе наполеоновское право распоряжаться маленькими людьми и их жизнью как дешевым материалом для своих титанических экспериментов. В высокой своей разновидности данный тип может обладать подлинным обаянием и харизмой. В менее приятных вариантах могут выступать на первый план такие черты, как пустота, цинизм, издевательство над всем и вся, а также такое известное свойство дьявола, как отсутствие устойчивого характера, бесконечное множество масок и обличий» [4, с. 31].

Лирика поэтов Серебряного века во многом продолжила прерванные в XIX в. направлением реализма традиции и тематику эпохи романтизма, привнеся в нее свои субъективные формы выражения авторского сознания. Творчество поэтов Серебряного века характеризуется частым обращением к мистике и религиозной символике. Отмечается повышенный интерес к лирическому герою-страннику, предчувствие победы Хаоса и как следствие – актуализация в лирике поэтов Серебряного века архетипа демона.

В стихотворении М. Цветаевой демонический образ, повелевающий темными силами, находит выражение в образе А. Ахматовой:

О муза плача, прекраснейшая из муз!

О ты, шальное исчадьё ночи белой!

Ты черную насылаешь метель на Русь,

И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы!..

Как лирический герой А. Ахматова представлена в состоянии душевной пустоты и одиночества. Вместе с тем, как и демон эпохи романтизма, она одновременно могущественна и бессильна.

Литературное творчество И. Ильфа и Е. Петрова было далеко от традиций, характерных для романтизма и символизма. Сюжет романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» строится по тому же принципу, что и поэма «Мертвые души» Н. В. Гоголя, написанная им в соответствии с традициями реализма. Близость данных произведений обусловлена не столько влиянием традиций классической литературы, сколько схожестью исторического времени. Однако в образе

Остапа Бендера, возникшего, как и образ Чичикова, на почве смены устоев, архетип плута приобрел новые черты, не свойственные его предшественникам. Таким образом, традиционный архетип плута в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова получил новую интерпретацию. Прежде всего, это стало возможно за счет синтеза двух семантически близких и не раз уже интегрировавших архетипов плута и демона. Основой образа великого комбинатора послужил архетип Трикстера, в котором плут и демон являются составляющими одного целого. Выбор в качестве ключевой одной из составляющих представленного архетипа и послужил причиной зачастую односторонней интерпретации образа Остапа Бендера в критической литературе.

Плутовская и демоническая ипостаси позволяют интерпретировать образ главного героя дилогии на двух уровнях. Как плут Остап Бендер «относится к типу деклассированных авантюристов, чьи интересы располагаются в тривиальной, «низменной» сфере, заведомо отключенных от каких-либо идеалистических или престижных устремлений» [4, с. 30]. Как демон Остап Бендер выполняет определенную миссию в противостоянии Космоса и Хаоса.

Система жизненных принципов плута также подвижна и динамична, как и образ жизни, который он ведет. Спецификой изображения плутовского архетипа является помещение его в особый художественный мир, обладающий имманентной организацией с собственными нормами и законами. Наиболее ярко данная модель мира продемонстрирована в «Одесских рассказах» Бабеля, где герои разговаривают на своем собственном жаргоне и обсуждают темы, далекие от понимания человеком «общего» мира внетекстовой реальности.

Великий комбинатор И. Ильфа и Е. Петрова также живет в своем сепаративном мире и обладает достаточно гибким понятием нравственности, что позволяет ему комфортно чувствовать себя в предлагаемых обстоятельствах, и даже более того, занимать в них лидирующую позицию.

При стечении обстоятельств иным образом плут мог бы стать «культурным» (положительным) героем, реализовав тем самым свою изначальную космическую составляющую, выраженную, в частности, в его креативности. Однако писатели исключили космическую составляющую Трикстера-плута, акцентировав внимание на хаотической, тем самым лишив своего героя права катарсиса. Творческие способности Остапа направлены исключительно на служение его «низменным» потребностям, следовательно, их развитие как космической составляющей, в конечном счете, сведено к регрессу.

Дуалистическая составляющая сущности архетипа плута нашла отражение в неоднозначном восприятии его роли в произведениях. С одной стороны, Остап Бендер является обличителем пороков совре-

менного общества, а с другой – он сам один из его пороков. В данном случае происходит совпадение плутовской и демонической ипостасей образа великого комбинатора. Ю. К. Щеглов отмечает, что «Можно рассматривать плутовство и демонизм Бендера как два контрастных регистра, через которые проводится единая тема «невовлеченности» и которые затем неразрывно совмещаются в характерной модели бендеровского поведения, в знакомом всем читателям рисунке бендеровского речевого и практического остроумия» [4, с. 32].

Традиционно демонический персонаж обладает определенной харизматичностью, что способствует восприятию его в качестве положительного героя. Здесь следует акцентировать внимание на том, что задача архаического демона состояла именно в соблазнении и дезинформации. Остап Бендер часто действует по тому же принципу. Важно отметить, что процесс обольщения у него всегда разыгрывается в соответствии с «принципом карнавала», ключевыми составляющими которого являются метаморфоза и мистификация («Начать карьеру многоженца без дивного, серого в яблоках костюма, было невозможно. К тому же нужно было иметь хотя бы десять рублей на представительство и обольщение»). Небольшой акушерский чемадан, который Остап всюду носит с собой, – это уменьшенная гардеробная человеческих масок. Обольщая и вводя в заблуждение персонажей художественной действительности, демоническая сущность Остапа выполняет и сверхзадачу, заручаясь симпатией и сопереживанием со стороны читательской аудитории.

Демоническая сущность Остапа обуславливает его глубокий внутренний конфликт, заключающийся в собственном бездушии. Деньги, которые он так стремится получить на протяжении действия двух романов, сами по себе не имеют для него ценности, они являются символом жизни, «свободной от самого себя», от своего вечного поиска и скитаний. Они должны привести его в идеальный город, рай, «символический» Рио-де-Жанейро: «Я с детства хочу в Рио-де-Жанейро. Вы, конечно не знаете о существовании этого города... Полтора миллиона человек, и все поголовно в белых штанах». Шура Балаганов, естественно, не знает о существовании такого города, потому что именно такого города-рая, города-утопии, в реальности не существует, как нет и того мира, в который хочет окунуться Остап, получив заветный миллион.

В исследованиях творчества И. Ильфа и Е. Петрова нередко прослеживается мысль о благородстве Остапа Бендера, проявляющемся время от времени в широких жестах неожиданного самопожертвования. Все подобные поступки имеют иное основание. Остапу необходимо общество, чтобы восполнить пустоту вокруг себя, которая, тем не менее, оказывается невосполнимой.

Киса Воробьянинов, Шура Балаганов и Паниковский выполняют функцию свиты, «низших» демонов, окружающих своего повелите-

ля. Неслучайно Остап редко называет каждого из них по имени, предпочитая пользоваться прозвищами (Конрад Карлович Михельсон, Киса, предводитель камачо – новые имена Ипполита Матвеевича Воробьянинова; Вася, бортмеханик, адмирал Балаганов – Шура Балаганов; студент, старик – Паниковский). Тем самым он не только подчеркивает свою власть над ними, но и «уничтожает» их индивидуальность. В повседневном общении Остап нередко называет Воробьянинова Кисой, детским домашним прозвищем, оставшимся в далеком прошлом и не имеющим никаких связей с настоящим. Встреча с Шурой сама по себе происходит в маскарадных условиях (на момент встречи с Остапом Балаганов уже отрекся от своей реальной жизни). Это подтверждается словами Бендера: «Вот это нехорошо. Почему вы продаете свою бессмертную душу?». «Церемония» принятия в свиту Паниковского имеет наибольшую ритуализацию: «– Встаньте на колени, – сказал Остап. Паниковский так поспешно опустился на колени, словно ему подрубили ноги. – Хорошо! – сказал Остап. – Ваша поза меня удовлетворяет. Вы приняты условно, до первого нарушения дисциплины, с возложением на вас обязанности прислуги за все».

Единственным, чье имя остается неизменным на протяжении всего повествования, является Адам Казимирович Козлевич. Это объясняется тем, что он и не входит в свиту Остапа. По определению командора он – «просто ягненок, неудавшийся баптист», потерявший веру. Таким образом, Козлевич – случайная жертва, поплатившаяся за свой нетвердый дух. При подобном угле зрения сцена спора Остапа и священнослужителей приобретает символический смысл, а фраза «и началась борьба за бессмертную душу шофера» – прямое значение.

Данный эпизод имеет достаточно прозрачную отсылку к философскому трактату Ф. Ницше. В традиционной критической литературе этот факт отмечен не был, и вся сцена спора, несмотря на свою глубинную философскую тематику, воспринималась как сатирическая. Тогда как именно здесь И. Ильф и Е. Петров подняли одну из важнейших проблем современного общества – духовную анархию. В данном случае Остап Бендер примеряет на себя роль сверхчеловека, «заменителя Бога», о котором говорил Ницше: «– Ксендз! Перестаньте трепаться! – строго сказал великий комбинатор. – Я сам творил чудеса. Не далее как четыре года назад мне пришлось в одном городишке несколько дне пробыть Иисусом Христом. И все было в порядке... Небо теперь в запустении. Не та эпоха. Не тот отрезок времени». В данном мире появление демона, провозглашающего собственное владычество, вполне закономерно. Его задача состоит в том, чтобы в сложившихся исторических событиях пробуждать смятение и сеять Хаос.

Между двумя романами диалогии лежит сравнительно малый отрезок времени, и, на первый взгляд, описываемая историческая ре-

альность является идентичной, тогда как нельзя не заметить, что между Остапом Бендером в «Двенадцати стульях» и Остапом Бендером в «Золотом теленке» наблюдается существенная разница, чему есть ряд причин. Это и возросшее мастерство писателей, и их изменившееся восприятие действительности. Если первый роман дилогии – это, в большей степени, приключенческий роман, тяготеющий к классике плутовского жанра, то «Золотой теленок» – это уже роман с философским подтекстом. Плут Остап Бендер в соответствии с литературной традицией неизменно терпит поражение, будь то бесполезная погоня за сокровищем мадам Петуховой или афера с миллионом. Единственное, что он получает – это симпатию со стороны читателя, увлеченного остротой его ума или веселым нравом. Таким образом, можно сказать, что плутовской персонаж получает «условное бессмертие». Окончание первого романа, где Остап гибнет от руки компаньона, является сюжетно неожиданным, но жанрово оправданным.

В романе «Золотой теленок» перед читателями предстает «качественно новый» Остап Бендер. В самом начале романа Бендер говорит о себе: «Я не хирург... Я невропатолог, я психиатр. Я изучаю души своих пациентов. И почему-то всегда попадаютя очень глупые души». Таким образом, новый, перерожденный Остап – это, прежде всего великий комбинатор, тот самый булгаковский исследователь человеческих душ в своем первом, раннем облики. Как персонаж демонический Остап Бендер стоит выше категорий жизнь-смерть, даже понятие «расплаты» имеет для него лишь условное значение.

Синтез архетипов демона и плута, представленный в образе Остапа Бендера, позволил гармонично отразить противоречивые стороны его характера и, кроме того, дать логическое объяснение его поступкам.

Демоническая фигура Остапа Бендера стала знаковой для своей эпохи. Маскируясь под личиной афериста и жулика, он долго оставался вне подозрений со стороны советской цензуры, поскольку «шуту и жулику, которые с социальной точки зрения выглядели «никем», многое сходит с рук» [4, с. 32]. Органичное слияние демонического и плутовского в образе великого комбинатора послужило причиной спасения дилогии И. Ильфа и Е. Петрова от ярлыка «запретная литература».

Без сомнения, Остап Бендер в большей степени демон, нежели плут, что особенно ярко отразилось на, казалось бы, сюжетной незавершенности второго романа дилогии. Вопрос, потерпел великий комбинатор поражение или одержал победу, долгое время оставался открытым, между тем, как ответ на него обусловлен литературной традицией и архетипической условностью дилогии И. Ильфа и Е. Петрова. Критерии оценки образа Остапа Бендера не могут быть соотнесенными с типичными критериями оценки, дифференцирующими литературные персонажи по принципу «положительный-отрицатель-

ный». Архетип демона-плута, реализовавшийся в образе великого комбинатора, расширил художественное пространство дилогии, акцентировав внимание на социальных конфликтах современной авторам действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Книга для ученика и учителя / И. Ильф, Е. Петров. / сост., предисловие, комментарии, справочные и методические материалы Ю.Б. Орлицкого. – М.: ООО Издательство АСТ: ООО Агентство КРПА Олимп, 2002. – 528 с.
2. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок / И. Ильф, Е. Петров. – М.: Дом, 1995. – 320 с.
3. Литературные архетипы и универсалии: сборник / под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 431 с.
4. Цветаева М. Стихотворения и поэмы / М. Цветаева. – Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1997. – 528 с.
5. Щеглов Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» / Ю. К. Щеглов. // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев: Ю. К. Щеглов. Комментарии. – М.: Панорама, 1995. – 653 с.
6. <http://www.msclub.ce.cctpu.edu.ru/school/Jung/Jung23.htm>

АННОТАЦИЯ

Афанасьева Т.С. Архетипическое и эпохальное в образе Остапа Бендера

Настоящая статья посвящена исследованию центрального образа дилогии И. Ильфа и Е. Петрова Остапа Бендера в соответствии с теорией архетипов. Автор рассматривает генеалогию архетипа плута и демона в контексте русской литературной традиции. Результаты исследования позволяют интерпретировать романы И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» как цельное эпическое произведение с глубинной тематикой, ориентированное на достоверное отражение исторических реалий.

Ключевые слова: дилогия, художественный образ, архетип, литературная традиция.

АНОТАЦІЯ

Афанасьєва Т.С. Архетипічне і епохальне в образі Остапа Бендера

Подана стаття присвячена дослідженню центрального образу ділогії І. Ільфа та Є. Петрова Остапа Бендера відповідно до теорії архетипів. Автор розглядає генеалогію архетипу шахрая й демона в контексті російської літературної традиції. Результати дослідження доз-

воляють інтерпретувати романи І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» як цілісний епічний твір з глибинною тематикою, орієнтований на достовірне віддзеркалення історичних реалій.

Ключові слова: *дилогія*, художній образ, архетип, літературна традиція.

SUMMARY

Afanasyeva T.S. The archetypical and the epochal in the image of Ostop Bender

The article studies the central image of the dilogy by I. Ilf and E. Petrov with the help of the theory of archetypes. The author analyses the genealogy of the archetype of the rascal and demon in Russian literary tradition. The results of the survey let us consider the novels «Twelve Chairs» and «The Golden Calf» by I. Ilf and E. Petrov as a single epic work with a deep plot, aimed at a true-to-life description of historical events.

Key words: dilogy, artistic image, archetype, literary tradition.

*Е.А. Бажанова
(Горловка)*

УДК 82.0

ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМАТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

XX век с его политической и экономической ситуацией не мог не повлиять на сознание мыслителей своего времени. Безусловно, особенно сильное воздействие на умы мыслящих оказала философия, в частности философия экзистенциализма. Несмотря на глубокие внутренние противоречия, экзистенциализм взрастил не одно поколение писателей, по-своему наследующих это философское течение. Одним из таких писателей, на наш взгляд, является А. де Сент-Экзюпери.

На неповторимость творческого наследия французского писателя указывает один из его критиков Владимир Рыбаков: «*произведения Экзюпери стоят особняком во французской литературе первой половины XX в.*» [6, с. 433]. По нашему убеждению, главной тому причиной является особое миропонимание автора. Его философия еще мало изучена, но мы находим в этом необходимость, поскольку Сент-Экзюпери отходит от понимания философских истин своего времени, развивая свою теорию бытия человека, в некоторых позициях восходящую к истокам идей Ф. Ницше. Исходя из вышеуказанного, мы ставим своей задачей исследование философского аспекта сказки французского пи-

сателя «Маленький принц» с целью интерпретации этого произведения с точки зрения философского понимания жизни автором.

Сказка А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» – одно из его последних произведений, которое, по нашему мнению, является наиболее ярким образцом идиостилии французского писателя. Этому произведению было посвящено немало исследовательских работ [1; 2; 3; 4; 5; 6], однако, об особой философии писателя заговорили сравнительно недавно, имея в виду главным образом таинственную внутреннюю связь между одним человеком и всеми другими людьми на Земле [6, с. 432].

Немалое затруднение для исследователей творчества французского писателя составляет, на наш взгляд, своеобразное слияние воедино литературы, философского миропонимания автора и его веры в Бога, что не могло не отразиться в «Маленьком принце».

Ни одно законченное произведение Сент-Экзюпери не «вынашивалось» им так, долго как «Маленький принц». Некоторые моменты будущей сказки видны в «Южном почтовом» (любовь Берниса и Женевьевы > отношения между Маленьким принцем и розой), в последнем эпизоде «Планеты людей» (златокудрый мальчик, похожий на принца; мудрый, умирающий старый садовник > золотоволосый Маленький принц, который, отчасти, также является садовником: он старательно ухаживает за своим цветком, но, что важнее, он – садовник своей души, поскольку выпальвает баобабы своей планеты. Вредные растения – это вредные привычки и черты, которые, если не искоренить сразу, разрастутся и погубят человека, как разрывают в клочья корни баобабов маленькую планету.), в письмах к Ренэ де Соссин, в письмах к матери, в заметках из «Записных книжек» (тема отношений взрослых и детей > дружба Маленького принца с летчиком), в «Военном летчике» (воспоминания о детстве самого писателя > легкая, скоропостижная смерть Маленького принца будет походить на смерть его брата)... Потому мы считаем важным обратиться именно к этому произведению.

По жанровой принадлежности произведение А. де Сент-Экзюпери является сказкой. Отсюда следует непринужденность повествования, конструктивно простые предложения, сказочные персонажи, сокрытие за фантастической фабулой реальных взаимоотношений людей, мотивные повторы и пр. Тем не менее, мы наблюдаем и некоторые жанровые несоответствия:

1) хоть композиция сказки (как и в притче, сходство с которой мы наблюдаем) имеет вид параболы, начало ее повествования имеет конкретное время и пространство, дальнейшее повествовательное движение по кривой достигает определенного пика и вновь возвращается к исходной точке, однако уже в качественно новом, индивидуально-авторском философско-этическом осмыслении, без которого была бы невозможна именно такая концовка;

2) авторский дуализм, поскольку сказка была написана для детей, но была рассчитана на понимание взрослых; отсюда вытекает особое значение иносказания и подтекста, поскольку именно эти понятия обнажают суть философского миропонимания автора.

Исследуя философские принципы немецкого ученого и французского писателя, мы пришли к выводу о существенном совпадении понимания свободы духа и поиска самого себя в теории Ф. Ницше о трех превращениях духа и философской основы сказки А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Так три превращения духа по Ф. Ницше соответствуют трем ступеням в самосознании Маленького принца:

1) **дух стал верблюдом**, *«все самое трудное берет на себя выносливый дух: подобно навьюченному верблюду, который спешит в пустыню, спешит и он в свою пустыню»* [4, с. 23] > капризы розы стали в тяжесть Маленькому принцу, он не смог жить с грузом массы ненужных слов цветка, которые принимал близко к сердцу и решил бежать;

2) **верблюд стал львом** [4, с. 23] > побег осуществляется не только в прямом смысле этого слова, но и в переносном – это уход в себя, который способствует превращению одинокого духа в свободный, ищущий себя в борьбе с «последним богом», то есть это борьба против устоявшихся ценностей, придуманных людьми и гласящими: «Ты должен». Тем не менее, эти ценности ложные. Маленький принц это чувствует, но не может понять, почему другие следуют выдуманном ими нормам. Его сердце противится общепринятому порядку вещей, он интуитивно стремится найти правду, оттого монарха и честолюбца, пьяницу и дельца он называет «взрослыми». Критерием такой оценки служит граница, разделяющая их и его жизненные ценности.

Следует отметить, теорию распознавания людей А. де Сент-Экзюпери, исходя из которой мир делится на тех, кто живет материальными ценностями, утратил способность воображения, неспособен видеть духовное и тех, кто живет исключительно духовным миром. Последние обладают особым внутренним состоянием человека, при котором становится возможным осмысление бытия своего «я» и мира в целом, возможным постижение таинств всемирной гармонии, то есть единение с самим собой, со всем окружающим. Отсюда в сказке А. де Сент-Экзюпери появляется деление на взрослых и детей. Как ищущий всемирной гармонии, Маленький принц, ребенок, являет собой полное противоречие тем обитателям планет, которые ему случилось посетить. Монархом завладела жажда власти, всех в мире он считал своими подданными, и его приказания якобы всегда исполнялись беспрекословно, поскольку он их мудро отдавал. Желая оставить случайного гостя у себя, монарх предложил ему стать Министром юстиции, а, поскольку судить было некого, то предложил ему судить самого себя, считая это крайне тяжелым занятием: *«Если ты сумеешь правильно судить себя, значит,*

ты поистине мудр» [7, с. 394]. Маленький принц решил, что взрослые – странные и мог только пожалеть монарха, поскольку был в поисках другой мудрости, той, которую нельзя сформулировать, только почувствовать. В словах монарха хоть и была своя логика, но чувствовалась фальшь, ведь сам монарх, очевидно, никогда себя не судил, то есть не задумывался обо всем, что делал и для чего жил. Честолюбец привел златовласого мальчика в недоумение, так как последний не мог понять, какую радость можно получать от того, что тобою восхищаются. Побывав у пьяницы, Маленький принц решил окончательно, что не понимает мира взрослых. Эту мысль подтвердил визит к деловому человеку. Взрослые делали то, что не приносило никакой пользы окружающим – это понял путешественник, побывав у фонарщика: *«Вот человек <...>, которого все стали бы презирать – и король, и честолюбец, и пьяница, и делец. А между тем из них всех он один, по-моему, не смешон. Может быть, потому, что думает не только о себе»* [7, с. 402]. *«Когда он зажигает свой фонарь – как будто рождается еще одна звезда или цветок. А когда он гасит фонарь – как будто звезда или цветок засыпают. Прекрасное занятие. Это по-настоящему полезно, потому что красиво»* [7, с. 400]. Географ поразил Маленького принца уостью своего ума, поскольку никогда не вставал из-за своего стола и не знал, что находится на его собственной планете. В свою книгу географ заносил то, что считается вечным и неизменным. Характеризируя свою планету для географа, Маленький принц сказал о самом прекрасном и важном, что у него было – цветке, но географ назвал цветок эфемерным и отказался его регистрировать. Узнав, что значит слово «эфемерный» Маленький принц впервые пожалел о покинутом цветке. Здесь мы отмечаем логическое нарушение, потому как, узнав о недолговечности покинутого цветка, он должен был вернуться к нему. Вместо того, чтобы отправить своего героя назад мириться с цветком (поскольку сам принц считал, что они в ссоре), автор отправляет его на Землю. Мы объясняем такое сюжетное движение тем, что философия Сент-Экзюпери не могла дать иной развязки сказки, поскольку не произведение искало себе форму, а философские позиции автора требовали такой сюжетной линии – ищущий дух не может вернуться на полпути к Пониманию, его цель гораздо сложнее.

Итак, Маленький принц относится к детям согласно философии Сент-Экзюпери. Летчик, от чьего лица ведется повествование, также причислен к детям оттого, что в душе своей он сохранил стремление к прекрасному, к чистоте, к постижению души ближнего: *«Взрослые очень любят цифры. Когда рассказываешь им, что у тебя появился новый друг, они никогда не скажут: «А какой у него голос? В какие игры он любит играть? Ловит ли он бабочек?» Они спрашивают: «Сколько ему лет? Сколько у него братьев?» Сколько он весит? Сколько зарабатывает его отец?» И после этого*

воображають, что узнали человека. Когда говоришь взрослым: «Я видел красивый дом из розового кирпича, в окнах у него герань, а на крыше голуби», они никак не могут представить себе этот дом. Им надо сказать: «Я видел дом за сто тысяч франков», - и тогда они восклицают» «Какая красота!» [7, с. 378] «Я боюсь стать таким, как взрослые, которым ничто не интересно, кроме цифр» [7, с. 379].

Взрослые любят здравомыслящих. Под этим словом они понимают тех, кто говорит о чем-либо **по сути**. Отсюда следует ряд вопросов, над которыми размышляет рассказчик: что есть **суть**? Разговоры о том, что тебя не интересует, или то, что волнует **именно тебя**? Чье понимание мира есть истинным: собственное или чужое? Эти вопросы будут находить свои ответы на протяжении всего произведения.

Взрослые не верят тем, кто выглядит с их точки зрения глупо. Астроном, видевший астероид Б-612, предположительно с которого и прилетел Маленький принц, был одет по-турецки, поэтому его открытие в 1909 году никто не поверил. Позже, одетый по последней европейской моде тот же докладчик получает признание. Подтекст таков: стать таким же, как все, уподобясь остальным – и тебя примут.

В рисунках рассказчика все, кроме Маленького принца, видели шляпу. Однако Маленький принц не просто видит то же, что и легчик – он способен увидеть большее, так как он видит этот мир не воображением и не разумом, а сердцем. (Данное сходство найдет себе объяснение в мудрой философии Лиса о зоркости сердца.)

Таким образом, взрослые подобны грибам, любящим цифры, как господин с багровым лицом, живущий на одной из множества планет и считающий себя серьезным человеком. В отличие от взрослых, душа ребенка – это страна слез, неизведанная и таинственная: «*Как позвать, чтобы он услышал, как догнать его душу, ускользающую от меня?*» [7, с. 386] – переживает рассказчик. Но и Маленький принц стремится понять, поймать чужую душу, ведь он, задав интересующий его вопрос, не успокаивался до тех пор, пока не получал ответа. **Так дух верблюда превращается в дух льва**, следующий принципу «я хочу». Но это не вседозволенность, это лишь путь, по которому человек идет к своему «я» через тысячелетние устои. Тем не менее, «создавать новые ценности – этого не может еще лев: но создать себе свободу для нового созидания – этого может достичь сила льва» [4, с. 24];

3) **превращение льва в ребенка**. «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения» [4, с. 24] > «Одни только дети знают, что ищут» [7, с. 417].

Попав на Землю, Маленький принц оказывается в пустыне (символ одиночества). Первое существо, которое он встречает – змея. Образ змеи по Сент-Экзюпери – не только традиционный образ мудрости

(вспомним слова Заратустры: «Если бы я мог стать мудрым вполне, как змея <...>!» [4, с. 22]), это еще и образ Знания о конце жизни, благодаря которому становится возможным самому решить, сколько нужно времени для прохождения пути духа. Змея предупреждает гостя, что среди людей так же одиноко, как в пустыне. Одиночество, согласно авторскому мировоззрению, царит среди людей, поэтому, даже оказавшись среди них, не увидишь ничего, кроме пустыни. Следующим, кого встретил Маленький принц, был маленький единственный цветок, рассказавший, будто людей несколько человек: *«Их всего-то, кажется, шесть или семь. Я видел их много лет назад. Но где их искать – неизвестно. Их носит ветром. У них нет корней, это очень неудобно»* [7, с. 409]. Это, по философии Сент-Экзюпери, значит: где искать людей, способных прочувствовать, понять другого человека – неизвестно, так как люди стали, как перекасти-поле, их ничто не держит, не связывает, они свободны, как ветер и в то же время одиноки, как тот же единственный невзрачный цветок в пустыне. «Нет корней» – значит: нет истории, прошлого, дома, пристанища в этом мире. Это утрата жизненных ценностей, на что автор часто указывает в своей сказке, например, *«...А как это – приручить?» «Это давно забытое понятие, - объяснил Лис. – Оно означает: создать узы»* [7, с. 412].

Маленький принц поднялся на гору. Эхо, разнесшееся по округе от произнесенных гостем слов, показались ему словами людей. Он тотчас подумал, что людям Земли не хватает фантазии, поэтому они повторяют сказанное. Маленький принц долго шел в поисках людей и попал в сад цветущих роз. Для него это было неожиданно и больно, ведь его цветок был точно таким же, хоть утверждал, что другого такого нет во всей Вселенной. В расстроенных чувствах Маленький принц произносит: *«Только и всего у меня было, что простая роза да три вулкана ростом мне по колено. Какой же я после этого принц?»* [7, с. 411]

Самой удивительной для Маленького принца стала встреча с Лисом. Этот образ не воспринимается как традиционная аллегория обмана и хитрости, наоборот, он ближе по своей коннотации значению мифологии, где является воплощением судьбы и предвестником перемен. Ведь прописным истинам о том, что зорко только сердце и что тот, кто приручил в ответе за прирученного, идут от Лиса. Лис учит звездного мальчика любить, видеть в розе, такой же, как множество других, единственную и неповторимую, учит искать пищу духовную. Противопоставляя суету людей, мчащихся в поездах неведомо куда, неведомо зачем с открывающейся истиной, Маленький принц понимает, в чем смысл жизни – узнают лишь те вещи, которые приручают, а приручить – значит полюбить. Без любви невозможно понимание этого мира, поскольку только это чувство позволяет расширить рамки своего мира, увидеть и понять то, что ранее казалось далеким и

недоступным. Таким образом, Маленький принц нашел то, что искал, его дух стал свободным, потому что он научился любить. Любовь движет миром, она определяет поступки, помогает жить.

Знакомство Маленького принца с летчиком позволяет наблюдать внутреннее, едва уловимое движение душ: летчик, проживший в непонимании и одиночестве оказывается в пустыне (в еще большем одиночестве, разрушение которого может принести спасение, власть пустыни – смерть) прилагает все усилия, чтобы спастись; мальчик ищет духовной пищи, и в пустыне находит то, ради чего следовало покинуть родную планету – Понимание жизни. Пустыня становится символом морально опустошенного мира, в котором человек умирает от духовной жажды. Но пустыня привлекает Маленького принца, потому что скрывает множество родников (змея, Лис). Родники скрыты, не все могут их найти. Маленький принц помогает своему другу найти колодец, потому что «вода бывает нужна и сердцу...» [7, с. 419], другими словами, Маленький принц спасает летчика от моральной гибели. Звездному мальчику никогда не понять торговца пилюлями, ведь идти к роднику, значит идти к очищению с помощью самоосознания.

Маленький принц покинул Землю, потому что узнал, для чего стоит жить в этом мире, и почему слова иногда скрывают суть, которую может увидеть и распознать только сердце.

Подводя итоги, мы можем отметить, что любовь как первооснова философии А. де Сент-Экзюпери обусловила специфику поэтику сказки «Маленький принц». По своему построению сказка является своеобразным отражением теории Ф.Ницше о трех превращениях, переосмысленная французским писателем. Так, чтобы постичь гармонию бытия, необходимо преодолеть путь в три ступени: сначала осмыслить тяжесть своей жизни и попытаться избавиться от ее груза, потом – суметь найти в себе желание побороть те общепринятые нормы и правила, которые приносят в жизнь ложь, мешают понять себя, нужно бороться с самим собою, чтобы освободить дух, и, наконец, нужно прийти к самоосознанию. Писатель близок к теории Ф.Ницше о сверхчеловеке, и его герой своим совершенством напоминает Заратустру, однако, Маленький принц пришел к самосовершенству через любовь ко всему миру и осмысление себя как такового в этом мире. Согласно теории бытия А. де Сент-Экзюпери можно говорить о делении людей на взрослых и детей. К первым относятся те, кто живет материальными ценностями и сознательно заботится только о себе, ко вторым – те, кто живет по моральным законам своего духа, не покоряясь общепринятому идеалу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грачёв Р. Антуан де Сент-Экзюпери. – В кн.: Писатели Франции. Под ред. Е. Г. Эткінда. – М., Просвещение, 1964. – С. 661-667.

2. Григорьев В. П. Антуан Сент-Экзюпери: Биография писателя. – Л.: Просвещение, 1973.
3. Губман Б.Л. «Истина для человека – это то, что делает его человеком». [Предисл.] // Сент-Экзюпери А. Маленький принц и другие провид. М.: Высшая школа, 1992.
4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 302 с.
5. Полторацкая Н.И. Французская литературная сказка в XX веке. [Предисл.] // Сказки французских писателей. Л.: Лениздат, 1988.
6. Рыбаков В. Антуан де Сент-Экзюпери // Энциклопедия для детей. Т. 15. Всемирная литература. Ч. 2. XIX и XX века / Глав. ред. В.А. Володин. – М.: Аванта+, 2001. – 656 с.:ил.
7. Сент-Экзюпери. Маленький принц // Приключения Чиполлино / Дж. Родари. Мэри Поппинс / П. Траверс. Маленький принц / А. де Сент-Экзюпери; Предисл. Л.З. Луниной. – Мн.: Ураджай, 1986. – 431 с., ил.

АННОТАЦИЯ

Бажанова Е.А. Философский аспект проблематики произведения А. Де Сент-Экзюпери «Маленький принц»

В данной статье автором предпринята попытка осмыслить сказку А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» с философской точки зрения и доказать, что индивидуально-авторская философия писателя многое наследует из философии XX века, в особенности философские позиции Ф. Ницше. Теория немецкого философа о сверхчеловеке понимается французским писателем как путь к самосовершенствованию, достичь которое возможно лишь преодолев три ступени сложности: понимание тяжести своей жизни и желание избавиться от ее груза, борьба с самим собой и признанными другими людьми нормами и правилами, путь к самосовершенствованию через любовь. Согласно теории бытия А. де Сент-Экзюпери можно говорить о делении людей на взрослых и детей. К первым относятся те, кто живет материальными ценностями и сознательно заботится только о себе, ко вторым – те, кто живет по моральным законам своего духа, не покоряясь общепринятому идеалу.

Ключевые слова: индивидуально-авторская философия, поэтика, образ-символ.

АННОТАЦІЯ

Бажанова О.А. Філософський аспект проблематики твору А. Де Сент-Екзюпері «Маленький принц»

Автор статті має на меті висвітлити казку А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» з філософської точки зору та намагається довести

що, індивідуально-авторська філософія письменника багато в чому ґрунтується на філософії ХХ століття, особливо на філософських позиціях Ф. Ніцше. Теорія німецького філософа щодо надлюдини розуміється французьким письменником як шлях до самовдосконалення, досягнути який можливо лише подолавши три ступені складності: розуміння свого тягаря та бажання його позбутися, боротьба з самим собою та визнаними іншими людьми нормами й правилами, шлях до самовдосконалення через любов. Згідно з теорією буття А. де Сент-Екзюпері можна говорити про розподіл людей на дорослих та дітей. До перших відносяться ті, хто живе матеріальними цінностями та свідомо піклується лише про себе, до других – ті, хто живе за моральними законами свого духа, не підкорюючись загальноприйнятому ідеалу.

Ключові слова: індивідуально-авторська філософія, поетика, образ-символ.

SUMMARY

Bazhanova E.A. The philosophic aspect of the problems raised in "The Little Prince" by Antoine de Saint Exupéry

The author of the article tries to show that poetics of Antoine de Saint Exupéry's novella "The Little Prince" has direct dependence on individual philosophy of writer, which is founded in a great measure on philosophy of the XXth century, and especially on philosophical positions of F. Nietzsche. The theory of the German philosopher in relation to a superman is understood by the French writer as a way to self-perfection, to attain which is possible only through overcoming three degrees of complication: understanding of the load and desire to dispose of it, fight against oneself and against generally accepted norms and rules, way to self-perfection through love. Pursuant to the theory of life of A. de Saint Exupéry people can be divided into two groups: adults and children. Those, who live by financial values and consciously care only of themselves belong to the first set, those, who live on the moral laws of the spirit, not obeying the generally accepted ideal are referred to the second one.

Key words: individual philosophy of writer, poetics, image-symbol.

УДК 82.0

**LOCUS КЛАДБИЩА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ
СТРУКТУРЕ РОМАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА
«ДОКТОР ЖИВАГО»**

Целью данной работы является рассмотрение одного из локусов повествования романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» - локуса кладбища. Прежде чем обратится к рассмотрению вопроса, сошлёмся на теорию локального континуума, представленную в одной из работ Ю.М. Логмана. Учёный обращает внимание на разницу между «локусом», «географическим пространством», которые представлены «реальным ландшафтом» и «художественным пространством», моделирующим «различные связи картины мира: временные, социальные, этические...» в рамках определённого физического пространства [1, с.622].

Исходя из этого, мы будем рассматривать локус кладбища, как элемент физического пространства в повествовательной структуре романа, а также попытаемся установить его связь с внепространственными отношениями текста, а значит его роль в образовании художественного пространства.

Интересен тот факт, что пространство романа «Доктор Живаго» начинается с кладбища и ограничивается небом и землёй. Хотя автором прямо и не называются эти границы, но реплика из толпы «Царствие небесное» [2, с. 20] обращает к небу. Далее этот мотив развивается сравнением позы мальчика с волчком: «Если бы таким движением поднял голову волчок, было бы ясно, что он сейчас завоюет» [2, с. 20]. Положение мальчика в пространстве и открывающаяся ему панорама также обозначают небо как пространственную границу и как метафору: «Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря» [2, с. 20]. Материализует небесную границу метафора «прикосновения»: «Летевшее навстречу облако стало хлестать его по лицу мокрыми плетьюми холодного ливня» [2, с. 21]. Во второй главке мотив неба актуализируется: «С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань» [2, с. 21].

Земля как пространственная граница также появляется в эпизоде захоронения, являясь антитезой небу. Слова молитвы не случайно включают её мотивы: «Господня земля и исполнения ея, вселенная и вси живущие на ней» [2, с. 20]. Далее земля представлена как физическое тело: священник «бросил горсть земли», «отбарабанил дождь комьев»; затем – ограниченным местом, куда опускают тело усопшей Марьи Николаевны.

Переплетение в тексте двух оппозиционных мотивов символично: душа, дух принадлежат небу, «Царствию небесному» - «духи праведные»; земле предаётся тело: мама Юры «бессильна будет оказать сопротивление тому, что уйдёт ещё глубже и дальше от него в землю» [2, с. 21]. Так, благодаря этим двум образам пространства реализуется одновременно и комплекс мотивов воскресения, смерти, вечности, небытия.

В центре этого пространства, ограниченного двуединством неба и земли помещено человеческое существо – мальчик, как волчонок. Такое композиционное решение не случайно. Во-первых, оно задаёт объём пространству, во-вторых сразу фокусирует внимание на главном субъекте повествования. Кроме того, с точки зрения мальчика представляются и пространственные детали, представляется унылый и скудный пейзаж осеннего кладбища: монастырский покой с окнами « на уровне земли», «невзрачный огород , обсаженный кустами желтой акации», «невзрачный огород с «несколькими муаровыми грядками посиневшей от холода капусты» [2, с. 20]. Далее пространство локализуется в одной точке: окно в «тёмной келье». Такая индуктивная локализация от безграничности неба и земли, шири кладбищенского пустыря к окошку тёмной кельи имеет свой внутренний смысл. Замкнутое пространство кельи является инвариантом могилы из которого нет выхода. Именно так воспринимает мальчик окружающий мир и ощущает своё место в нём: он – загнанный в угол зверёк, не человек не личность. Такое восприятие окружающего мира соответствует модальности непонимания, отражает враждебность, неумение героя находить с ним контакт.

Заметим, что представленное пространство с его скудным, унылым пейзажем перекликается с пушкинскими зарисовками русского пейзажа средней полосы России осенью. Приведём наиболее показательный пример, где осуществляется проекция пейзажа Пастернака на тексты лирики Пушкина. У Пушкина: «...избушек ряд убогий, // За ними чернозём, равнины, скат отлогий, // На ними серых туч густая полоса. // ... На дворе у низкого забора // два бедных деревца стоят в отраду взора, // Два только деревца, и то из них одно // Дождливой осенью совсем обнажено, // И Листья на другом, размокнув и желтея, // Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борей. // И только. На дворе живой собаки нет. // Вот, правда. Мужик, за ним две бабы вслед. // Без шапки он; несёт под мышкой гроб ребёнка // И кличет издали ленивого попёнка, // Чтоб тот отца позвал да церковь отворил...» [3, с. 189].

Как видим, во фрагменте А.С. Пушкина «Румяный критик мой...» моделируется типичный русский пейзаж, который повторяется в различных вариантах у самого поэта (см. «Стою печален на кладбище» [3, с. 282], «Вновь я посетил...» [3, с. 345]. Постоянными его компонентами являются характерные убогие избышки, чернозём, серые тучи, скудная природа – два деревца, лужа под забором, церквушка.

Примечательно, что все приведённые детали присутствуют в двух эпизодах начала романа Б.Л. Пастернака: кладбище, пушкинские , убогие избушки превращаются в монастырский покой с низкими окнами, чернозём – в невзрачный огород, деревца – в кусты жёлтой акации, лужи в обеих картинах. Кроме того проецируется и сама ситуация похорон. Атмосфера безысходного уныния, подчёркнуто у Пушкина точными эпитетами: ряд избушек *убогий*, скат *отлогий*, деревца *бедные, обнаженные*, осень *дождливая*; просторечными разговорными выражениями: «и только», «на дворе», «живой собаки нет»; чужой прямой речью «Скорей! ждатель некогда! давно бы схоронил», «несёт под мышкой»; уменьшительными формами существительных со значением уничижительности: деревца, попёнок , представляющие образы, которые должны сознать антитезу образам безысходного уныния. Тучи же наоборот нависают густой полосой, чернозём и равнины, наводящие хандру, – бесконечны.

Пастернак в основном использует эпитеты, создавая тот же невзрачный колорит и настроение подавленности: огород *невзрачный*, кусты акации *жёлтые, облетелые*, лужи *мерзлые*, капуста *посиневшая*. Благодаря использованию эпитетов, автор лишает образы, представляющие семантику радости жизни, этого значения и делает их синонимичными пушкинским образам и картине в целом.

У обоих авторов с помощью амфазы внимание фиксируется на одиноких персонажах, поглощённых своим горем. Они завершают образную и смысловую композиции картин.

Элементы поэтики Пушкина, инкрустированные в текст романа «ДЖ» подчёркивает следование автором литературной традиции и создаёт по-пушкински строгую реалистичность пейзажного пространства . Другой функцией такого поэтического решения является введение темы уходящей пушкинско-тургеневской России.

В связи со сказанным, следует отметить то, что Марью Николаевну, затем маму Тони, Анну Ивановну, самого Юрия Андреевича хоронят согласно патриархально-православной традиции. Его отец и Стрельников – самоубийцы, они кончают жизнь один – в поле, другой – в лесу. Следовательно тема ухода из жизни в сюжетном повествовании имеет две оппозиционные развязки. То есть locus кладбища связан и с блоковской семантикой раскола между миром исторически сложившейся нравственной, культурной, социальной системами ценностей и новым миром, несущим разрушение этой системы, разрыв с традицией.

Таким образом, то, что завязка романа начинается в locus'е кладбища символично. Во-первых, здесь сразу устанавливаются пространственные оппозиции: город – окраина, центр – периферия. Во-вторых. Прогнозируется дальнейшее развитие действия на Урал, так как Урал – это прилегающая к «стране мёртвых» - Сибири граница [4, с. 254]. Кладбище также является пограничной зоной между небом и

земл'ї, життям і смертю. Тут знаходиться фінішна точка земного шляху і початок вічності. В сюжетно-фабульній дійсності фрагмента тут провожають в останній шлях Мар'ю Николаєвну з побажанням «Царства небесного» і тут же відбувається переродження маленького Юри. Під впливом трагічного події в ньому гине вовчок і народжується нова особистість.

Locus кладбища є вузловим в оповідальній структурі роману, так як в ньому перетинаються сюжетні лінії оповідання, накопичуються комплекси мотивів і тим, що в свою чергу робить його полісемантичним і дозволяє прогнозувати багатозначну смислополагальну структуру всього оповідання.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // О русской литературе СПб.: «Искусство СПб», 2005. – С. 621 - 658.
2. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. – М.: Советский писатель, 1989. – 736 с.
3. Пушкин А.С. Румяный критик // Собр.соч. в 10 т. – Т. 3. – М.:Изд-во академич. Наук СССР, 1963. – С. 189-190.
4. Тюпа В.И. Сибирский интертекст русской литературы // Анализ художественного текста. – М.: «Academia», 2006. – С. 254 – 264.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л.В. Locus кладбища в повествовательной структуре романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»

В данной статье рассматривается локус кладбища как элемент физического пространства в повествовательной структуре романа «Доктор Живаго» и устанавливается его связь с внепространственными отношениями текста.

Ключевые слова: повествовательная структура произведения, хронотоп, locus

АНОТАЦІЯ

Волосевич Л.В. Locus кладовища в оповідній структурі роману Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»

У цій статті розглядається локус цвинтаря як елемент фізичного простору в оповідальній структурі роману «Доктор Живаго» і встановлюється його зв'язок із позапросторовими відносинами тексту.

Ключові слова: оповідна структура твору, хронотоп, locus

SUMMARY

Volosevych L. V. The graveyard locus in the narrative structure of the novel “Doctor Zhivago” by B. L. Pasternak

This article explores the graveyard locus as an element of physical space, inserted into the narrative structure of the novel "Doctor Zhivago". The article investigates the graveyard locus with the relationships reaching beyond spatial relationships.

Key words: the narrative structure of the work, chronotop, locus.

Е. В. Гаверлюк
(Горловка)

УДК 82.0

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Миф стоит у истоков искусства слова. Миф это – измерение культуры. Мифологические представления и сюжеты занимают значительное место в фольклоре многих народов и являются универсальными.

Непосредственно из мифов выросли сказки. Как полагает В.Я. Пропп, сказка восходит к мифу, или, иначе говоря, содержание умершего мифа превращается в сказки [6, с. 90-96].

Литературная сказка, у которой появляется автор, связана со сказкой фольклорной через свободную интерпретацию ее фабульной схемы или через оригинальную фабулу, в которую широко вводятся волшебные-исторические элементы. В русской литературе обращались к жанру сказки А.Пушкин, Н.Ершов, М.Салтыков-Щедрин, А.Ремизов, А.Толстой, Ф.Сологуб и др. Одной из причин обращения к литературной сказке, конечно же, была творческая свобода, которая могла в полной мере реализоваться в этом жанре.

Литературный модернизм конца XIX – начала XX веков оживил интерес к мифу и породил его своеобразные творческие и индивидуальные обработки и интерпретации. Мифологический сюжет стал наполняться современным философским, социальным содержанием.

В романе и драме 10-х – 30-х годов XX века «широко используются древние мифы (Ф.Кафка, Т.Манн, Ж.-П.Сартр), но и предпринимаются попытки создания произведений, структурно и по содержанию сознательно на них ориентированных (Г.Мелвилл, Т.С.Элиот, Дж.Джойс). Подобные произведения часто определяются как миф» [3, с. 560].

Современное обращение к мифу обычно связывается с научными теориями, философско-идеологическими доктринами и художественным творчеством – т.е. с тремя основными областями, получившими самостоятельное развитие после распада мифологического синкретизма.

Мифологизм стал характерным явлением литературы XX столетия. Он выполняет сложную функцию поиска вневременных величин, структур и законов, которые обеспечивают целостность Всемирнос-

ти. Однако специфика мифа состоит в том, что он «является надвременной структурой, которая по причине своей необратимости и обратимости, синхронности и диахронности может пояснить как явление прошлого, так и будущего. Поэтому не случайно, что общество XX столетия ставит перед искусством требование реинтерпретации мира, а художник приобретает черты «жреца», «демиурга»» [2, с. 89].

Русская проза последних десятилетий также мифоцентрична. На миф ориентируются произведения, отражающие различные художественные школы и течения: реалистическое, модернистское, постмодернистское. Это обстоятельство позволяет констатировать: мифоцентричность становится не только важной особенностью литературы 70-х – 90-х годов, но и – шире – это характерная черта литературы всего XX века.

Возрождение мифа как древнего способа отношения к окружающему миру и познанию человеческой сущности Е.Мелетинский объясняет причинами кризиса в областях, которые взяли на себя функции интерпретаторов мира и человека: «Наука не может, как надеялись позитивисты в XIX веке, полностью вытеснить мифологию и прежде всего потому, что наука не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т.п., а мифология претендует на их разрешение» [4, с. 419].

Культуролог, философ Р.Барт полагает, что XX столетие актуализировало миф, используя, однако, его как средство идеологии, манипулирования сознанием. Задача миф в современном мире, по его мнению, состоит в том, «чтобы придать исторически обусловленным интенциям статус природных, возвести исторически преходящие факты в ранг вечных» [1, с. 111].

XX веке актуализация обращения к мифу наблюдалась как в кризисный период развития литературы начала века, так и в 30-е – 60-е годы, наконец, свою специфику приобретает миф в литературе конца прошлого столетия. В особенности это обстоятельство относится к постмодернистской литературе, которая восприняла мифоцентричность как одну из возможных моделей отражения реальности, не абсолютизируя её, а скорее, иронически обыгрывая. Как замечает И.Коваленко, «Ритуальные игры и виды мифологизации, которые актуализирует европейская литература XX века, поражают своим разнообразием. В художественных текстах наблюдаются попытки создания «ритуальной реальности» при помощи специальных художественных приемов: цитирования, ритмизации, «поэтических жестов»» [2, с. 90].

Некоторые исследователи полагают, что и социалистический реализм – это тоже искусство, продолжавшее модернистское его течение и использовавшее модифицированные, но базовые мифы (М.Эпштейн, А.Якимович). Существенной причиной, обострившей интерес художников к мифу, безусловно, является изменение картины мира, «дроб-

ление» её на многочисленные фрагменты. В такой ситуации мышление вновь возвращается к религиозным и метафизическим формам знания, чтобы найти в них некую опору.

Наблюдаемое возвращение к «истокам», оживление мифологического сознания находит своё отражение в русской, западноевропейских, американской литературах XX века, причем они более ориентированы на миф, чем это было в XIX столетии.

В русской литературе «новой волны» часто за негативным началом в отражении действительности просматриваются художественные интерпретации эсхатологического мифа, который предполагает не только смерть, но и возрождение. Эта же тенденция характерна и для постмодернистов 80-х – 90-х годов, которые организуют свой диалог с пространством культуры, в которой миф занимает особое место.

Г.Нефагина, выделяя в литературе 80-х – начала 90-х годов «условно-метафорическую прозу», полагает, что в ней используются несколько типов условности, в том числе и мифологический, когда «в ткань произведения могут вводиться самобытные пласты национального сознания, где сохранились мифологические элементы (Айтматов), могут воспроизводиться мифологические образы Древней Греции и Рима (А.Ким «Поселок кентавров»)» [5, с. 77].

Литература отражает общие для культурной ментальности XX века особенности. Эта мифоцентричность явилась результатом поисков соответствующей формы, способной отразить отказ от прежних представлений о мире, которые часто сводились к простым формулам, не объяснявшим человеку, может быть, главного – как жить в противоречивом и сложном мире.

Обращение к мифу в современной литературе – это и попытка осмыслить кризисное время, воспринимаемое как неустойчивое, переходное. Миф даёт возможность найти в хаосе жизни некие устойчивые вечные универсалии, которыми и являются архетипические образы. При этом актуализируется и такая функция мифа, как его способность служить логической моделью, дающей возможность преодолевать противоречия в общей картине мира. Эта функция особенно важна в периоды отказа от прежних ценностных ориентиров, при переходе к новым, что мы и наблюдаем в сегодняшней жизни постсоветских государств. Образуется своеобразный духовный вакуум. Его заполнение также проводится при помощи использования и трансформации, обыгрывания мифологических сюжетов, образов.

С другой стороны, миф – хороший инструмент для художественной игры, что в полной мере используют, скажем, концептуалисты, которые осмеивают и по-своему пародируют мифы советского времени и соцреализма. Эти мифы они рассматривают как концепты, утратившие актуальность.

Другие писатели на смену низвергнутому мифу предлагают новые, используя архетипические образы или сами принципы мифа (например, цикличность времени). Можно говорить, что параллельно идут процессы мифологизации и демифологизации, что, видимо, естественно в условиях поиска своей идентичности как литературы, так и человека. Однако заметим, что мифоцентричные произведения достаточно далеки от мифа как именно древнего сказания, имеющего сакральный смысл. Это относится и к типу авторства, типу сообщения. Тексты могут быть «сконструированы» под миф. Роднит их с древними сказаниями использование архетипических образов и традиционных мифологических сюжетов (о конце мира и его рождении, утраченном рае и т.п.).

Писатели могут исследовать само мифологическое сознание как особенность культурной ментальности. Эта особенность характерна, скажем, для романов «Голова Гоголя» А.Королёва и «Generation П» В.Пелевина. в последнем тексте В.Пелевин исследует явление массовой культуры, специфику функционирования рекламы в современном мире. Реклама как область современного телевидения и городского ландшафта всячески пытается формулировать «новые» мифы, используя, конечно, специфику и мифологического сознания. Манипулирование массовым сознанием часто строится на устойчивых архетипах, когда новая «оболочка» работает по принципу старых способов воздействия на сознание и подсознание воспринимающего.

В постмодернистской литературе мифологическими источниками могут выступать не только библейские тексты, сказания древние, но и художественные произведения прошлого или фигуры литературного процесса прошлого, такие как Л.Толстой, Ф.Достоевский, А.Чехов и др.

Таким образом, интенсивность социальных преобразований и динамика пересмотра прежних философских, идеологических доктрин, представлений о мире привели к тому, что мифологическая составляющая культуры актуализируется. Сегодняшний кризис мировоззрения ищет опору для человека и в мифе. Повышенное внимание к историческим событиям, попытки дать их интерпретации могут быть поняты и как желание рассмотреть нарождающееся новое через призму старого. Вопрос «Почему так происходит именно с Россией?» – один из самых распространённых в современной прозе и ответы ищутся в том числе и в архетипических образах и мифах.

Кризисные времена провоцируют постановку и глобальных вопросов, и обращение в глубь истории и человека. На эти вопросы и запросы берётся ответить и миф.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. – М., 1994.
2. Коваленко И. Миф и ритуал в романе Салмона Рашиди «MIDNIGHTS

- CHILDREN» // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту. Збірник наукових праць. – Київ, 1998.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
 4. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е.М. Избр. статьи. Воспоминания. – М., 1998.
 5. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов. – Минск, 1998.
 6. Пропп В.Я. Мифология сказки. – Л., 1986.

АННОТАЦИЯ

*Гаврилюк Е.В. Мифологическое сознание и художественное ли-
тература*

В статье речь идет о причинах обращения к мифу в литературе с конца 19 начала 20 столетия и его новой интерпретации. На основе того, что кризисные времена провоцируют постановку глобальных вопросов, которые имеют отношение к самоидентификации и пониманию мира в целом, можно сделать вывод, что причины связаны с научными теориями, философскими доктринами и художественным творчеством – это три основные области, получившие самостоятельное развитие после распада мифологического синкретизма.

Ключевые слова: архетип, интерпретация, миф, мифологизм, образ.

АНОТАЦІЯ

Гаврилюк К.В. Міфологічна свідомість і художня література

У статті мова йде про причини звернення до мифу у літературі з кінця 19 початок 20 століття. На основі того, що кризові часи провокують постановку глобальних питань, що мають відношення до людської само ідентифікації і розуміння світу в цілому, можна зробити висновки, що причини пов'язані з науковими теоріями, філософськими доктринами і художньою творчістю – це три основні області, які розвивались самостійно після розпаду міфологічного синкретизму.

Ключові слова: архетип, інтерпретація, міф, міфологізм, образ.

SUMMARY

Gavrilyuk K. V. Mythological consciousness and fiction

The article deals with the reasons of the usage of myth at the end of the XIX – the beginning of the XX centuries and its new interpretation. Basically, necessity in myth appeared as a result of reinterpretation of the world, and the artists try to find in the chaos of this life some values. And in conclusion, the reasons are connected with three main spheres – science, philosophy and art.

Key words: archetype, interpretation, myth, mythologism, image.

Я.В. Дерюга
(Луганск)

УДК 929 Окуджава: 784.66

ПЕСЕННЫЙ ТЕАТР БУЛАТА ОКУДЖАВЫ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ДЕРЗОСТЬ, ИЛИ РАЗГОВОР ПЕРЕД БОЕМ»)

В статье «Разделение поэзии на роды и виды» В.Г. Белинский высказал идею «проникновения» драмы в эпос и лирику [1].

Драматизм в лирике строится на борьбе философий, жизненных принципов, столкновении характеров без их эпической многосторонности и обусловленности событиями. Традиционное для лирических произведений изображение переживаний, чувств, эмоций людей в статике и отсутствие сюжета как хода событий уступают место действию и речи героев.

Ярким примером «проникновения» драмы в лирику является песня Б. Ш. Окуджава «Дерзость, или Разговор перед боем». На примере этого стихотворения выявим характерные черты, свойственные песенному театру барда в целом.

Теме войны Б. Ш. Окуджава посвятил много стихотворений. Иначе и не могло быть, ведь он видел её воочию из фронтовых окопов в солдатской шинели. Так же, как и все писатели, писавшие о войне, поэт в своих произведениях передает трагизм и ужас того времени, большое людское горе, но отличает его стихи то, что многие из них раскрыли душу солдата больше, чем иные романы о войне.

По форме стихотворение представляет собой диалог двух персонажей, что приближает его к драматургическому произведению. Можно сказать, что это «мини-пьеса», состоящая из 6 четверостиший, которая может быть легко поставлена на сцене. Высказывания персонажей выходят за рамки взаимного общения, как бы приглашают слушателей/зрителей к участию. Диалог персонажей представляет собой спор, в котором представлены две жизненные позиции двух сложных эмоциональных состояний. Одно (лейтенанта) базируется на трагических размышлениях, возможно, предсмертных, второе (генерала) в основе имеет уничижительно-снисходительное отношение к младшему офицеру, переходящее в ярость и угрозы. На их столкновении строится конфликт, благодаря которому развивается действие в произведении. Конфликт между командующим и подчиненным – внешний, но кроме него в подтексте иной конфликт – мировоззренческий, бытийный. Он раскрывает различное отношение героев к жизни, любви, войне, славе, женщине. Вряд ли мы можем говорить о стремлении старшего по званию командира к доброму участию в судьбе другого.

В основе стихотворения – идейно-нравственная проблематика, «процесс личностного поиска истины» [2, с. 53]. Для генерала победа и слава – это первостепенная необходимость в жизни, неважно какова будет её цена:

- На полях, лейтенант, коровию политых
расцветёт, лейтенант, славы торжество...

.....
- Мы ведь здесь для того, чтобы побеждать... [3, с. 489].

Все остальное для него второстепенно. Он пренебрежительно говорит о любви и о женщине:

- Господин лейтенант, нынче не до шашней:
скоро бой предстоит, а вы все про баб! [3, с. 489].

Генерал мысленно уже нацелен на победу и «славы торжество». Его воинский долг состоит в том, что накануне боя следует проникнуться ненавистью к врагу, а не отвлекаться на позорные мысли о какой-то любви. Мысли о подобных сентиментах не пристало демонстрировать в подобную минуту. Они «не к добру» и пахнут трибуналом, т. е. преступно опасны. Лейтенанту же важнее победы и славы обычная жизнь с её повседневными и в то же время вечными ценностями:

- Господин генерал, будет вам победа,
да придется ли мне с вами пировать?

.....
- Господин генерал, слава для убитых,
а живому нужней женщина его [3, с. 489].

Так в литературе повелось испокон веков – «художественная реальность воспринимается через призму духовного опыта человека» [2, с. 12]. Таким образом, диалогическая структура стихотворения с такого рода противопоставлением точек зрения героев помогает раскрыть подтекст произведения, передающий жизненную философию героя созвучную авторской.

Большую роль в создании образов персонажей играет их речевая характеристика, что свойственно драме. Именно речь персонажей раскрывает их четко выделяющиеся социальные и психологические черты. Манера разговора генерала и лейтенанта отличаются: высокомерный, самоуверенный, убежденный в безопасности генерал противопоставлен честному, дерзкому и в то же время уязвимому офицеру. Такое противопоставление даже речевой манеры персонажей также является способом речевой изобразительности и выразительности, присущим драме: «В драме присутствует речь различных персонажей, часто сильно различающихся между собой по своей речевой манере» [2, с. 119]. Много говорит о характере героев и подбор словоформ в их репликах. Реплики генерала содержат в себе слова различной стилистической маркировки. Есть в них «высокопарные» выражения: «славы торжество», «по сердцу ваше ре-

месло), «каяться», «воинский долг», которые говорят о его высоком положении и его старании соответствовать ему, но есть и просторечные: «шашни», «вы все про баб», «черт возьми», свидетельствующие о том, что он в минуту гнева не привык к высокопарным речам и довольно груб в обхождении. Такое смешение разных по стилю слов в его разговоре, за которым стоит авторское отношение, воссоздает в целом комичный образ ограниченного человека. Речь лейтенанта носит изначально просторечный характер: «золотые деньки», «вспомнать», «приврать», и это говорит о том, что он простой человек, возможно, из народа. За подобной речевой характеристикой чувствуется симпатия Б. Ш. Окуджавы к этому персонажу. И не случайно именно в его ответе на угрозы генерала трибуналом заключено отношение поэта к изображаемым жизненным явлениям, художественная идея произведения:

- Видно, так, генерал: чужой промахнется,
а уж свой в своего всегда попадет [3, с. 489].

Несомненно в заключительной фразе лейтенанта прорывается авторское понимание возникшего меж офицерами противостояния. Автор сам хлебнул батального житья-бытья. С детства он узнал, что такое жизнь с клеймом «сын врага народа». Но подобного рода ярлыки вешают люди, которые не могут этим изменить суть человека, его душу. Поэтому неудивительно, что едва закончив школу, Б. Ш. Окуджава добровольцем ушел на фронт и прошел всю войну. Служил в запасном минометном дивизионе, затем после двух месяцев обучения был отправлен на Северо-Кавказский фронт. Был минометчиком, потом радистом тяжелой артиллерии. Кому, как не ему после стольких жизненных перипетий знать, что не так страшен может оказаться явный враг, как тот, которого считаешь своим другом.

Стихотворение отличается ярко выраженным эмоциональным накалом. Он достигается особым ритмом, пунктуацией, повторяемостью обращений («господин генерал», «господин лейтенант»), яркими метафорами («золотые деньки», «расцветёт славы торжество»), а также героико-романтическим и в то же время трагическим пафосом. В небольшом произведении Б. Ш. Окуджаве удалось передать эмоциональные переживания и стремления героев, противостояние, борьбу идеалов, а также трагическое мироощущение, осознание несправедливости, неразрешимости жизненного конфликта.

В стихотворении «Дерзость, или Разговор перед боем» можно также увидеть сюжетные элементы, характерные для драматургии. Завязка – встреча генерала и лейтенанта:

- Господин лейтенант, что это вы хмуры?
Аль не по сердцу вам ваше ремесло?
- Господин генерал, вспомнились амуры-
не скажу, чтобы мне с ними не везло [3, с. 489].

Вслед за этим идёт развитие действия – разговор о смысле жизни, войне, славе. Кульминацией является пятая строфа, в которой выявляется отношение генерала к долгу – практическое обвинение лейтенанта в малодушии. И, наконец, развязкой является прямая угроза младшему офицеру – обещание расправы. А разговор всего-то состоялся между двоими... Последняя строфа раскрыла истинную жизненную позицию генерала и лейтенанта:

- Ну гляди, лейтенант, каяться придется!

Пускай счёты с тобой трибунал сведет...

- Видно, так, генерал: чужой промахнется,
а уж свой в своего всегда попадет [3, с. 489].

Окончательную развязку читателю предлагается представить самому. Финал остается открытым. Здесь мы видим неразрешенный конфликт, присущий большинству драматургических произведений XX века.

Говоря о времени, пространстве, стоит отметить, что «лирический диалог, в соответствии с законами жанра, осуществляется в условиях «дефицита» фоновой информации (место, время, идентифицирующие субъектов признаки)» [4, с. 132], т.е. читателю ничего о них не известно. С помощью такого «дефицита» автор изобразил универсальную ситуацию, которая могла произойти в любую эпоху и в любой стране, так частное переходит в общечеловеческое, «конкретное пространство становится универсальной моделью бытия» [2, с. 100]. В стихотворении сливаются настоящее, прошедшее и будущее, при этом локально-историческая ситуация отходит на задний план, а на передний план выходят вечные, общечеловеческие ценности.

Диалогическая форма произведения, свойственная драматургии, для современной поэзии уже не является нехарактерной, это один из способов «передачи самосознания лирического субъекта, в степени его опоры на внешний мир, в том числе и на слово другого субъекта как представителя этого мира» [4, с. 131]. Создание диалогической структуры в поэзии является выразительным средством, дающим большие возможности для формирования подтекста.

Булату Окуджаве с помощью средств, свойственных драматургии, удалось создать стихотворение, которое можно легко сопоставить с пьесой-дискуссией, в которой есть глубинный конфликт, основанный на различных мировоззренческих установках, философской и идейно-нравственной проблематикой. Форма «чистого» диалога (без авторских размышлений, ремарок, пояснений) даёт возможность читателю, слушателю самостоятельно смоделировать «реальность» вокруг героев, да и самостоятельно представить их внешность. Введи автор описательный элемент, изменилось бы содержание, а следовательно, и эмоциональный тон, настрой стихотворения.

Поет разыграл мини-спектакль, в котором позволил не только взглянуть в минувшие годы, где дерзкий разговор перед боем мог стоить жизни, только не от ратной жаркой схватки, а от доноса... Казалось бы, представитель высшего командного состава армии должен снисходительно отреагировать на юные шалости лейтенанта и его амурные грёзы. Однако он усматривает в этом серьёзную угрозу боевой готовности личного состава и намерен безжалостно расправиться с подобными умонастроениями. Драма свершается на наших глазах, перерастая, с одной стороны, в извечное противостояние между разными поколениями, а с другой стороны, между солдафоном и живым героем, которому ничто человеческое не чуждо. Слушатель/зритель должен сам решить, чья правда ему ближе. Таковы особенности песенного театра Б.Ш. Окуджавы – изображение персонажей с резко выраженными чертами характера и предоставление права выбора за теми, кому мини-пьеса показана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. – Т. 3. – М., 1976. – С. 294-350.
2. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. – М., 2000.
3. Окуджава Б.Ш. Арбатский дворик. – М., 2006.
4. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография. – Луганск, 1993.

АНОТАЦІЯ

Дерюга Я.В. Песенний театр Булата Окуджави (на матеріалі вірша «Дерзость, или Разговор перед боем»)

Стаття розкриває особливості ліричного твору з елементами драматургії на матеріалі вірша Б. Ш. Окуджави „Дерзкість, або Розмова перед боем”. Аналізуються форма, конфлікт, композиція, засоби виразності вірша з ціллю виявити елементи властиві драматургії та розкрити їх роль у ліричному творі.

Ключові слова: лірика, драматургія, літературна форма, конфлікт, композиція, засоби виразності.

АННОТАЦИЯ

Дерюга Я.В. Песенный театр Булата Окуджавы (на материале стихотворения «Дерзость, или Разговор перед боем»)

Статья раскрывает особенности лирического произведения с элементами драматургии на материале стихотворения Б. Ш. Окуджавы «Дерзость, или Разговор перед боем». Анализируются форма, конфликт, композиция, средства выразительности стихотворения с целью

обнаружить элементы, свойственные драматургии, и раскрыть их роль в лирическом произведении.

Ключевые слова: лирика, драматургия, литературная форма, конфликт, композиция, средства выразительности.

SUMMARY

Deryuga Ya.V. The theatre of B. Okudzhava's songs (on the material of the lyric "Impudence, or talk before a battle")

The article exposes the peculiarities of lyric with dramaturgic elements on the material of B. Sh. Okudzhava's lyric "Impudence, or talk before a battle". The form, conflict, composition, and expressive means of the lyric are analyzed with the aim to reveal the elements typical of drama, and to define their role in the lyric.

Key words: lyrics, dramaturgy, literary form, conflict, composition, expressive means.

*Т.В. Дмитренко
(Горловка)*

УДК 821.161.1

ПРОБЛЕМА ОМЕРТВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «БОЛЬШОЙ ШЛЕМ»

Конец XIX – начало XX века в развитии русской литературы общественной и художественной жизни представляет особый период. Это время смены исторических эпох. Россия к началу века стала центром мирового революционного движения. События, происходившие в стране, приобретали всемирно историческое значение. Художественная литература выразила общественные, этические и эстетические идеалы людей в революционной прозе, прежде всего в творчестве Л. Андреева. Одной из главных тем его творчества является «трагедия маленького человека», его отречения от самого себя и отчуждения от окружающего мира.

Детальное изучение этой проблемы с современной и объективной точки зрения является весьма актуальным, так как это дает возможность полнее увидеть и проанализировать «картину мира и восприятия» того времени. Исследованием проблематики творчества Л. Андреева занималось достаточно много литературоведов и критиков – Л. А. Иезуитова, В. И. Беззубов, Ю. В. Бабичева и многие другие. Но проблема омертвления души, как и смерти в творчестве автора не была исследована, и поэтому обращение к данному вопросу является актуальным для современного литературоведения.

Задачей данной статьи является анализ и, как следствие, доказательство омертвления души «маленького человека» в связи с его самоотречением от себя и мира.

Как уже выше упоминалось, Андреев является одним из тех писателей, которого волновала судьба обычных людей, живших в переломную эпоху времени. Творчество Андреева носило ярко выраженный антибуржуазный и антимещанский характер. Духовная бедность «малого» человека связывалась автором с разобщенностью людей, с их равнодушием к большой жизни страны. Человек все более превращался в «безликую единицу столь же безликих множеств». Андреев ищет причины этого ужасающего безличия и приходит к выводу, что отчуждение и духовная бедность человека порождены не только социальным неравенством, а и материальной нуждой. Автор считал, что это было следствием ненормальности современного общества в целом.

Рассказ «Большой шлем» (1899) свидетельствует о разобщенности и бездушии вполне «благополучных» людей, наивысшим наслаждением которых была игра в винт, происходившая во все времена года. Один из героев, Масленников, для завязания хоть какой-нибудь беседы, время от времени зачитывал прогноз погоды или рассказывал, что происходило в мире, на что всегда получал один и тот же сухой ответ – «читали уже» или ответа не было вовсе. Уже из этой, на первый взгляд, несущественной детали, видно, что так называемые «друзья» не имели практически ничего общего, кроме игры в винт. Незаинтересованность в личном мнении друг друга, в том, что происходит вокруг, постепенно превращала их в бездушных, деградирующих личностей.

Герои рассказа, трое мужчин и одна женщина, жили в своем собственном мире, где главную роль играли карты, ставшие смыслом их ничтожного существования. Каждый персонаж, безусловно, имеет имя, но герои настолько безлики, что автор начинает именовать их столь же безликим «они». «Они играли в винт три раза в неделю», «И они сели играть» [1, с. 148]. Андреев представляет героев «серой массой», из которой абсолютно никто не выделялся. Игра происходила три раза в неделю, по вторникам, четвергам и субботам, а воскресенье, которое было очень удобно для игры, «пришлось оставить на долю всяким случайностям: приходу посторонних и театру» [1, с. 148]. Тех людей, которые иногда навещали главных героев, автор именуется «посторонними» не потому, что они действительно таковыми были, а потому, что главные персонажи испытывали лишь отчуждение друг к другу. Игра продолжалась на протяжении шести лет, за которые игроки должны были не только хорошо друг друга знать, а и стать лучшими друзьями. Но случилось так, что по прошествии стольких лет, они так ничего и не узнали друг о друге. Знали только, что у хозяйки дома, Евпраксии Васильевны, в молодости был роман со студентом. Но почему она не вышла за него замуж, не помнила

даже она. Единственный женский образ рассказа изображается автором не просто старой девой, а обезличенным персонажем. Женщина, не помнившая причину своего незамужества после единственного в своей жизни романа, не может претендовать на то, чтобы хоть кто-то считал ее достойным субъектом общества. Настоящая женщина, как никто другой, будет хранить в памяти каждую минуту, проведенную с любимым человеком и уж конечно никогда не забудет причины разрыва отношений. Героиня духовно пуста, но отсутствие духовных ценностей ее абсолютно не смущает. Бесцельно прожитая жизнь не кажется ей пустой, ведь есть игра в винт, где она сливается воедино с картами, которые наполняют ее духовную пустоту. Даже когда Николай Дмитриевич, один из игроков, опаздывал, он всегда извинялся и говорил: «Как много гуляющих на бульваре. Так и идут, так и идут...» [1, с. 149]. Героиня, как хозяйка дома, считала себя «обязанной не замечать странностей своих гостей». Ее реплика была всегда одной и той же: «Да, вероятно, – погода хорошая. Но не начать ли нам?» [1, с. 149]. Она даже не знала, какой была погода. Ее предположение, что она хорошая, сводилось к тому, что на улице, по словам одного из игроков, было много гуляющих. Нежелание просто выйти на улицу еще раз доказывает ее духовную пустоту.

Евпраксия Васильевна, как и ее брат, не нуждается в деньгах, но она не понимает игры не на деньги, и поэтому, выигрывая любую ничтожную сумму «она откладывала эти деньги отдельно, в копилку, и они казались ей гораздо важнее и дороже, чем те крупные кредитки, которые приходилось ей платить за дорогую квартиру и выдавать на хозяйство». Андреев подчеркивает, что выигрыш для хозяйки дома стал смыслом жизни (как и шинель для гоголевского Башмачкина).

Полное отсутствие информации о личной друг друга приводит к тому, что после смерти одного из них оказалось, что герои даже не знали его адреса. А о существовании взрослого сына, как и о болезни Масленникова грудной жабой, с большим удивлением узнали только накануне его внезапной смерти.

Уже современные критики и писатели приходили к выводу, что Андреев в этом рассказе ведет речь не только о пошлой жизни пошлых людей, «но и о тех роковых силах, которые жестоко и насмешливо распоряжаются человеческой судьбой». И лишь на одно мгновение один из игроков после смерти Масленникова подумал: «Бесплодно и напрасно жил человек, всю жизнь лелеявший мечту о том, чтобы сыграть в большой шлем... И его партнер плакал от жалости к тому, кто никогда уже не мог узнать о осуществлении своей мечты, и от жалости к себе, ко всем, так как то же «страшно и бессмысленно жестокое» будет и с ними, и со всеми» [1, с. 153]. Герой плакал и сожалел не о человеке, с которым играл много лет подряд, а всего лишь о том, что Масленников был так близко от выигрыша, своей заветной

мечты, но так и не узнал о большом шлеме. И сразу же возникает вопрос, а что бы случилось, если бы Масленников остался жив и узнал о реализации своей заветной мечты? Изменилась ли каким-нибудь образом его жизнь? Изменились бы духовные ценности? Конечно же, нет. Выигрыш ни коим образом не повлиял бы на бессмысленное существование героя. Как и шесть лет подряд до этого они бы продолжали играть и впустую тратить самое бесценное – жизнь.

Самым ярким символом «той роковой силы, которая распоряжается героями» были карты. Андреев указывает на то, что «карты давно уже потеряли в глазах героев значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила своей обособленной жизнью». Становится ясно, что «жили» карты, а не игроки. Это игроки превращались в бездушную материю, а карты руководили их жизнями, становились правителями и распорядителями их судеб, а самое главное – смыслом их пустой жизни. «Масти были любимые и нелюбимые, счастливые и несчастливые. Карты комбинировались бесконечно разнообразно, и разнообразие это не поддавалось ни анализу, ни правилам, но было в то же время закономерно. И в закономерности этой заключалась жизнь карт, особая от жизни игравших в них людей. Люди хотели и добивались от них своего, а карты делали свое, как будто они имели свою волю, свои вкусы, симпатии и капризы. Черви особенно часто приходили к Якову Ивановичу, а у Евпраксии Васильевны руки постоянно полны бывали пик, хотя она их очень не любила. Случалось, что карты капризничали, и Яков Иванович не знал, куда деваться от пик, а Евпраксия Васильевна радовалась червям, назначала большие игры и ремизилась» [1, с. 150]. Андреев настолько оживил обычную колоду карт, что в глазах читателя они становятся хозяевами жизни героев. Их влияние на игроков было поистине безмерным: «И тогда карты как будто бы смеялись. К Николаю Дмитриевичу ходили одинаково все масти, и ни одна не оставалась надолго, и все карты имели такой вид, как постояльцы в гостинице, которые приезжают и уезжают, равнодушные к тому месту, где им пришлось провести несколько дней. Иногда несколько вечеров подряд к нему ходили одни двойки и тройки и имели при этом дерзкий и насмешливый вид» [1, с. 150]. Согласно автору, душа есть не у героев, а у карт. Игроки были безлики, да и кому какое дело, как выглядят главные герои. Ведь постепенно и незаметно главными образами рассказа становятся именно карты, и игроки превращаются в масти, которые они так не любили. Масленников был уверен, что ему не удастся получить большой шлем, только потому «что карты знают о его желании и нарочно не идут к нему, чтобы позлить» [1, с. 150]. Обладая такой властью над человеком, карты представляют собой определенный вектор, который движется только в том

направлении, в котором удобно им. «И он притворялся, что ему совершенно безразлично, какая игра у него будет, и старался подольше не раскрывать прикупа. Очень редко удавалось ему таким образом обмануть карты; обыкновенно они догадывались, и, когда он раскрывал прикуп, отсюда смеялись три шестерки и хмуρο улыбался пиковый король, которого они затащили для компании» [1, с. 151]. Символическими являются эти три шестерки, которые, согласно христианской традиции являются числом сатаны. Да и пиковый король, как хозяин всего нечистого, является тем противником, против которого играл Масленников. В рассказе улавливается религиозный смысл и явное указание на то, что герои, скорее всего, были атеистами, на что, в первую очередь указывает игра в карты, не допустимая церковью.

Масленников был слеп ко всем знакам, которые ему «давали» карты. «Один Николай Дмитриевич никак не мог примириться с прихотливым правом карт, их насмешливостью и непостоянством. Ложась спать, он думал о том, как он сыграет в большой шлем в бескозырах... вот приходит один туз и еще ... Но когда, полный надежды он сядилась играть, проклятые шестерки опять скалили свои широкие белые зубы» [1, с. 151]. Эти постоянные три шестерки явно указывали на опасность, грозившую Масленникову, они каким-то образом пытались «защитить» его, но разве может неверующий человек обращать внимание на такие мелочи, да и зачем, если цель поставлена и ее надо достичь любым путем.

Многие критики сходятся в одном мнении, что никто из писателей до Андреева не утончал так своих линий и красок, ни у кого из них образы не принимали такую тонкую оболочку, не сливались так до потери разграничения между внутренним своим миром и внешним выражением его, как в творчестве Андреева.

В «Большом шлеме», как и в других рассказах Андреева, нельзя не заметить сугубую лаконичность в воспроизведении предыстории персонажей, а также отсутствие развернутых, детализированных объективно-нейтральных изображений социальной действительности. В начале рассказа автор предпочитает познакомить читателя с чувствами, настроениями и переживаниями своего героя, а также с тем, как относятся к нему окружающие, и лишь потом, да и то, не всегда, сообщает детали его внешнего облика и какие-то штрихи его биографии. Внутренний мир персонажа, который зачастую является автобиографичным, важен для автора настолько, насколько важна для него сама жизнь. Именно внутренние качества человека способны до мелочей передать его сущность. И для Андреева совершенно неважно, состоятелен ли герой, или беден как церковная мышь, а важно то, чем он живет и дышит – любовью или жаждой мести за предательство или несправедливость; всепрощаемостью или осуждением.

Ближайший друг и критик Андреева, Максим Горький, прочитав «Большой шлем», заметил, что автор в своем рассказе стремился «стремился сопоставить жизнь и смерть». В этом «сопоставлении» нельзя не увидеть переключку с повестью Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» (герой которой, кстати сказать, весь свой досуг отдавал игре в карты и относился к этому более чем серьезно). Жизнь героев Андреева такая же «обыкновенная» и «ужасная», как и жизнь толстовского персонажа, а смерть для них – такое событие, которое заставляет по-новому, более широко и осмысленно взглянуть и на себя, и на все окружающее. Но Андреев и в этом своем рассказе не считает нужным входить в подробности описания личной и деловой биографии своих персонажей. Течение жизни героев и более чем равнодушное отношение их ко всему, что не имело касательства к игре, он стремится передать в одной фразе. Она неоднократно повторяется в произведении и, несомненно, является своеобразным ключом к пониманию общего замысла художника: «Так играли они лето и зиму, весну и осень. Дряхлый мир покорно нес тяжелое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стенами больных, голодных и обиженных» [1, с. 148].

Тему рока и роковых обстоятельств в судьбе человека Андреев уже в первых своих рассказах начал разрабатывать более детально и углубленно, чем его предшественники. В анализируемом «Большом шлеме» – это все то, что связано с «видимыми» проявлениями загадочно-мистической фатальности в жизни-игре героев. Чуткий к новым веяниям в литературе, В. Г. Короленко писал в 1904 г.: «Уже в некоторых из предыдущих рассказов молодого автора чувствуется легкое веяние мистики: припомните хотя бы превосходный и проникнутый глубоким юмором рассказ «Большой шлем», в котором, однако, в случайной игре карточных комбинаций как бы чувствуется чья-то таинственная сознательность, насмешливая и злая» [2, с. 123].

Эта «таинственная сознательность», которая управляет «случайной игрой карточных комбинаций», особо подчеркнута в рассказе. Андреев тем самым хочет сказать, что и в жизни человека господствует слепой случай, что его судьба управляется «чьей-то таинственной» волей, с которой нельзя не считаться, и логику и нелогичность проявления которой невозможно предвидеть, понять и объяснить.

Несмотря на зловещие знаки «чьей-то таинственной» воли, Масленников упорно стремится к осуществлению своей мечты. И в этом стремлении он бросает, пусть и очень робкий, вызов судьбе, тому роковому сцеплению обстоятельств, которые приведут его к гибели за несколько мгновений до того, как эта мечта стала реальностью. В отличие от толстовского Ивана Ильича Масленников даже не догадывается о своей близкой кончине. В противном случае и он, подобно Ивану

Ильичу, возможно, обратился бы к высшей силе, к Немю, с протестующим вопросом: «Зачем ты все это сделал?».

Особенностью рассказа является отсутствие динамики сюжета. Здесь все сфокусировано в одной точке, сведено к описанию одного простейшего, из года в год повторяющегося «действия» – карточной игры, безобидного, пустячного развлечения, по отношению к которому все остальное оказывается лишь фоном. И этот «фон» – сама жизнь, глухо шумящая за окном, отдаленная, чужая и только изредка сюда врывающаяся. В центре композиции – фиксация обстановки, в которой проходит игра, отношение к ней ее участников, героев рассказа, как к некоему серьезному, поглощающему их занятию, даже некоему торжественному ритуалу: «... В комнате царил необходимая для занятий тишина... И они начинали. Высокая комната, уничтожавшая звук своей мягкой мебелью и портьерами, становилась совсем глухой. Горничная неслышно двигалась по пушистому ковру...» [1, с. 149].

Здесь почти не слышно человеческой речи, разговоров: они отвлекают! Николай Андреевич, который любит поговорить о погоде, слышит в этой компании «легкомысленным и неисправимым человеком».

Все, что вне игры, читателю почти неизвестно, и это, конечно, осознанный и последовательно акцентируемый автором прием. Ничего не говоря об их службе, о положении в обществе, о семьях, за исключением кратких сведений о хозяевах квартиры (одинокое брат и сестра, вдовец и старая дева), ремарок, возникающих все в той же прямой связи с игрой, мотивирующих выбор места сбора игроков.

Своеобразны в рассказе художественное время и способы, каким оно вводится в повествование. Изображенная здесь глухая, тихая комната, словно непроницаема для времени, для волнений извне. Но время большого мира однажды все-таки прорывается сюда: напомним героям о себе делом Дрейфуса. Самое выразительное – как это происходит. «Одно время Масленников сильно обеспокоил своих партнеров. Каждый раз, приходя, он начал говорить одну или две фразы о Дрейфусе... Первым опомнился Яков Иванович и указал на стол: Но не пора ли?» [1, с. 148] Разговоры о Дрейфусе – лишь предисловие к главному событию, к венту. И нет движения, изменений в жизни действующих лиц «Большого шлема» за время из длительных встреч или изменений здесь не замечают. Исчезновение из поля зрения кого-либо из игроков тревожит их всего лишь как отсутствие партнера. Исчез Николай Дмитриевич: оказалось, что арестован его сын. «Все удивились, так как не знали, что у Масленникова есть сын, может быть, он когда-нибудь и говорил, но все позабыли об этом» [1, с. 152].

Во всем этом, разумеется, заключена немалая доля иронической условности. Крайне условны сама развязка рассказа (смерть одного из героев от радости из-за выпавшей на его долю счастливой карты) и

следующий за нею эпилог (никто не знает, где жил покойный), который до абсурда доводит ключевой момент рассказа – непроницаемость людей друг для друга, фикции общения.

Но за всем этим стоит своя убийственная жизненная достоверность. Сами характеры, индивидуальности, едва намеченные здесь, приоткрываются, словно оживают все в том же, в игре, и отличаются друг от друга манерой играть (один – Яков Иванович, не в меру осторожен и педантичен; другой – Николай Дмитриевич – тороплив, горяч, и склонен к риску; третья – Евпраксия Васильевна – нерешительна; четвертый – Прокопий Васильевич – скептически недоверчив и мрачен). Все, что вне игры, автором закрыто для читателя не без основания, и мы верим, что люди, подобные андреевским героям, в самом деле, могут быть живее, одушевленнее, интереснее всего за картонным столом. Такова жуткая ирония, судьбы героя: его жизнь *сократилась, свернулась* до минимума, дошла до «точки», свелась к одному и ничтожному, механическому, бездушному занятию.

В подобном художественном мире характеры, личности персонажей почти неразличимы, невидимы нам, потому что они не открыты даже друг для друга. Не случайно в обрисовке персонажей «Большого шлема» появляется некая (казалось бы, странная при изображении тесного круга людей) безмянность: «старичок», «брат Евпраксии Васильевны» и т.п.

Не вкладывая себя, своей души ни во что вокруг, человек отчуждается от мира, от общей жизни, от людей, даже от тех, с кем, казалось бы, общается долгие годы. Этот реальный процесс, характерный для общества, где властвует разобщающий людей капитал, остро запечатлен в образах «Большого шлема».

Существует достаточно много перспектив исследования мотива игры и рока в русской литературе, а также традиций и новаторства Л. Андреева в раскрытии символики его «малой прозы». Безусловно, исследование данной проблемы не ограничивается данной статьей и поэтому, эта проблема будет исследована и далее в рамках диссертационного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Н. Повести и рассказы: В 2-х т. – М., 1971. – Т.2.
2. Ачатов А.В. Своеобразие жанра рассказа Л.Андреева начала 900-х гг. – Т., 1977.
3. Иезуитова Л.А. Творчество Л.Андреева. – Л., 1976.
4. Московкина И.И. Проза Л.Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод. – Х., 1994.

АННОТАЦІЯ

Дмитренко Т.В. Проблема омертвлення человеческой души в рассказе Л. Андреева «Большой шлем»

Данное исследование является одной из первых попыток показать духовную бедность «малого» человека, его отречения от самого себя и отчуждения от окружающего мира в творчестве одного из самых «темных» писателей начала XX века.

Ключевые слова: эпос, проблематика, тематика произведения,

АННОТАЦІЯ

Дмитренко Т.В. Проблема омертвления человеческой души в рассказе Л. Андреева «Большой шлем»

Данное исследование является одной из первых попыток показать духовную бедность «малого» человека, его отречения от самого себя и отчуждения от окружающего мира в творчестве одного из самых «темных» писателей начала XX века.

Ключові слова: епос, проблематика, тематика произведения,

SUMMARY

Dmytrenko T.V. The death of a human soul in the story “Grand Slam” by L. Andreev

This research work is considered to be one of the first attempts to show spiritual penury of a “little” man, his self-denial and estrangement from the world in the works of one of the “darkest” writers at the beginning of the XX-th century.

Key words: epos, range of problems, themes of a literary work.

*О.Г. Ігнатюк
(Івано-Франківськ)*

УДК 82.0

ЖІНОЧИЙ ПРІОНІЧНИЙ ДЕТЕКТИВ У ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Актуальність даної статті визначається тим фактом, що, незважаючи на численні дослідження детективного жанру вітчизняними та іноземними вченими, залишається відкритим питання визначення, стилю, проблематики та інших аспектів “жіночого детективу” в російській, українській та англійській літературі.

Наше завдання – визначити місце жіночого детективу в сучасному літературному просторі, а також проаналізувати його особливості та специфіку.

При вивченні будь-якого жанру чи твору масової літератури, проблеми виникають вже під час аналізу терміну “масова література”.

Визначення “масова” співіснує з багатьма синонімами, причому поява нової дефініції не скасовує вже закріпленої в тій чи іншій літературознавчій чи культурологічній традиції найменувань - “тривіальна”, “популярна”, “формульна”, – а лише ускладнює термінологічну плутанину [5, с. 102]. В будь-якому випадку, “масова література” розглядається як вторинна стосовно “серйозної” літератури. За визначенням американського літературознавця Джона Кавелті, формула – це “засіб узагальнення властивостей великих груп творів шляхом виділення комбінацій культурного матеріалу та архетипних моделей оповіді” [3, с.34].

Детектив, як різновид “масової літератури”, є правильно вгаданою потребою суспільства, яка відображена в різних формах. Ми повинні чітко визначити предмет нашого аналізу – детектив (а в його рамках “жіночий” детектив) і розглянути деякі особливості, притаманні саме для цього літературного жанру, хоча досить часто детектив відносять до паралітератури.

Основною ознакою детективу, що вирізняє його від інших прозаїчних жанрів, є обов'язкова присутність в ньому загадки. І саме ця ознака є вирішальною при визначенні того, чи є твір детективом при його “змішуванні” з іншими жанрами (поліцейський роман, пригодницький роман, трилер, любовний роман). Якщо загадки в творі немає, цей твір не можна вважати детективом.

Н.Н. Вольський виділяє такі характерні особливості детективного твору:

1. зануреність в звичний побут;
2. стереотипність поведінки персонажів;
3. наявність особливих правил побудування сюжету – неписані “закони детективного жанру”;
4. відсутність випадкових помилок. [2, с.8]

Скоріше за все, жіночим детективом можна назвати любовний роман з кримінальним сюжетом, а любовним романом детектив з любовним сюжетом. Жіночий роман ділиться на декілька категорій, основними з яких є побутові та любовні тексти. Суто кримінальні романи перетворюються на кримінально-побутові, утворюючи новий напрямок – жіночий детектив. Дуже часто при цьому автор не дотримується правил написання детективів, сформульованих на початку ХХ століття.

Часто жіночі детективи розглядають за такими ознаками:

- а) змішаність жанрів; б) серійність;
- в) визначені та чітко виписані типи жінок-нишпорок;
- г) конкуренція із справжніми детективами в процесі розкриття злочину;

д) наявність образу “сильної жінки”, яка самокритично ставиться до власних “слабких сторін” та у боротьбі із зовнішніми обставинами зміцнює свої сили та власну незалежність” [6, с. 409].

На перший план сьогодні виходять іронічні детективи. Позитивним моментом в іронічних детективах є використання подробиць реального життя. Розглянемо їх на прикладі творів Д. Донцової. Вона створила декілька серій детективних романів, а саме: “Любитель приватного розшуку Даша Васильєва”, “Євлампія Романова. Слідство веде дилетант”, “Джентльмен розшуку Іван Подушкін”, “Виола Тараканова. У світі злочинних пристрастей”. Ці серії відповідають всім вищезгаданим ознакам жіночого детективу.

Романи Тетяни Устінової можна назвати як “сучасними жіночими детективами”, так і “сучасними любовними романами” оскільки межі, що визначають жанрову приналежність, в Устінової практично відсутні. В творах Олександри Марініної злочин є фактом буденним. У серії про пригоди Анастасії Каменської злочинцем може виявитись будь-хто, представник будь-якої соціальної верстви. Розкриттям злочинів займається людина з кришталево чистою совістю та непохитними моральними принципами. Головна героїня характеризується високим інтелектом, аналітичним складом мислення та безпрецедентною відданістю роботі. В жіночому романі основою для розвитку сюжету є кохання. Відповідно до загальноприйнятої думки, якщо любовна інтрига є невід’ємною частиною сюжету, то, як правило, вона є найслабкішою лінією його розгортання. За твердженням американського літературознавця Дороті Сейерс, “чим менше в детективі любові, тим більше він від цього виграє”. С.С. Ван Дайн взагалі вважає, що: “в детективному романі не повинно бути любовної лінії” [1, с. 38].

Але, іронічний детектив повноцінно використовує любовну інтригу і дає новий напрямок розвитку детективної думки. Особливою ознакою привабливості будь-якого детективу взагалі і жіночого зокрема, є зацікавленість читача героями. Читачеві повинні бути цікаві всі: злочинець, жертва, свідки та інші особи. Хоча на думку С.С. Ван Дайна “тільки вбивство робить роман достатньо цікавим”. В ході розслідування слідчий. Як правило, викриває не лише вбивцю, але й інших людей. Він може з’ясувати, що відносини героїв зовсім не такі, якими здавались на перший погляд.

В 1928 р. вчений В.Я. Пропп в роботі «Морфологія казки. Історичні корені чарівної казки» проаналізував казку і продемонстрував, що в ній завжди наявна одна структурна сюжетна схема, яка базується на постійних функціях персонажів. Під функцією він розуміє вчинок дійової особи, який визначається з точки зору ступені його значення для дії. Під цим мається на увазі, що однакові на перший погляд вчинки, можуть мати різне значення. Функції визначаються як постійні сталі елементи казки,

які утворюють її основні складові. В традиційній казці їх послідовність є статичною, хоча вони можуть трансформуватись. Описані ним функції казки є формулами і деякі з них входять в детективний роман.

Іноді, в назвах творів авторів любовних детективів часто використовуються правила створення назв іронічних детективів. Наприклад, у Т. Устінової: “Подруга особливого призначення”, “Сьоме небо”.

До моделі детективного роману входять також такі елементи, як: розв’язання загадки, пояснення загадки та логічне завершення всіх сюжетних ліній. Реалізація цих елементів призводить до висновку, що героїня не була, не є та не стане нишпоркою-професіоналом. Декларація розгадки від особи головної героїні відбувається зазвичай пізніше, ніж висновки читача. Для інтелектуальної гри, притаманної класичному детективному роману, не вистачає основної умови, а саме наявність детектива-інтелектуала (винятком є романи О. Марініної). В центрі уваги – спосіб дій та методи героїні.

Отже, можна зробити висновок, що поява героїнь детективних романів сприяє формуванню нового “гендерного” дискурсу в масовій літературі.

Наприкінці нашого аналізу ми хочемо зауважити наступне:

1. жіночий детектив як різновид детективу є формальним типом літератури з усіма притаманними йому властивостями (наприклад, орієнтація на відрив від дійсності та розвагу);

2. зануреність в звичний побут, стереотипність поведінки персонажів, особливі правила побудови сюжету. Всі ці ознаки можна об’єднати в одну. Оскільки всі вони служать проявом “гіпердетермінованості” світу, що описується в детективі. [2, с. 8];

3. наявність “дволінійної” побудови детективного сюжету (загадка та інші елементи сюжету).

Можна зробити висновок, що особливою ознакою жіночих детективів є змішаність жанрів та існування великої кількості різновидів жіночих детективних романів (іронічний детектив, любовний детектив, детектив-шоу, авантюрний роман, психологічний детектив).

ЛІТЕРАТУРА

1. Дайн В. Двадцять правил для написання детективних романов// Как сделать детектив // М.: Радуга, 1990.- С.38-41.
2. Вольский Н. Н. Лёгкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006. С.5-126.
3. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // НЛЮ. – №22. – 1996. С.33-64.
4. Менцель Б. Что такое “популярная литература?” Западные концепции “высокого” и “низкого” в советском и постсоветском контексте. Пер. с німецької А.В. Маркіна// НЛЮ. - № 40. – 1999. – С. 391-407.

5. Саморуков И. И. К проблеме разграничения “массовой” и “высокой” литературы. Знаки канона в российской массовой литературе// Вестник СамГУ. - № 1 (4). – 2006. – С.101-109
6. Треппер Ф. Филипп Марлоу в шёлковых чулках или женоненавистничество в русском детективе? Пер. с немецкой А.Я. Ярина// НЛЮ. - № 40. – 1999. –С. 408-420.

АНОТАЦІЯ

Ігнатюк О. Г. Серйозність “масової літератури”: до питання про своєрідність жанру жіночого детективу на основі творів О.Марініної, Т.Устінової, Д.Донцової.

В статті автор розглядає характерні особливості російського жіночого детективу як різновиду сучасного детективу в жанровій системі масової літератури та аналізує різні ознаки сучасного жіночого детективу на основі творів О. Марініної, Д. Донцової, Т. Устінової. Автор розглядає та порівнює погляди кількох науковців на проблему класифікації ознак детективного твору.

Актуальність даної статті визначається тим фактом, що, незважаючи на численні дослідження детективного жанру вітчизняними та іноземними вченими, залишається відкритим питання визначення, стилю, проблематики та інших аспектів “жіночого детективу” в російській, українській та англійській літературі.

Автор вважає своїм завданням визначити місце жіночого детективу в сучасному літературному просторі, а також проаналізувати його особливості та специфіку.

Ключові слова: масова література, жіночий детектив, жанрова система, стиль, проблематика, літературний простір.

АННОТАЦИЯ

Игнатюк О.Г. Серйозність “масової літератури”: до питання про своєрідність жанру жіночого детективу на основі творів О.Марініної, Т.Устінової, Д.Донцової.

В статье автор рассматривает характерные особенности русского женского детектива как разновидности современного детектива в жанровой системе массовой литературы и анализирует разные признаки современного женского детектива на основе произведений А. Мариной, Д. Донцовой, Т. Устиновой. Автор рассматривает и сравнивает взгляды нескольких учёных на проблему классификации признаков детективного произведения.

Актуальность данной статьи определяется тем фактом, что, несмотря на многочисленные исследования детективного жанра отечественными и иностранными учёными, остаётся открытым вопрос определения, стиля, проблематики и других аспектов “женского детектива” в русской, украинской и английской литературе.

Автор считает своим заданием определить место женского детектива в современном литературном пространстве, а также проанализировать его особенности и специфику.

Ключевые слова: массовая литература, женский детектив, жанровая система, стиль, проблематика, литературное пространство.

SUMMARY

Ignatyuk O.G. The seriousness of the "mass literature": on the issue of the peculiarity of the women's detective peculiarities on the basis of A. Marinina's, T. Ustinova's and D. Dontsova's novels.

In the article the author considers characteristic features of the Russian women's detective as a variety of the modern detective in the scope of the genre system of the mass literature and analyses various features of the modern women's detective on the basis of A. Marinina's, T. Ustinova's and D. Dontsova's novels. The author examines and compares a few scholars' views on the problem of classification of the detective work peculiar features

The actuality of the article is defined by the fact that despite numerous researches of the detective genre by the scholars the issues of definition, style, range of problems and other aspects of the women's detective in Russian, Ukrainian and English literature stay open.

The author sees it as a goal to define the place of the women's detective in the modern literary space and analyze its peculiar features.

Key words: mass literature, women's detective, genre system, style, range of problems, literary space.

***Е.В. Кононенко
(Енакиєво)***

УДК 82-32.111

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В САТИРИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ МЮРИЭЛ СПАРК (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «STORIES» – 2001)

Заголовок любого словесного произведения, как правило, является знаковым. Он имеет двойственную природу. С одной стороны, это языковая структура, предваряющая текст, стоящая «над» ним. Поэтому заголовок воспринимается как речевой элемент, находящийся вне текста и имеющий определенную самостоятельность. С другой стороны, заголовок – полноправный компонент текста, входящий в него и связанный с другими компонентами целостного произведения [4, с. 11]. Заглавие должно до известной степени предупредить о содержании.

Нередко заголовок не только дает общее представление о теме произведения, но и формулирует одну из основных идей, мыслей автора, вывод, к которому он приходит. Таким образом, заголовок – это способ дать читателю возможность с первого взгляда ориентироваться в содержательном «наполнении» произведения.

Названию текста в содержательной структуре целостного произведения принадлежит существенная роль: оно передает в концентрированной форме основную тему или идею. Данная функция заголовка обуславливает его связь со всем текстом, а также возможность реализации смысла заголовка в полном объеме только в его ретроспективном прочтении, то есть после реализации всех линий связи *«заголовок – текст»* [4, с. 12].

Полисемия слова, а в известных пределах и полисемия словосочетания, использование окказиональных образований (слов или словосочетаний) в качестве заголовка также определяют необходимость учитывать связь *«заголовок – текст»*. «В ряде случаев актуализация того или иного лексико-семантического варианта заглавного слова, однозначное декодирование семантики окказионального образования оказывается возможным только на базе целого текста» [6, с. 54]

Поэтому некоторые *заголовки рассказов М. Спарк* не могут быть декодированы до знакомства с текстом. Только ретроспективно, ознакомившись с изложенным материалом, читатель понимает смысл заглавия.

Но если заголовок и имеет однозначную семантику, в полном объеме смысла он воспринимается только ретроспективно: заглавное словосочетание обогащается в тексте эмоциональными коннотациями. Так, заглавие рассказа «Темные очки» используется автором с целью показать очки, скрывающие темные мысли персонажей. Данная метафора проходит через весь рассказ и анализируется и со стороны повествовательницы Джоан: *«Темные очки, чтобы скрыть темные мысли»* [9, с. 135], и со стороны семейства Симондс: чтобы скрыть от людей совершенные преступления. Корыстолюбие, перешедшее границы, отделяющие его от патологии, подвергается суровому разоблачению. Темные очки, надетые девушкой, хорошо знакомой с фактами, которые ей приходится выслушивать в освещении виновницы тяжелых преступлений, почти символическая деталь.

«... Чтобы не выдать себя и защитит глаза от солнца, я надела темные очки, - пишет девушка, от лица которой идет повествование. – Бестактно надевать темные очки, когда тебе изливают душу. Но без них было невозможно» [9, с. 126]. «Рассказчик может выслушать доктора Грей, лишь не выдавая себя: ей превосходно известен истинный ход событий, о которых, в превратном освещении, рассказывает Грей, встреченная на прогулке и как будто ей незнакомая» [2, с. 126-127].

Подлинная сущность каждого из убийц – врача-окулиста и женщины-психиатра доктора Грей – скрыта под благообразной внешностью. Однако в детском восприятии Джоан мрачная атмосфера дома Симондсов и сами обитатели этого дома предстают как нечто чудовищное. Для Джоан и Бэзил Симондс, и его сестра Дороти, живущие в ожидании наследства, – странные и мерзкие люди.

«Зеленые окуляры» скрывают выражение еще не ослепшего глаза Дороти Симондс. Доктор Грей пытается скрыть преступление в потоке слов, во множестве используемых ею медицинских терминов. Мир Симондсов подобен клубку змей; его обитатели утрачивают человеческий облик, как отмечает Н. Михальская [7, с. 11].

Повесть «На публику» обнажает дисгармонию между личностным началом и социальной функцией индивида в современной капиталистической действительности. Образцово-показательную супружескую пару не связывает ничего, кроме рекламного образа «на публику», супруги послушно играют иллюзию семейного счастья.

Название книги дает ключ к сути ее содержания: «И Аннабель, и ее муж Фредерик «играют на публику», пока их игра, маски, надетые на себя этими людьми, давно не имеющими между собой ничего общего, но сохраняющими легенду влюбленной пары, не приводит к трагической развязке» [2, с. 127].

Заглавие, выбранное М. Спарк, можно было бы поставить эпиграфом к ее творчеству в целом. Оно программно. Жизнь ее героев – это жизнь напоказ, «на публику». Однако сатирическому осмеянию в книге подвергаются не столько отдельные представители среднего класса, сколько один из механизмов буржуазной пропаганды, воспитывающий, создающий средних людей – «индустрия развлечений», кинобизнес [3, с. 102].

Фредерик – человек, которому за всю жизнь не удалось сыграть ни одной роли, написать хорошего сценария, как заправский актер «на публику» исполняет акт самоубийства и, как опытный режиссер-постановщик, программирует последствия, которые приводят Аннабел к катастрофе, к потере «лица», созданного «на публику», - «лица» образцовой жены. Но, потеряв фальшивое «лицо», «она обретает свое настоящее, сумев порвать узы, связывающие ее с кинобизнесом и посвятив себя заботам о сыне» [3, с. 106].

Парадоксальность и вместе с тем определенная закономерность преуспеяния Аннабел заключается в том, что она лишена таланта. «Аннабел не разбиралась в чувствах, но умела играть на публику» [7, с. 13].

Фредерик – бездарность, претендующая на то, чтобы считаться интеллектуалом и творческой личностью, в полном бездействии созерцающая свой мнимый талант. М. Спарк «холодно и точно препарирует мелкую душонку Фредерика до краев заполненную завистью к успехам жены» [1, с. 337].

В этой повести М. Спарк не только показала судьбу западной кинозвезды, не только проследила процесс создания идолов, но и выявила социальные функции искусства, ориентирующегося на массовое сознание. Основная задача подобного искусства – моральное подавление личности, насильственное насаждение норм буржуазного общества, процесс формирования средствами «массовой культуры» усредненного человека этого общества, отмечает исследователь творчества М. Спарк И.А. Киенко [3, с. 110].

Вся повесть пронизана идеей, заложенной уже в заглавии – «На публику». Все, что делают герои, рассчитано на суд зрителей, на мнение публики. Вся их жизнь – одна сплошная игра бездарных, неудачных актеров. Поэтому постоянно повторяющееся в тексте словосочетание «на публику» снова возвращают читателя к мысли о неправдивости действий героев.

Жутко и страшно в уютном отеле преуспевающей фрау Люблонич, матерой хищницы, существующей исключительно ради преумножения собственности в рассказе «Позолоченные часы». Эта дама уже при жизни поставила себя вне какой бы то ни было морали, условной или внеусловной: не человек, а исправно функционирующий автомат для выколачивания прибыли [8, с. 12].

В текст вводится образ часов, отсчитывающих не только минуты, секунды жизни, но и время, оставшееся до падения одного из главных героев рассказа – Гера Штро. Приобретенные Фрау Люблонич часы, являют собой жестокий намек на будущий захват гостиницы Гера Штро, на то, что счетчик времени включен, и скоро он прекратит свое существование. Его гостиница также, как и позолоченные часы его деда, перейдет во владение безжалостной женщины: *«How delicately Frau Lublonitsh had sent her deadly message! The ormolu clock was still on the roof ledge when I returned. It was thus she had told him that time was passing and the end of summer was near, and that his hotel, like his o'clock would soon be hers»* [10, с. 149]. *«С какой тонкостью подала фрау Люблонич свою роковую весть! Когда я вернулась, позолоченные часы еще стояли на крыше. Они служили напоминанием, что время течет, лето на исходе и скоро весь его отель, как и часы, будет принадлежать ей»* [9, с. 142].

Словосочетание «позолоченные часы», использованное в заглавии, – средство для демонстрации власти одной, и падения другого.

Обратимся еще к одному примеру «говорящего» названия текста. Рассказ «Черная мадонна» – маленькая энциклопедия жизненной философии «среднего класса». В супругах Паркер мнимые добродетели прекрасно уживаются с вопиющей душевной черствостью, предрасудками и тайным презрением, помноженным на лицемерное сочувствие, к друзьям и знакомым, не столь удачливым в жизни. В основе

всех их помыслов и действий лежит комплекс признаков, входящих в понятие «снобизм». Они глубоко аморальны в своей скупотмеренной, дистиллированной «нравственности». В. Скороденко отмечает: «Поступки героев не хорошие, а «правильные», то есть в соответствии с внешними приличиями» но в этом что-то, как справедливо подчеркивают последние строки новеллы, вся разница» [8, с. 13].

В заглавие новеллы «Для зимы печальные подходят сказки вынесена строка из «Зимней сказки» У. Шекспира. Принц-отрок Мамиллий обещает рассказать королеве приличествующую этому времени года грустную сказку, но успевает произнести только первую фразу «Укладбища жил человек однажды». Отталкиваясь от этой фразы, М. Спарк создает коротенькую и вполне современную притчу о музыканте Селвине Макгрегоре, великом «выпивохе» и чудесном парне из той неунывающей породы людей, которую У. Шекспир прославил, создав образ толстого рыцаря сэра Джона Фальстафа. Сказка о нем заканчивается печально. Но, если поразмыслить, не так уж печально: «Ведь за всю жизнь он ни в чем ни разу себе не изменил, явив тем самым завидное для соотечественников постоянство натур» [8, с. 17-18].

Как известно, «чужое слово» в заглавии художественного произведения передает не весь набор возможных ассоциаций с прецедентным текстом, а только те из них, которые являются контекстуально обусловленными. В данном рассказе «чужое слово» в заглавии конденсирует основную идею произведения и выражает авторскую оценку изображенных событий, обеспечивая неизбежное взаимовлияние двух произведений. «Цитата выступает в роли своеобразного «мостика» между литературными мирами. При этом заголовок подвергается процессу гиперсемантизации, что приводит к его дополнительной ассоциативной нагрузке» [5, с. 1].

Один за другим встают со страниц книг писательницы чиновники, мелкие служащие, машинистки, домохозяйки, предприниматели средней руки, владельцы небольших отелей и их обитатели. В своей совокупности рассказы М. Спарк – это своеобразная комедия нравов, дающая представление о страстях и пороках, о наклонностях и желаниях, о скрытых и явных помыслах самых обычных людей, принадлежащих к «среднему классу» и живущих в условиях современной Англии. Но часто в их облике и поступках проявляется нечто столь уродливое и отталкивающее, примитивное и жестокое, наивное и невежественное, что невольно возникает вопрос – кто это? Люди или маски? Живые существа или марионетки? Комические персонажи или карикатуры? По мнению Н. Михальской, среди многих героев трудно назвать такого, кто был бы наделен подлинным обаянием и вызывал симпатию. Самое обычное весьма часто предстает под пером писательницы в отстраненных образах [7, с. 9].

Примером использования автором отстраненных образов может служить рассказ «На Портобелло-роуд». Повествование ведется от первого лица – от лица уже умершей женщины. Она вспоминает дни своей молодости, своих друзей – Джорджа, Скинни и Кэтлин. Однако рассказчица уже в самом начале сообщает о том, что ее нет в живых. Но, расставшись с жизнью, она не покинула мир, в котором жила и каждую субботу, как и прежде, приходит и бродит в толпе людей, заполняющих торговую улицу. Здесь-то и происходит ее встреча с человеком, который ее убил. Джордж совершил убийство и потерял рассудок. Каждое субботнее утро его тянет на Портобелло-роуд, где в людской толпе он видит свою жертву. В прозаическое перечисление товаров, разложенных на прилавках Портобелло-роуд, – тарелки и чайники, яблоки и рубашки, кольца и ложки, – врывается фраза: *«Иной раз на субботнее утро подруга моя Кэтлин, католичка, заказывает по мне заупокойную мессу, и тогда я, как бывало, являюсь в церковь. Но чаще всего по субботам я отдыхаю душой среди чинной толкотни с ее деловитой бестолковицей неподалеку от жизни вечной, среди людей, которые проталкиваются к прилавкам и ларькам и там перебирают, покупают, воруют, оцупывают, примеряют и прицениваются к товарам»* [9, с. 363].

В толпе людей, которые покупают, воруют, выбирают и прицениваются к товарам, проходит убитая Джорджем женщина. «Понятия о жизни и смерти смещаются. Разве не погиб Джордж, совершив убийство? Разве можно назвать живыми тех, кто изображен на случайно уцелевшей фотографии, напоминающей героине рассказа о далеких днях ее молодости? Время наложило свой отпечаток на каждого из ее друзей, обнажило их сущность» [7, с. 10].

В качестве заглавия писательница выбрала словосочетание, указывающее на место происходящих событий. Именно это название «На Портобелло-роуд», помогает раскрыть всю глубину невозможности жить в лживом обществе; подчеркивая, что там, на торговых рядах, кипит обманная жизнь разложившихся душ людей.

Использование для заголовка словосочетания порой не дает заглавным словам необходимый указательный минимум и не является гарантией снятия полисемии. Особенно ярко это проявляется при переводе заглавий без опоры на текст: «Портобелло-роуд» – «На Портобелло-роуд»; «Сиденье водителя» – «Место водителя»; «Не беспокоить» – «Не беспокоиться».

Вынесение в *заглавие предложения* не решает вопроса полностью. Поэтому заглавие рассказа «Видели бы вы, что там творится» так и остается оторванным от ситуации и представляет собой лишь первый этап контекстуальной конкретизации значения, не снимающей ни возможности его переноса, ни расширения, ни кардинального изменения. Хотя в английском варианте заглавие «You Should Have

Seen the Mess» больше конкретизирует тему рассказа и приближает читателя к смысловому наполнению содержания произведения.

Отталкивающий образ бездушной ограниченной и вместе с тем самовлюбленной и самоуверенной мещанки создан в рассказе «Видели бы вы, что там творится». Лорне Меррифилд только семнадцать, но она уже прочно усвоила мораль обывателей и установила для себя четкую шкалу измерения жизненных ценностей: чистенькая квартир-ка без единого пятнышка, где все и всегда лежит и стоит на своих местах. «Представления Лорны чудовищно убоги. Вещи затмили для нее людей. Ее зоркие глаза подмечают малейший беспорядок, но, по существу они лишены способности видеть. Ее речь беспредельно бедна, но суждения безапелляционны» [7, с. 12].

Таким образом, *заглавие* – это компонент текста, требующий обязательного возвращения к себе после знакомства с художественным произведением и наращивающий объем своего значения за счет множества контекстуальных значимостей самых различных языковых единиц. Поэтому, план содержания заглавного слова, в частности в рассказах М. Спарк, раскрывается только ретроспективно. *Заголовок* в своем окончательном значении является чрезвычайно емким выражением точки зрения автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английская литература 1945-1980 / под ред. Сарухняна А.П. – М.: Наука, 1987. – 511 с.
2. Ивашева И. «Что сохраняет время». Литература Великобритании (1945 – 1977). – М.: Советский писатель. 1979. – 305 с.
3. Киенко И.А. Сатирическая проза Мюриэл Спарк. – К.: Наукова думка, 1987. – 238 с.
4. Краснова А.Н. Названия публикаций в педагогической периодике начала XXI века. – Мурманск: МГПУ, 2004. – 44 с.
5. Кругликова Н.П. «Чужое слово» в заглавии художественного текста. http://www.phil.pu.ru/depts/02/anglistikaXXI_01/34/html.
6. Кухаренко В.А. Стилистическая организация художественного прозаического текста // Лингвистика текста. Научные труды МГПИИЯ им. М. Тореза. – М., МГПИИЯ им. М. Тореза, 1976. – Вып. 103. – С. 53 – 55.
7. Михальская Н. Предисловие // Spark M. The Public Image Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1976. – С. 3 – 10.
8. Скороденко В. Видимость и истина (О творчестве Мюриэл Спарк). – М.: Молодая гвардия, 1971. – 318 с.
9. Спарк М. На публику. М.: Молодая гвардия, 1971. – 318 с.
10. Spark Muriel. Stories. – М.: Радуга, 2001. – 192 с.

АННОТАЦИЯ

Кононенко Е.В. Поэтика заглавия в сатирических рассказах Мюриэл Спарк (на материале сборника «Stories» – 2001)

Статья посвящена изучению заголовка как способа не только дать общее представление о теме произведения, но и возможности читателя ориентироваться в содержательном «наполнении» текста. В своей совокупности рассказы писательницы – комедия нравов, дающая представление о страстях и пороках, о помыслах самых обычных людей. Заголовки рассказов М. Спарк не могут быть декодированы до знакомства с текстом. Только ретроспективно, ознакомившись с изложенным материалом, появляется возможность понять его заглавие.

Ключевые слова: заголовок, «чужое слово» в заглавии, полисемия словосочетания.

АНОТАЦІЯ

Кононенко К.В. Поетика заголовку у сатиричних оповіданнях М. Спарк (на матеріалі збірки «Stories» – 2001)

Стаття присвячена вивченню заголовка як засобу не лише надати загальне уявлення про тему твору, але й можливості читача орієнтуватися в змістовному «наповненні» тексту. У своїй єдності оповідання письменниці – це комедія звичаїв, що надає уявлення про пристрасті та вади, про думки звичайних людей. Заголовки оповідань М. Спарк не можуть бути декодовані до знайомства з текстом. Лише ретроспективно, ознайомившись з викладеним матеріалом, з'являється можливість зрозуміти його заголовок.

Ключові слова: заголовок, «чуже слово» в заголовку, полісемія словосполучення.

SUMMARY

Kononenko C.V. The Poetics of the Title in M. Spark's Satirical Stories (on the basis of the collection «Stories» – 2001)

The given article presents research of the title as a means of not only giving a whole idea about the theme of the text, but also of the reader's possibility to be oriented in the contextual "filling" of the text. Totally the author's stories are the comedy of manners which gives an idea about ordinary people's desires and defects, about their dreams. Names of M. Spark's stories can not be decoded before acquaintance with the text. It becomes possible to understand the name only being acquainted with the given material.

Key words: name, "strange word" in the name, polisemy of word combinations.

В.В. Крымова
(Луганск)

УДК 821.161.1-31.09 (Поляков)

ОСОБЕННОСТИ АФОРИСТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю. ПОЛЯКОВА

Каждый период развития литературы имеет свои характерные отличия – в жанровой системе, тематике, типологии персонажей и т.д. Особенностью современной литературы является стремление к выражению авторского взгляда на мир в максимально концентрированном виде. Явление по сути неновое (наиболее близкий период увлечения «лаконизмом» – 20-ые гг. прошлого века), но в наше время его проявления значительно актуализировались, что объясняют различными причинами, чаще всего – темпом жизни и существенными переменами в социальном функционировании литературы как вида искусства. Максимальная нагрузка на единицу текста вербализуется чаще всего в афоризме.

Творчество Юрия Полякова – классический пример целенаправленной афоризации текста, и задача нашей статьи – исследование некоторых, наиболее важных, с нашей точки зрения, типов афоризмов в прозе и драматургии Ю. Полякова, особенностей их функционирования в текстах произведений, идейно-содержательной и стилистической специфики.

По определению С.П. Белокуровой, афоризм – это *«лаконичное изречение, содержащее в себе законченную мысль, философскую или житейскую мудрость; поучительный вывод»* [1, с. 25].

До 18 века задачей афоризма была констатация непреложных истин. Авторы при использовании афоризмов не ставили целью диалог с читателем, не оставляли ему места на собственные размышления, а давали формулы в готовом виде. Читателю оставалось лишь принять или не принять прочитанное. На рубеже 18-19 вв. эта тенденция меняется. Как заметила О.Б. Вайнштейн, *«афоризм перестает быть «ученым», «определением» (в этимологическом значении), жанром в заглавии естественнонаучного трактата. Он наполняется личностным содержанием, уподобляется эссеистическим высказываниям, т. е. становится именно свободным жанром философского самовыражения»* [2, с. 49]. Высокая степень философичности современной прозы органично индуцирует афористические конструкции.

Характеризуя афоризм как, целостную структуру, Н.И. Гайнуллина обращает внимание на следующие жанровые особенности: *«При определении афоризма обращают на себя внимание такие характерные его признаки, как сжатость, краткость формы и емкость, насыщенность содержания, отражающие сложный когнитивный про-*

цесс создателя текста, связанный с индивидуальным творческим началом в его речевой деятельности и требующий не только тонкого чутья к языку, но и широких познаний, широты взглядов на жизнь и окружающий мир со стороны носителя языка» [3, с. 66]. Все эти признаки мы легко находим в произведениях Ю. Полякова. Для его афористики особенно характерны насыщенность содержания, языковое чутье и широкий охват проблем.

Говоря об афористичности писателя, следует отметить, что необходимым ее условием является не обилие афоризмов в тексте, а особый способ философского мышления и выражение его в концентрированном виде. Афористическое же высказывание может выполнять несколько функций: кумулятивную, оценочную, комментирующую, классифицирующую, дидактическую, побудительную и др. Произведения Ю. Полякова философичны, аналитические размышления о многих сторонах жизни – одна из важнейших черт его творчества. Афористика Ю. Полякова выражает внутренний мир современного человека и через субъективный мир проявляет объективную реальность во всей ее современной специфике.

Тяга к афоризации проявляется уже в ранней повести Ю. Полякова «Работа над ошибками» и в дальнейшем прочно закрепляется в прозе писателя, позже в пьесах. Один из современных авторов А. Мелихов, также не чуждый афоризации, отмечал: *«Хаосу противоречит любая структура (выделено А. Мелиховым) романа, противоречит стиль как таковой, потому что стиль (любой) организован. Вообще, был творчества неизбежно должен совмещаться с дисциплиной... И потому чем хаотичнее мир, который я изображаю, тем больше я его сковываю дисциплиной – сюжетной, стилистической, афористической» (выделено нами – К. В.)» [5]. Мир произведений Ю. Полякова хаотичен – поскольку хаотична действительность, поэтому афоризм органично придает ему некий порядок. А поскольку в основе творческого метода писателя лежит ироническое мироощущение, и все произведения буквально пропитаны иронией, то большинство афоризмов иронические. В них заложен глубокий смысл, который писатель стремился донести до своего читателя, и, безусловно, ему это удалось.*

Анализируя афоризмы Ю. Полякова, можно четко представить картину мира, как собственно авторскую, так и основных персонажей. Главный герой в произведениях автора – современный человек нового поколения, стремящийся к материальному обогащению и чувствам, пусть даже сомнительного качества. Для него жизнь – постоянная борьба: *«В этом, кстати, и заключается главное, базисное свинство бытия: осуществить мечту можно только за счет тех сил, какие обычно тратятся на борьбу за жизнь» [10, с. 7]; «Жизнь – это череда*

глумливых совпадений» [9, с. 426]; «Вечного мира не бывает, бывают только затянувшиеся перемирия» [9, с. 527]; «Борец – это не запаршивевший диссидент с Солженицыным за пазухой, а тот, кто умудряется вопреки всему жить, как человек» [14, с. 116]; «Человек – волк-одиночка! Нет, сначала волчонок, а потом уж волк!» [8, с. 33]; «Человек с принципами – это всего лишь щадящий синоним к слову «неудачник»» [13, с. 161]. В афоризмах этой группы отразился взгляд на мир человека переходной эпохи – конца XX-начала XXI вв. – когда жизнь приняла вид борьбы за выживание, в которой побеждал сильнейший, причем таким сильнейшим чаще всего оказывался тот, кто отказывался от нравственных ценностей, именуемых «вечными», «библейскими», «общечеловеческими», и боролся, руководствуясь весьма условными и постоянно меняющимися принципами. Воплощение этой идеи удается Ю. Полякову как немногим писателям его поколения. И здесь необходимо обратить внимание на одну важную особенность его стиля: афоризм писатель обычно включает в середину абзаца, а не в конец. Афоризм не подводит итог сказанному, не делает из него дидактический вывод, а по ходу повествования подключает те смыслы, которые содержатся в афоризме, чтобы читатель самостоятельно обдумал его, декодировал все заложенное с ним содержание. Тогда понимание текста будет более полным. Это смысловой центр, из которого рождается текст, от которого идут главные смысловые линии. И одновременно – знак доверия читателю, нежелание его поучать.

Важная сфера жизни человека – его профессиональная деятельность. Ю. Поляков – филолог по профессии, но в свое время работал и в школе, и в партийном учреждении, и в газете. Персонажи книг повторяют путь самого автора. Поэтому афоризмы на профессиональную тему касаются названных проблем: «Школа – это вредная привычка, в которой со временем находишь удовольствие» [16, с. 231]; «Журналист ведь вроде смоляного чучулка – потом не отцепишься» [13, с. 159]. Особое место занимает группа афоризмов, посвященная литературной деятельности и таланту (имитации его): «Талант – это безумие, посаженное в клетку» [10, с. 55]; «Актерский талант – это емкая глупость» [8, с. 67]; «... лучше зарыть талант в землю, чем распорядиться им неверно» [10, с. 87]; «В искусстве побеждают или чудовищно бездарные, или страшно талантливые. Просто талантливым и просто бездарным там делать нечего» [8, с. 56]; «Талант – это укор бездарностям» [15, с. 63]; «Талант как взятка. Надо уметь всучить...» [15, с. 26]. Ю. Поляков пытается осмыслить природу таланта, его социально-нравственные функции и некоторые аспекты существования в мире творчества. Автор акцентирует внимание на идее, что и в этом мире без борьбы не обошлось, здесь тоже выживает сильнейший. Афоризмы, связанные с литературной жизнью, полны иронии, объект которых собратья по перу

и, что важно, сам автор: *«Иногда проще избавиться от избыточного веса, чем от избыточного слова»* [10, с. 5]; *«Ведь с повестью – как с женщиной: если ты, обнимая ее, думаешь о другой, разрыв – просто вопрос свободного времени»* [10, с. 7]; *«Поэт всегда должен быть готов любить женщину и читать свои стихи!»* [9, с. 102]; *«Писатель, дающий честное слово, то же самое, что проститутка, которая клянется своей невинностью»* [10, с. 35]. Ю. Поляков намеренно «снижает» себя в глазах читателя, убирает дистанцию и как бы ведет активную беседу не только с читающим, но и с самим собой. Это создает эффект причастности к акту творения художественного произведения. Глубина проникновения в проблему и взгляд как бы изнутри заставляют поверить прочитанному («тайны ремесла», путь к славе, причины творческого кризиса и т.д.).

Бизнес и политика – темы, которые волнуют многих. Ю. Поляков анализирует некоторые их проявления и предлагает собственное афористическое видение: *«Людьми может управлять только тот, кому власть в тягость»* [6, с. 402]; *«... напомнить человеку, что он говорил на предвыборном митинге, так же неприлично, как наутро повторять любовнику то, что он обещал в пароксизме страсти...»* [12, с. 146]; *«Все чиновники делятся на две неравные категории: берущие гниды и неберущие гниды»* [13, с. 215]; *«От глупой доброты правителя народу гибнет гораздо больше, чем от умной жестокости»* [9, с. 311]; *«Политика – дело грязное. Руки, вроде, чистые, а душа – в дерьме»* [9, с. 346]; *«А любые приличные состояния в России – это всего-навсего невозвращенные кредиты, ибо любой возвращенный кредит – это всего лишь вовремя добытый новый кредит»* [13, с. 264]; *«Бизнес, как и настоящая любовь, захватывает целиком»* [13, с. 167]. Оригинальная трактовка проблем политики, емкие фразы наносят как бы пощечины носителям тех пороков, которые лежат в основе многих проблем современного общества.

Афоризм в произведениях Ю. Полякова можно услышать из уст всех героев. Каждый из них вербализирует «философию», бытующую в его социальном слое: журналист в пьесе «Хомо эректос»: *«Когда не хватило доказательств, это означает только одно: у подозреваемого хватило денег»* [18, с. 161]; бизнесмен: *«Без бумажки ты букашка, а с бумажкой бизнесмен»* [18, с. 181], *«Машина для мужчины – то же самое, что нижнее белье для женщины»* [18, с. 158]; депутат: *«В политике, к сожалению, главное – политика»* [18, с. 182]; проститутка: *«Кто чем умеет, тот тем и зарабатывает»* [18, с. 185]. В пьесе «Халам-бунду» бизнесмен: *«в России всех, кто нарушает закон, посадить в тюрьму, никого не останется, чтобы передачи носить...»* [17, с. 60]. Такой «захват» социальных слоев общества – в ширину и глубину – характеризует Ю. Полякова как продолжателя ре-

алистических традиций русской литературы (несмотря на многоаспектные эксперименты) и отражает его неподдельный интерес к человеку уву таковому, невзирая на его социальный статус.

Нередко в текстах доминируют афоризмы семейно-бытовой тематической направленности. В них отражены и «законы семейной дипломатии», и серьезные нравственные деформации, которые наблюдаются в обществе последнего десятилетия «новой истории»: «*Ложь украшает любовь, как хороший багет лянкую акварельку*» [8, с. 33]; «*Муж должен знать о жене ровно столько, сколько это необходимо для семейного счастья*» [18, с. 157], «*Измена – это когда ты заводиишь любовника, прикидываеишься верной женой, тайком бегаеишь на свидания и на мои деньги покупаеишь ему подарки. А если жена изменяет под личным контролем мужа, это не измена!*» [18, с. 168]; «*Мужчина становится образцовым семьянином только тогда, когда заводит любовницу. До этого он просто зануда и производитель грязного белья*» [15, с. 30]; «*Измена в браке – это нечто профилактическое. Если б адюльтер входил в ежеквартальную медицинскую диспансеризацию, думаю, большинство мужей бросили бы заниматься этой чепухой*» [10, с. 20]; «*Мужик должен изредка догадываться, что женская память – братская могила его предшественников*» [15, с. 49]. В афоризмах Ю. Поляков иронически осмысливает ту новую модель отношений между мужчиной и женщиной, которая закрепляется в современном мире. Писатель с горькой иронией описывает эту ситуацию и дает толчок читательским раздумьям и возможным переменам в его мировосприятии.

На исходе нового десятилетия уже мало кто сомневается, что наше время – это «эпоха биархата» (Ю. Рюриков), когда достаточно быстро меняются социальные роли мужчины и женщины, а следовательно, стереотипы имиджей. Особенно это заметно на женщинах. Афоризмы Ю. Полякова отразили этот факт, причем далеко не лучшие стороны явления: «*Ни у одного Штирлица не бывает таких честных глаз, как у гульнувшей бабы*» [15, с. 21]; «*У женской красоты срок годности недолгий, как у йогуртов*» [15, с. 28]; «*Это про женщину сначала спрашивают: «Сколько стоит?», а потом пробуют. С вином же все наоборот, сначала пробуют, а потом спрашивают: «Сколько стоит?»*» [13, с. 160]; «*Ревновать женщину к ее постельному прошлому – такая же нелепость, как, скажем, ненавидеть Ленина за Октябрьскую революцию*» [13, с. 190]; «*Автомобиль – как жена. Недостатки можно выявить только в процессе эксплуатации*» [9, с. 180]; «*Стреляться из-за неверной женщины так же глупо, как стреляться из-за неудачно выбранного арбуза... Сходи на базар – выбери другой*» [9, с. 65]; «*Жениться нужно только в промежутке между клинической и биологической смертью, и то лишь для того, чтобы было кому тебя*

похоронить» [9, с. 57]; «Женщина, помнящая свою вину, нежна, как телячья отбивная» [13, с. 186]. Намеренное сближение несовместимых понятий еще более подчеркивает утилитарное отношение к женщине. Кроме того, приведенные выше афоризмы создают впечатление, что персонажи-мужчины у Ю. Полякова глубоко несчастны в браке и вообще в отношениях с женщинами.

Иногда интертекстуальная нагрузка обогащает смысл поляковско-го афоризма, помогает дополнить авторское понимание женщины и отсылает к ее образу, сложившемуся в классической русской литературе. В этой связи интересен еще один афоризм: «Женщина склонна приносить себя в жертву. Одна отдается без остатка революции, другая – науке, третья – мужу, составляющему с диваном и телевизором единое целое» [12, с. 139]. Ощутима смысловая реминисценция на Ф.М. Достоевского: «У женщины, например, бывает иногда потребность чувствовать себя несчастною, обиженною, хотя бы не было ни обид, ни несчастий» [4, с. 222].

Любовно-семейная группа афоризмов также богата ироническими смыслами: «Мужчина хочет раздеть женщину лишь тогда, когда ему нравится, как она одета...» [17, с. 53], «В постель ложатся мужчина и женщина, а в брак вступают семьи» [11, с. 124]; «Любовь – это просто разновидность эгоизма» [9, с. 536]; «Любовь не считает рублей, как юность не считает дней...» [7, с. 82]. А следующее афористическое размышление заставляет читателя задуматься над тем, как понимают любовь многие наши современники, и насторожиться в связи с авторским антиутопическим настроением: «Любовь добывается из такого же дерьма и грязи, что и деньги. Ее так же легко потерять. Может, когда-нибудь люди будут на кредитных карточках копить не баксы, а любовь...» [13, с. 162]. Ироническое (иногда переходящее в гротескное) осмысление писателем вечных понятий в реалистической традиции демонстрирует, насколько глубокие нравственные деформации произошли в современном обществе. Воспитательная функция литературы для Ю. Полякова остается актуальной, поэтому он воспитывает своего читателя, ненавязчиво подсказывает ему в процессе раздумий и сомнений, чего стоит избегать, а к чему стремиться.

Необходимо оговориться, что многие афоризмы, выделенные из контекста, могут создать ложное впечатление относительно смысловой наполненности произведений Ю. Полякова. Поэтому проникновение в подлинную авторскую картину мира может сложиться только при прочтении всего текста произведения.

Подводя итоги, отметим, что Ю. Поляков афористически осмысливает важнейшие понятия человеческого бытия. Афоризмы в структуре произведений играют текстообразующую и смыслообразующую роль: насыщают тексты философским смыслом, интертекстуальны-

ми связями; придают ему динамичность. Иронические афоризмы являются важнейшей чертой идиостиля этого автора, определяя во многом его узнаваемость для читателя.

Рассмотренная в статье проблема имеет значительный научный потенциал. Интерес представляет сопоставительный аспект (афоризмы в прозе и драматургии Ю. Полякова, функции афоризмов у Полякова и других современных авторов), роль афоризмов в структуре персонажа, сюжетобразующая функция афоризмов и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2006. – 320 с.
2. Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Российский государственный гуманитарный ун-т. – М., 1994. – 80 с.
3. Гайнуллина Н.И. Языковая личность Петра Великого (Опыт диахронического описания). – Алматы: Казахский университет, 2002. – 141 с.
4. Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные // Достоевский Ф.М. Полное собрание соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т. 3. – 1972. – 544 с. – С. 169-442.
5. Мелихов А. Глумление над собственным отчаянием // <http://www.c-society.ru/wind.php?ID=412064&soch=1>.
6. Поляков Ю. Апофегей // Работа над ошибками. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2006. – 316 с.
7. Поляков Ю. Возвращение блудного мужа // Плотские повести. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 316 с.
8. Поляков Ю. Грибной царь. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. – 365 с.
9. Поляков Ю. Замыслил я побег. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 366 с.
10. Поляков Ю. Козленок в молоке. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. – 365 с.
11. Поляков Ю. Контрольный выстрел // Россия в откате. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 478 с.
12. Поляков Ю. Мама в строю // Сто дней до приказа: Сборник произведений. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. – 413 с.
13. Поляков Ю. Небо падших // Плотские повести. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 316 с.
14. Поляков Ю. Парижская любовь Кости Гуманкова // Плотские повести-2. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2006. – 410 с.
15. Поляков Ю. Подземный художник // Плотские повести. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 316 с.

16. Поляков Ю. Работа над ошибками // Работа над ошибками. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2006. – 316 с.
17. Поляков Ю. Халам-бунду, или Заложники любви // Россия в откате. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 478 с.
18. Поляков Ю. Хомо эректус, или Обмен женами // Россия в откате. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 478 с.

АННОТАЦИЯ

Крымова В.В. Особенности афористического осмысления мира в произведениях Ю. Полякова

В статье рассматривается стилистико-функциональная и идейно-содержательная специфика афоризма в художественных произведениях Ю. Полякова. Афоризм представлен как структурообразующий фактор поэтики писателя.

Ключевые слова: афоризм, философичность, ироническое мироощущение, авторская картина мира, интертекстуальность.

АНОТАЦІЯ

Кримова В.В. Особливості афористичного осмислення світу в творах Ю. Полякова

У статті розглядається стилістично-функціональна і ідейно-змістова специфіка афоризма в художніх творах Ю. Полякова. Афоризм представлений як структурообразующий чинник поетики письменника.

Ключові слова: афоризм, філософічність, іронічне світовідчування, авторська картина миру, інтертекстуальність.

SUMMARY

Krymova V.V. Specificity of aphoristic picture of the world in works by Yu. Polyakov

In the article stylistically-functional and ideal-informatory specificity of aphorism is examined in works by Yu. Polyakov. An aphorism is presented as a forming factor of poetics of the writer.

Keywords: aphorism, philosophy, ironical attitude, author's picture of the world, intertext.

Я.Р. Крючкова
(Донецьк)

УДК 82.0

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА «ЖЁЛТАЯ СТРЕЛА»

Отличительная особенность художественного произведения, как отмечал Ю. Лотман, состоит в его свойстве отображать действительность как многомерный, бесконечный объект в рамках ограниченного пространства художественного текста. С позиции структурализма данная рефлексивная возможность текста существует благодаря специальным конструкциям, упорядочивающим построение элементов внутри текста. Сложная организация составных частей так называемого «пространственного моделирования» способствует раскрытию идейного содержания художественного произведения, в частности, пониманию общих характеристик «картины мира» [1, с.211-212].

С перспективы структурализма (в частности, основываясь на принципах исследования текста, разработанных Ю.Лотманом [1]), обратимся к исследованию особенностей художественного пространства повести В. Пелевина «Жёлтая стрела». Данная цель обуславливает решение следующих задач: 1) определить, в чём состоит основа структуралистского метода исследования художественного пространства текста; 2) выяснить специфику структуры художественного пространства повести «Жёлтая стрела»; 3) выявить роль точки зрения персонажа в формировании системы художественного пространства повести; 3) уяснить, каким образом изучение пространственных отношений между элементами текста позволяет выявить этико-философскую основу картины мира в данном произведении.

Прежде всего обратимся к теоретической основе исследования и попытаемся в краткой форме обобщить основные положения структуралистского метода изучения текста, разработанного тартуско-московской семиотической школой, в частности, её главным представителем Ю.М. Лотманом в его известном труде «Структура художественного текста». Развивая теорию Ф. де Соссюра о делении коммуникативного акта на два эквивалентных варианта (*parole* «речи» и *langue* «языка»), Ю. Лотман отождествляет первый элемент с понятием «сообщения», а второй – с «кодом», применяя данную терминологию к структурной лингвистике. Язык при этом определяется как определённая система «инвариантных элементов и правил их сочетания». Вспомогательная функция языка состоит в том, чтобы при его помощи воспринимающий смог дешифровать «значение интересующе-

го его мировоззрения». Отсюда следует существенный вывод о том, что «всякий язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система», основанная на правилах иерархической организации её элементов [1, с. 25]. Применительно к изучению проблемы художественного пространства текста это значит, что правила отобрания многомерного пространства действительности в рамках ограниченного пространства текста становятся его специфическим языком, моделирующим проекции художественного мира. Структура пространства текста, сформированная при помощи языка пространственного моделирования становится в свою очередь «моделью структуры пространства вселенной» [1, с. 212]. Таким образом, находясь на уровне сверткестового моделирования, «язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности» [1, с. 212]. В текстуальном анализе данная функция языка выражается в диахронической связи двух «осей текста»: синтагматической и парадигматической. В отношении данных основополагающих принципов структурирования текста важно отметить, что присущая им функция уравнивания имеет другой смысл, чем в естественном языке: «в результате со-противопоставления единиц текста в разном раскрывается сходство, а в сходном – разница значений» [1, с. 88]. Таким образом, уравнивание обнаруживается не в нахождении тождественной одинаковости, а в позиционной и семантической связи тождественных и нетождественных текстуальных элементов.

Используя структуралистские принципы интерпретации художественного пространства, обратимся непосредственно к анализу повести В. Пелевина «Жёлтая стрела», повествующей о путешествии главного персонажа Андрея в поезде, который безостановочно движется к разрушенному мосту. Переходя из вагона в вагон и общаясь с разными людьми, герой постигает ничтожную суетность жизни, сосредоточенной вокруг приобретения материальных благ, и пытается найти ответ на вопрос о том, как эту бытийственную суть преодолеть. Итогом его размышлений становится метафизический побег из поезда: как весь состав, так и находящиеся в нём люди неожиданно замерли, в результате чего Андрею удалось похитить у проводника ключ и открыть дверь тамбура, через которую ему открылось спасение от отягощающей его будничной реальности.

Для характеристики художественного пространства текста вначале обратимся к изучению парадигматической структуры всего произведения. С нашей точки зрения, данный конструктивный принцип основывается на семантической эквивалентности различных элементов, значение которых в определённой степени ассоциируется с названием произведения. В ходе повествования нетрудно выделить, что номинация «Жёлтая стрела» включает в себя следующие элементы:

1) поезд «Жёлтая стрела», везущий пассажиров к разрушительной цели;

2) лучи солнечного света: «А ведь вполне могло быть, что эти косо падающие из окна жёлтые стрелы обладали сознанием, надеждой на лучшее и пониманием беспочвенности этой надежды – то есть, как и человек, имели в своём распоряжении все необходимые для страдания ингредиенты» [2, с. 11];

3) окружающий мир: «Весь этот мир – попавшая в тебя жёлтая стрела» [2, с. 29];

4) внутренний мир героя повествования: «Может быть, я и сам кажусь кому-то такой же точно жёлтой стрелой, упавшей на скатерть» [2, с. 11];

5) внутренний мир Хана-мудреца, второстепенного персонажа. Текст несколько амбивалентно указывает на данный элемент посредством изображения обращённой вверх стрелы на жёлтой двери его купе [2, с. 15].

Данная конструкция представляет собой парадигматическую ось текста в силу того, что образуящие её лексические единицы, проливаясь посредством повтора всю текстуальную структуру, взаимосвязаны друг с другом через отношения со- или противопоставления. Несмотря на семантическую разнородность, они объединены в общий эквивалентный класс метафор, внося тем самым в данную структуру некоторую тождественность. Функцию объединяющего тождества слов-метафор в данном случае выполняет общая архисема «мир». Данная сема разделяет элементы парадигмы на два основных класса: мир внешний и внутренний. К внешнему миру относятся следующие элементы: «лучи солнца» (в буквальном значении), «поезд» (как в буквальном, так и в переносном смысле – «человеческая жизнь»), а также мир за окнами вагонов, воспринимаемый героем как в смысле природной среды, так и в метафорическом значении «смерть» (через окна вагонов по традиции выбрасывали трупы [2, с. 21]). Категория внутреннего мира характеризуется фразой «лучи солнца» в её коннотативном значении символа человека, а также референцией этого символа на образы Андрея и его учителя Хана.

Обратим внимание прежде всего на образ внешнего мира и рассмотрим формы изображения его пространственных характеристик. Следуя лотмановскому принципу «идеологического моделирования», выделим основные бинарные оппозиции вертикальной/парадигматической оси, позволяющие охарактеризовать некоторые свойства художественного пространства произведения:

1) «отграниченный – неотграниченный»/«открытый – закрытый». Внутреннее пространство поезда, отграниченное от мира закрытыми окнами и дверями, противопоставляется «бесконечному полю» и «мно-

гокилометровому небу», а также домам с открытыми окнами внешнего мира [2, с. 11, 20, 59];

2) «близкий – далёкий». Множество физически близких герою материальных предметов, наполняющих поезд (газеты, телевизоры, карты, еда и т.д.) противопоставляются дальним объектам за пределами привычного пространства: например, белой церкви, похожей «на поднятую к небу руку» [2, с. 59] или странному снежному человеку, свободно живущему в открытом пространстве внешнего мира [2, с. 10, 35];

3) «широкий – узкий». Бесконечное поле внешнего мира противопоставлено узким коридорам поезда [2, с. 14, 20];

4) «высокий – низкий». Данная оппозиция, в отличие от предыдущих, характеризуется семантической тождественностью своих структурных элементов при сохранении их позиционного противопоставления. Так, небо изображается «низким и серым», затянутым синими тучами [2, с. 22, 40], а земля – местом, где «гниют кости» умерших людей «в несколько слоёв, и трава сверху». Причём словом «земля» называется не только почва, но и мир живущих в нём людей [2, с. 29];

5) оппозиция «дискретный – непрерывный» также специфична: она указывает на динамические, а не на статические свойства пространства. Безостановочное движение поезда в данном случае противопоставлено внезапному тупику в конце пути: разрушенному мосту [2, с. 55].

Как видно из перечисленных выше примеров, бинарные оппозиции функционируют в качестве своеобразного языка пространственного моделирования, который позволяет распознать отличительные свойства художественного пространства. Однако как многоэлементная парадигматическая ось всего произведения (т.е. метафорический ряд слов, относящихся к архисеме «мир»), так и частная парадигма статических и динамических свойств художественного пространства однозначно свидетельствуют о разграничении данной модели мирового устройства на внешнее и внутреннее измерения. Границей, разделяющей их семантические поля, служат слова-указатели: «окно» и «дверь», функция которых состоит в том, чтобы отделить замкнутый мир поезда от внешнего мира. С их помощью построены первые три бинарные оппозиции, указанные выше.

Данное иерархичное разграничение модели мира, включая и его пространство, является естественным следствием определённого взгляда повествователя на мир или его точки зрения: ведь, согласно Ю. Лотману, «каждый из элементов художественной структуры существует как возможность в структуре языка и – шире – в структуре сознания человека» [1, с. 253]. Определение точки зрения в плане пространственной характеристики, по Б. Успенскому, состоит в нахождении фиксированного и определяемого в пространственных координатах места рассказчика, которое «может совпадать с местом perso-

нажа» [5, с. 80]. Помимо «перспективы» («пространственной позиции»), согласно Н. Тамарченко, при анализе художественного произведения необходимо также обратить внимание на идеологическую точку зрения, под которой «понимается видение предмета в свете определённого мировосприятия» [4, с. 218]. Следуя индуктивному методу структурного анализа текста, предложенному Ю. Лотманом, рассмотрим, каким образом «пространственная позиция» персонажа открывает его нравственно-этические убеждения. Примером этому, на наш взгляд, может служить ряд нескольких бинарных оппозиций, способствующих более глубокому осмыслению действительности:

1) «единственность – множественность». Принимая во внимание тот факт, что герой повести тяготеет к множеству окружающих его людей и ищет место уединения для безмятежного созерцания [2, с. 56], можно сделать вывод о том, что пространство текста, с точки зрения данного персонажа, делится на две главных сферы: область уединения и сфера сопричастности с окружающими людьми. Мир за окнами вагонов в этом отношении воспринимается как проекция множественности мира внутри поезда: плывущая за стеклом стена деревьев предназначена для того, чтобы «взгляды и мысли пассажиров не проникали слишком далеко» в окружающий мир [2, с. 59];

2) «центр – периферия». Данная оппозиция семантически связана с предыдущей. В центре мира находится множественность людей, прозябающих, с точки зрения персонажа, в бытийственной суете, а в периферии – сам герой и те личности, которые пытаются найти выход из тесных рамок жизни, подчинённой исключительно материальным целям. Одним из способов изображения центра может служить музыка, передаваемая по радио: «её, казалось, переливали в эфир из какой-то огромной общепитовской кастрюли» [2, с. 7]. В центре обыденного мира находится объект, служащий средством для приготовления еды. Музыка как произведение искусства людей, суетящихся вокруг единой цели – удовлетворения своих физических нужд – отражает их природу. С другой стороны, категория людей на крыше вагона, куда впоследствии проник Андрей, отличается поиском более высокого смысла жизни. Об их периферийной позиции свидетельствует как остранённый внешний вид, так и неудобное пребывание на сильном ветру вдали от замкнутых в ограниченное пространство людей [2, с. 44, 45];

3) «западный – восточный». Группы людей, идущих в западном направлении по крышам вагонов, не в силах пересечь границу поезда во внешний мир. Однако странный человек, прыгнувший в восточном направлении с крыши поезда, преодолевает этот барьер [2, с. 46]. Данная антиномия является аллюзией на восточную философию мировосприятия как на ориентационное направление для поиска смысла жизни;

4) «наполненный – пустой» – оппозиция, находящаяся в непосредственной связи с каждой из предыдущих структурных пар. По мере движения в восточном направлении внутри поезда, Андрей замечает, что невероятно переполненные вагоны чередуются с пустыми [2, с. 28]. При этом предпочтение отдаётся второму элементу, «пустоте», так как герой постоянно ищет уединения от множества голосов и звуков «из окружающего пространства» [2, с. 15].

Таким образом, перечисленные выше конструкции, согласно структуралистскому методу анализа, «оказываются материалом для построения культурных моделей» и получают этическое значение «ценный – неценный», «хороший – плохой», «свой – чужой» и т.д. Это значит, что социальная и религиозная картины мира, «при помощи которых человек на разных этапах своей духовной истории осмысляет окружающую его жизнь, оказываются неизменно наделёнными пространственными характеристиками» [1, с. 212]. Такими производными оппозициями, свидетельствующими о нравственных ориентирах являются следующие структурные композиции: «мёртвый» – «живой», «грязный» – «чистый» / «тёмный» – «светлый», «шумный – тихий», «весёлый» – «задумчивый». Первая часть каждой бинарной структуры относится к материальному миру, а вторая часть – к совершенно иному измерению, которым является внутреннее уединение. Примечателен, на наш взгляд, тот факт, что оппозиция закрытого мира внутри поезда и открытого пространства вне его, характерная для первой части повествования, нивелируется к его концу: мир вне поезда приобретает такие же качества, как и внутри поезда. Данное «сужение» пространственных параметров отчётливо видимо не только в вертикальной, парадигматической, оси текста, но и на его синтагматическом уровне. Одним из примеров данной связи элементов может служить четверостишие, озвученное «бескрайним баритоном» по радио:

Петроградское небо мутилось дождём,
в никуда уходил эшелон.
Без конца взвод за взводом и вождь за вождём
наполнял за вагоном вагон ... [2, с. 40].

Тексты-предложения стихотворения вмещают в себя целую россыпь элементов различных бинарных оппозиций: небо ассоциируется со вторым элементом оппозиции «светлый – тёмный», движение эшелона – с пустотой, внутреннее пространство поезда – с множественностью. При этом синтагматическая конструкция делает акцент не на построении бинарных пар, а на наиболее важных смысловых соединениях своих элементов. Так с помощью описания внешнего пасмурного мира акцентируется внимание на бессмысленности движения поезда. Бесконечная множественность переполняющих вагоны людей выделяется с помощью повторяющегося предлога ‘за’ и со-

единительного союза 'и' во второй части четверостишья. Подобную функцию синтагматическая конструкция выполняет в следующем незатейливом двустишье:

Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон [2, с. 48].

В данном примере с помощью повторения глагола в повелительном наклонении экспрессивно выделяется мотив остановки движения как составного элемента оппозиции «дискретный – непрерывный», и тем самым подчёркивается бессмысленность движения поезда-жизни.

Синтагматическая ось на уровне абзаца способна создавать свои собственные бинарные оппозиции, элементы которой однако могут не являться антонимами, как в вертикальной оси текста. Одним из примеров подобной связи может служить картина внешнего мира, созерцаемая героем из окна вагона: «Изредка попадались довольно странные предметы – например, в одном месте из небольшого болотца торчала свежевыткнувшаяся в грязь картина в огромной золотой раме. ... В другом месте, примерно через километр после картины, мелькнул развалившийся при падении никелированный самовар. А недалеко от него лежал великолепный кожаный чемодан, на котором сидела большая жирная ворона» [2, с. 57]. Падение дорогих предметов в грязь, их нахождение в окружении безобразных предметов и птиц, ассоциируемых с нечистой, прогрессивно нивелирует идею суетного накопления материальных благ. Таким образом синтагматическая связь, образуя уникальную оппозицию «богатство – грязь» на нижней оси текста, выполняет по сути ту же функцию, что и структурные элементы парадигматической оси: подчёркивает (в данном случае – с помощью соединительной связи) абсурдность внешнего мира. Итог данных наблюдений совпадает с лотмановским выводом о том, что «синтагматические и парадигматические связи осуществляются в художественном тексте в единстве и взаимном переходе» [1, с. 251].

Итак, с помощью двух конструктивных принципов или «осей текста», подчёркивается ничтожность жизни, сосредоточенной вокруг улучшения материального благополучия, и, с другой стороны – превозносится пространство остранившегося существования: людей на крыше вагона или снежного человека во внешнем мире. Именно точка зрения как «*ориентированность* художественного пространства» [1, с. 263] позволяет распознать причину деления модели мира на иерархические составные: пространство заполненное и пустое, со всеми соответствующими им характеристиками, описание которых наглядно демонстрируют бинарные оппозиции, указанные выше.

Для повести В. Пелевина примечательно то, что переход героя из заполненного пространства в пустоту активен. Идея о проявлении инициативы в переходе из одной области жизнедеятельности в другую содер-

житися вказаних вище бінарних опозиціях: «открытый – закрытый», «тихий – шумный» и «дискретный – непрерывный» (причём «дискретный» доведен в этом случае до апогея: необходимо совершить остановку, чтобы перейти в иное измерение). Функцию активизатора действия героя в размыкании границ жизненной парадигмы выполняет идеологическая точка зрения: «когда человек перестаёт слышать стук колёс и согласен ехать дальше, он становится пассажиром», – учит Андрея его мудрый друг Хан. Поэтому, согласно данному мировоззрению, самое важное в жизни – «ехать в поезде и не быть его пассажиром», то есть быть нечувствительным к явлениям окружающего мира [2, с. 19]. Идеологическая точка зрения в этом случае определяет пространственную позицию героя: важно внутри закрытого и заполненного пространства образовать открытое и пустое. Такая уникальная позиция внутримирья или внутреннего пространства, «требующая осмысления», призывает героя действовать решительно [2, с. 42]. Первая попытка размыкания границы-окна не принесла желаемого результата: выбравшись на крышу вагона через окно, Андрей ограничился лишь рассматриванием оstraнённых людей, однако последовать примеру одного из них, прыгнув с вагона в пространство неподвижной реки, он не сумел [2, с. 47]. Ключом к пересечению границ становится формирование и утверждение идеологической позиции героя: как только к нему приходит понимание смысла постскриптума в конце письма, написанного им Ханом, пространственные характеристики мира кардинальным образом меняются [2, с. 62 – 63]. Бинарные оппозиции разрушаются: те их элементы, которые, согласно мировоззрению героя воспринимались отрицательно, исчезают. Остаётся лишь тишина внутри поезда и неподвижность – собственно то, к чему главный персонаж и стремился на протяжении всего повествования. Благодаря данному изменению в восприятии мира герой выходит из метафизически застывшего поезда в ирреальное пространство инобытия. Примечательно, что в этом мире-антипode происходит зеркальное отражение бинарных оппозиций «пустой – наполненный». Теперь её первый элемент наделён отрицательной коннотацией, а второй – положительной. Так, на месте уехавшего поезда осталась лишь тёмная пустота, а пространство инобытия оказалось заполненным природой, ожившей перед взором героя в новых, ярких красках. «Тёмная пустота», очевидно, в этом случае является символом «надвигающейся катастрофы, избежать которую могут лишь поодиночке, а не коллективно: “соборно” можно лишь погибнуть» [3, с. 544]. При этом «наполненность» характеризует не количественную множественность объектов, наполняющих пространство, а переоценку их качественных характеристик: теперь, находясь в метафизическом пространстве, герой «стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше: сухой стрекот в траве, шум ветра и звук собственных шагов» [2, с. 63].

В результате анализа структурных характеристик пространства повести В. Пелевина «Жёлтая стрела» возможно сделать несколько основных выводов.

1. В повести В. Пелевина «Жёлтая стрела» общие пространственные оппозиции и их частные производные-конструкты, формирующие идеологическую модель мира, противопоставляются не в вертикальном направлении «верх – низ», как предлагает Ю. Лотман, а в горизонтальном: «западный – восточный». Парадигматическая ось данного направления реализуется в тексте через следующий ряд вариантов противопоставлений:

<i>Западный:</i>	<i>Восточный:</i>
закрытый	открытый
ограниченный	неограниченный
множественный	уединённый
центр	периферия
наполненный	пустой
тёмный	светлый
шумный	тихий
мёртвый	живой
непрерывное движение	остановка
рациональность	иррациональность

2. Специфика синтагматической модели построения художественного пространства текста заключается в формировании структурной связи с помощью соединительных конструкций, посредством чего активизируются «неожиданные аспекты значения» [1, с. 202]. С помощью изучения синтагматической оси художественного пространства открывается возможность увидеть, какие из элементов парадигматических бинарных оппозиций наиболее значимы в определённом контексте.

3. Так как сознание человека определяет форму его мировосприятия, изучение идеологической точки зрения героя позволяет распознать его пространственную позицию в картине мира. В повести «Жёлтая стрела» позиция героя характеризуется пребыванием в изолированном, пустом пространстве, вдали от презираемого им мира общей массы людей, подчинённых исключительно цели удовлетворения своих материальных потребностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998.
2. Пелевин В.О. Жёлтая стрела. – М., 2004.
3. Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева – М., 2000.
4. Теория литературы / Под ред. Н. Тмарченко: В 2^х т. – М., 1995. – Т. 1.

5. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995.

АННОТАЦИЯ

Крючкова Я.Р. Структурные особенности художественного пространства в повести В. Пелевина «Жёлтая стрела»

В данной статье представлено исследование особенностей художественного пространства повести В. Пелевина «Жёлтая стрела» на основании структуралистского метода анализа. В процессе изучения семантической эквивалентности различных элементов текста, взаимосвязанных друг с другом через отношения со- или противопоставления, обозначены парадигматическая и синтагматическая ось текста. На каждом из уровней выделены основные бинарные оппозиции, позволяющие распознать отличительные свойства художественного пространства. Сделан вывод о роли идеологической точки зрения героя в процессе формирования его пространственной позиции в картине мира.

Ключевые слова: пространственное моделирование, парадигматическая ось, синтагматическая ось, архисема, бинарные оппозиции, семантическое поле, идеологическая точка зрения

АНОТАЦІЯ

Крючкова Я.Р. Структурні особливості художнього простору в повісті В. Пелевіна «Жовта стріла»

В даній статті подано дослідження особливостей художнього простору в повісті В. Пелевіна «Жовта стріла» на основі структуралістського методу аналізу. В процесі вивчення семантичної еквівалентності різних елементів тексту, що взаємозв'язані один з одним через відношення зі- або протиставлення, визначені парадигматична та синтагматична вісь тексту. На кожному рівні визначені основні бінарні опозиції, що дозволяють розпізнати відмінні властивості художнього простору. Зроблено підсумок щодо ролі ідеологічної точки зору героя в процесі формування його просторової позиції в картині світу.

Ключові слова: Просторове моделювання, парадигматична вісь, синтагматическая вісь, архисема, бінарні опозиції, семантичне поле, ідеологічна точка зору

SUMMARY

Kryuchkova Ya.R. Structural peculiarities of spatial dimension in V. Pelevin's tale "Yellow Arrow"

The given article presents research of the features of spatial dimension in V. Pelevin's fictional tale "Yellow Arrow". The analysis has been made on the basis of structural method. The paradigmatic and syntagmatic axis

of the texts has been denoted in the process of study of semantic equivalence of different textual elements, which are interconnected by means of comparison and opposition. The main binary oppositions have been distinguished which allow us to identify distinctive features in fictional spatial dimension. The conclusion has been made about the role of the main character's ideological point of view in the process of forming his spatial position in the picture of the world.

Key words: spatial modeling, paradigmatic axis, syntagmatic axis, archiseme, binary oppositions, semantic field, ideological point of view

*Н.А. Максименко
(Горлівка)*

УДК 82.0

ДУХОВНЕ НАЧАЛО В ЛЮБОВІ ДЛЯ ЛЮДИНИ ЯК РІВНІСТЬ БОГОВІ (ЗА ПОВІСТЮ І.С.ШМЕЛЬОВА «НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША»)

І.С.Шмельов створив один із своїх найдивовижніших творів – повість «Неупиваемая Чаша»- в Алушті (Крим), де прожив з 1918 до 1922 р. Повість писалася у тяжкий час хаосу громадянської війни, протистояння і боротьби між знайомим руській людині світом християнського благочестя, тяжіння до соборної єдності православної Русі перед Лицем Божим та руйнівними, жахливими, майже сатанинськими революційними заворушеннями, які спричинили потворні трансформації людської свідомості. Російський учений О.О. Ухтомський писав: «Подчас именно среди боления и тяжкого труда находили мы впервые червонное золото, которым живем и питаемся всю последующую жизнь» [3, с 57] Художній простір повісті «Неупиваемая Чаша» стає не просто місцем існування героїв, а місцем жорсткого протистояння плотського і духовного світів, грішного і святого начала в людині, «града земного» і «Града Божия », боротьби між ними за право володіти людською душею. А осередком цієї боротьби стає не стільки власне художній простір повісті, скільки внутрішній світ головного героя Іллі Шарова, який проходить складний шлях духовної еволюції від тілесності і приземленості любові до її вищого трансцендентального вияву. Спостерігаючи процес такої духовної боротьби ми бачимо, як розкривається світові багатство і краса душі простої людини – Іллі Шарова, талановитого художника і митця.

Розглядаючи опозицію «духовне-тілесне», «грішне-святе» в любові, Шмельов вирішує цю діалектичну суперечність на користь духовного та божественного, у чому і проявився християнський етичний

підтекст твору. Ще І.А. Ільїн підкреслював релігійний аспект світобачення письменника, пронизаного православним християнським духом, говорячи: «Ваше вдохновение было всегда молитвенным» [4, с.83]. Дотримуючись ідеалістичних філософських поглядів на життя, Шмельов навряд чи був прихильником якогось конкретного філософського вчення (чи то В. Соловйова, чи то М. Бердяєва, чи то О. Булгакова). Скоріше за все, синтезувавши усі існуючі філософські теорії, письменник виробив свою власну філософію життя і філософію любові, як трансцендентального божественного почуття. І зараз ми маємо можливість на прикладі твору «Неупиваемая Чаша» дослідити оригінальний підхід Шмельова до вирішення проблеми любові. Для цього ми зосередимося на аналізі концепту «краси і прекрасного» (в житті та мистецтві) та категоріях «тілесне-духовне», а також на з'ясуванні провідних мотивів, які допомагали розкриттю любовного дискурсу в повісті.

Головними категоріями, які присутні у розробці поняття любові є **категорії краси та прекрасного**. Краса була присутня в житті головного героя Іллі із самого дитинства. Сама місцевість, де він народився, селище Ляпуновка, була на про чуд красива. Перед нами постають краєвиди «полноводного пруда, отражающего зеркально каменную плотину, столетние липы и тишину...островок, где все теперь в малине, а весной поют соловьи в черемуховой чаше...» [2, с.11]. Ілля бачив не лише красу природи, але і розкіш барських покоїв. Він і сам був «мальчик красивый и румяный, как наливное яблочко, а нежностью лица и глазами схож был с девочкой, Ир за эту приглядность взял его старый барин в покои...» [2, с.11]. Але це не та краса, яка допомагала зростанню і духовному вдосконаленню героя, а, навпаки, стає причиною принизливих домагань з боку старого барина «Жеребця» із хворобливими бажаннями і збоченнями. «Требовал от него барин ходить нагим и ходить весело. А он закрывал от стыда глаза. Тога приказывал ему барин- тиран делать разные непотребства, а сам сидел на диване, сучил ногами и курил трубку» [2, с.12] (Щось у цьому епізоді нагадує фрейдівську теорію про сексуальні відхилення у ранньому дитячому віці, невдоволені бажання, які призводять до різноманітних комплексів.) Але душа Іллі сумувала за красою небесною, божим одкровенням. До зворушливого сердечного замилювання приводить його вид внутрішнього оздоблення церкви, монастиря, захоплення викликають зразки архітектури та скульптури, але біль за все він цінує внутрішню ідейну наповненість предметів матеріального світу: «Кротко играло солнце в позолоте икон, тихо теплились алые огоньки лампад...А когда взывала тонким и чистым как хрусталец, девичьим голосом сестра под темными сводами низенького собора: «Изведи из темницы ду-шу мою!»- душа Ильи отзывалась и тоскова-

ла сладко» [2, с.19] Виховуючись на сприйнятті прекрасного у оточуючому світі, тонко відчуючи різноманітні прояви, форми краси, душа Іллі починає випромінювати любов до усього, з чим він стикається, і саме духовна сторона прекрасного сприяє зародженню в душі героя і вивільненню енергії любові. Значним чином цьому допомогло навчання Іллі в Італії, де він уперше відчув повноту життя від зіткнення із прекрасними зразками світового мистецтва: «Новые имена узнал и полюбил Илья: Леонардо и Микеланджело; Тициана и Рубенса; Рафаеля и Тинторетто... Камни старые узнал и полюбил Илья, и приросли они к его молодому сердцу.» [2, с.33] Дивовижно, наскільки розуміння концепту краси у Шмельова відрізняється від такого, розповсюдженого на початку ХХ століття, із відкиданням її метафізичного начала, існуючої лише в собі і для себе, де нема місця для Божого Духу, який оживлює матерію, підносить її до ангельського стану.

Досить показовим у цьому плані є момент божественного одкровення для Іллі, коли побачив він на небі дивовижні очі, «светлые, как лучи зари, радостно опалаяющие душу... вот красота Господня, что есть и вовеки будет» [2, с.51]. Це духовне прозріння допомагає героєві душевно і любовно закінчити роботу з розпису церкви. Від повноти любові до рідного краю, до людей, від бажання прислужитися їм своїм талантом постав з-під пензля майстра дивної краси церковний розпис. «Радовать хочу вас...» казав Ілля.

Але не лише духовна природа краси визначає напрямок розвитку любовного дискурсу. Більш ваговою у цьому питанні є краса матеріальна, краса видимого світу, краса жінки, яка у поєднанні із красою чистої духовної сутності жіночого ества, підносить навіть буденні речі до рівня священних і перетворює світ навколо себе, осяваючи його своєю внутрішньою святістю. Анастасія Ляпунова- ось той образ, в якому втілилось сформоване у Шмельова під впливом Соловйовської філософії уявлення про «Вічну Жіночість», Софію Премудрість Божу, жіноче начало божества.

Зустріч із дивовижною і чарівною панною перевертає увесь світ Іллі, розкриває для нього нові, досі незнані таємниці людського буття. Важливість цієї події можна зрівняти із Божим одкровенням, яке осяяло шлях майбутнього апостола Павла по дорозі в Дамаск (за Євангельським сюжетом). Герой не сприймає окремо лише тілесну красу цієї жінки, але він, будучи людиною глибокого духовного і релігійного складу, зумів прозріти у саму глибинну суть того створіння, що з'явилося перед ним. У описі зовнішності Анастасії домінують епітети «юная», «чистая», «святая» тощо. Образ подано Шмельовим одночасно як один емоційний імпресіоністичний сплеск почуттів і вражень, чуттєва поетична замальовка («Юной и чистой отроковицей показала она ему. Белой невестой стояла она посреди церкви, с по-

левыми цветами... Увидел всю нежную красоту ее... [2, с.52-53]), і в той же час із окремими виразними характерними деталями («маленькие ножки в белых туфлях», «розовый рот, детски полуоткрытый, и милое платье, падающее прямыми складками» [2, с.53]). Таким чином краса жінки виступає фокусною точкою, тим простором, який руйнує звичний перебіг життя чоловіка (Ілля), спростує і робить безглуздою усталену модель буття. Вона приносить у цей світ відблиск небесної благодаті, яку їй вдалося зберегти від руйнівних і тлінних впливів грішного земного життя. Для героя така краса стає втіленням божественного, чистого і святого, яке до цих пір він пізнавав лише зі свого духовного релігійного досвіду. «Как тихие голоса в органе был ее голос... Он, словно поднятый от земли смотрел на это неземное лицо, лицо еще никем не писанной Мадонны...» [2, с.54] Шмельов не сприймає ніщеанського розуміння краси «в собі і для себе», краси «абсолютної, вічної, божественної», яка хоче зайняти місце самого Бога, який створив її. Краса для героя повісті стає своєрідним провідником із світу матеріального до світу духовного, ідеального. Слідуючи ідеальній, зорієнтованій на християнство філософії, письменник оспівує красу, яка безпосередньо кореспондує з божественним, сама виступає як «персоніфікований Бог»: «Бог творить Красу не тільки навколо Себе, Він Сам за своєю сутністю є Красою» (Ансельм Кентерберійський) [1, с.15] На відміну від усіх інших лише християнський філософський погляд на жінку, її духовну силу і красу підносить до рівня ангельського, святого. (Через Єву прийшов гріх у світ, а через Матір Божу, Богородицю Марію жіноча природа була освячена і відновлена: від Неї прийшов Спаситель у світ і спокотував гріх людства). Жінка-християнка- це подвижниця, мучениця, проповідниця віри Христової, берегиня моральних законів та релігійних традицій, духовний орієнтир та приклад для чоловіка.

Для закоханої людини властива ідеалізація об'єкту свого захоплення. Це пояснює ті епітети і ласкаві імена, які підбирає Ілля для своєї коханої: «Светлая моя, радостная моя, святая, госпожа светлая, Мадонна...». До всього, що пов'язане із нею ставиться він як до святині із благоговійним страхом: він не наслідуються лягти на перину, подаровану нею: «Жутко было ложиться на посланное ею, будто совершить святотатство» [2, с.59]. Він бачить перед собою ікону, образ Божий і не дозволяє собі навіть невинним дотиком споганити його.

Але цим ідеальним виміром не вичерпується зміст феномену любові в повісті. Є ще інший бік проблеми. Якщо Людина- це Я в дзеркалі іншого, то краса належить і собі і іншим. Для когось це проклята краса, для когось- одкровення. Чи можна стверджувати, що одкровенням вона стала для Іллі, а для Анастасії – суцільною мукою? Так, але лише на початку. Бо душевні муки від усвідомлення приреченості

і марності виниклого почуття страждають обоє закоханих. В цей час Ілля починає сприймати свою пані, не лише як об'єкт релігійного поклоніння, а і як по-перше жінку, яка володіє усім комплексом характерних особливостей, притаманних тільки жіночій природі, і які неминуче будуть вабити до себе чоловіче начало. Це спостерігається і в епізодах зустрічей у парку, під час відвідування Іллею панського будинку, особливо в процесі написання ікони великомучениці Анастасії та портрету самої пані Ляпунової. Через гру на півслів та на півпоглядів здогадуємося ми про ту бурю почуттів, яка буває в серцях героїв. «Взглянул на нее Илья - один миг, - и сказал этот взгляд его больше, чем скажет слово.» [2, с.62]. Починає Ілля вихоплювати зором із образу коханої суто тілесні деталі: «темную родинку видел Илья на шее, даже полуопущенные выгнутые ресницы, даже подымающиеся от дыхания на груди ленты и детские губки» [2, с.66] Помічає він і «розовые тонкие руки... пышные косы, кинутые на грудь, и лицо». Від цього часу починає проявляти себе першопочаткова двозначність природи краси. За М. Бердяєвим у красі присутні і Господні, і демонічне – тому й «диявол хоче скористатися красою для своєї мети» [1, с.15]. Теж саме знаходимо у Достоевського «Жахливо те, що краса не тільки страшна, а й таємнича річ. Тут диявол з Богом бореться, а поле битви – серця людей» [1, с.15] У ситуації боротьби між духом і плоттю, душа людська не завжди здатна вистояти – вмістити красу і в той же час не піддатися спокусі. Розуміє це і герой Шмельовської повісті «- Господи... на великую муку послано мне испытание! Знаю, не увижу покоя...» [2, с.58] Любов Іллі починає отримувати форми психічної хворобливої одержимості: він постійно марить своєю коханою, цілує підлогу, на якій вона стояла, малює її портрет на дошці, спеціально заготовленої для написання ікони. Під час роботи над портретом пані, любовне почуття досягає свого апогею: «бывали еще мгновения, когда обнимал он ее всю взглядом, прорвавшееся в глаза страстью» [2, с.73]. «Новые глаза, темные от огня, взглянули на Илью, коснулись его нежно и опять закрылись» [2, с.68]

Таким чином бачимо, що земне кохання між чоловіком та жінкою, коли воно одухотворяється Божою Благодаттю, живиться молитовним натхненням двох чистих віруючих душ, здатне перерости із початкової примітивної стадії плотського та романтичного потягу і досягти рівня божественного святого почуття, коли не існує більше чоловічої чи жіночої статі, а двоє стають одним у Христі. Таке почуття здатне породити у душі митця найсильніше творче натхнення, з якого постають прекрасні витвори мистецтва. У повісті Шмельова таким твором стала ікона Божої Матері «Неупиваемая Чаша», написана Іллею Шаровим після смерті коханої, яка увіковічила її образ для наступних поколінь. Ікона ця викликала захоплення монахинь та паломників («се-

стри радостно смотрели на икону и не могли насмотреться...дивная та икона Богоматери с Золотой Чашей...» [2, с.80] і врешті-решт стала чудотворною: від неї зцілювся Мартин убогий. Любов як рівність Богів має принципове значення життє героїв повісті як і всіх людей: акт творіння досконалого та ідеального наближає людину до Бога, момент сплеску енергії божественної любові подібний до акту творіння перших людей, які постали з Великої божої Любові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ковальчук О. Жіноча краса у просторі цивілізації ілюзій:пошук статусу після «смерті Бога» // Дивослово.- 2006.-№10.-С.12-15
2. Шмелев И. Неупиваемая Чаша.-М.: Ставро, 2003.- 88 с.
3. Шмелевские чтения: Сб.науч.Тр.- Симферополь.: Таврия-Плюс,- 2002.- 400с.
4. Шмелевские чтения: Сб.науч.Тр.- Симферополь.: Таврия-Плюс,- 2004.- 340с.

АНОТАЦІЯ

Максименко Н.А. Духовне начало в любові для людини як рівність Богів (за повістю І.С.Шмелєва «Неупиваемая Чаша»)

Стаття присвячена проблемі протистояння плотського і духовного світів, грішного і святого начала в людині. А осередком цієї боротьби є внутрішній світ головного героя, який проходить складний шлях духовної еволюції від тілесності і приземленості любові до її вищого трансцендентального вияву. Головними категоріями, які присутні у розробці поняття любові є категорії краси та прекрасного.

Ключові слова: краса, прекрасне, «духовне-тілесне», «грішне-святе»

АННОТАЦИЯ

Максименко Н.А. Духовное начало в любви для человека как равнозначность Богу (в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша»)

Статья посвящена проблеме противостояния плотского и духовного миров, грешного и святого начала в человеке. А центром этой борьбы является внутренний мир главного героя, который проходит сложный путь эволюции от телесности и приземленности любви к ее наивысшему трансцендентному проявлению. Главными категориями, которые присутствуют в разработке понятия любви есть категории красоты и прекрасного.

Ключевые слова: красота, прекрасное, «духовное-телесное», «грешное-святое»

SUMMARY

Maksimenko N.A. Spirituality in love for the person as equivalence to God (in I.S.Shmelev's stories «Inexhaustible bowl»)

The article is devoted to the problem of an opposition of the carnal and spiritual worlds, sinfulness and spirituality in the person. And the center of this struggle is the private world of the protagonist who undergoes a dramatic evolution from corporal and down-to-earth love to its best transcendental display. The main categories in the development of concept of love are categories of beauty and the beautiful.

Key words: beauty, the beautiful, «spiritual - corporal», «guilty - sacred»

*Я. Ю. Мироненко
(Горловка)*

УДК 82-6

**ПИСЬМА М.БУЛГАКОВА РОДНЫМ (1917-1921)
КАК МАТЕРИАЛ К ТВОРЧЕСКОЙ АВТОБИОГРАФИИ**

Переписка М.Булгакова с родными, охватывая четверть XX-го столетия (1914-1940) с некоторыми перерывами, позволяет и массовому читателю, и целеустремленному исследователю не только наблюдать за ходом жизненных перипетий Булгакова, но и в случае с ранними письмами к родным, получить сведения о становлении их адресанта в качестве литератора.

Пристальное внимание исследователей к отдельным письмам М.Булгакова родным (1921-1922), относящимся к владикавказскому циклу, захватывая первый год пребывания в Москве, объясняется, в первую очередь, важностью становления творчества писателя. Широкому читателю М.Булгаков известен, прежде всего, как автор известных литературных шедевров, таких как «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Собачье сердце», «Иван Васильевич» и, наконец, романа «Мастер и Маргарита». Письма же Булгакова вяземского, владикавказского и начала московского периодов, долгое время покрытых мраком, свидетельствуют о ряде произведений, сочиненных им задолго до получения широкой известности.

Адресатами ранних посланий Булгакова родным выступают сестры: Н.А.Земская, В.А.Булгакова, двоюродный брат писателя К.П.Булгаков и мать – В.М.Воскресенская.

Если письма 1917 года в нескольких строчках отражают горечь от вынужденного пребывания в Вязьме и от ставшей невыносимой медицинской практики, то в следующих сохранившихся посланиях 1921 года М.Булгаков предстает перед нами уже писателем и драматургом, чьи произведения печатаются в местных владикавказских газетах и

ставятся на сцене местного театра. Об этом, в частности, свидетельствуют реплики:

«...Фельетоны мои шли во многих кавказских газетах. Это лето я все время выступал с эстрад с рассказами и лекциями. Потом на сцене пошли мои пьесы. Сначала одноактная юмореска «Самооборона», затем <...> 4-х актная драма «Братья Турбины»..., «...я написал комедио-буфф «Глиняные женихи» <...> на днях снял с машинки «Парижских коммунаров» в 3-х актах...» (К.П.Булгакову от 1.02.1921) [1, с. 11].

«...У меня в №13 в письменном столе остались две важных для меня рукописи: «Наброски земского врача» и «Недуг» (набросок) и целиком на машинке «Первый цвет». Все эти три вещи для меня очень важны. <...> Сейчас я пишу роман по канве «Недуга»...» (К.П.Булгакову от 16.02.1921) [1, с. 14].

«...в Киеве у меня остались кой-какие рукописи «Первый цвет», «Зеленый змий», а в особенности важный для меня черновик «Недуг» (Н.А.Земской, апрель 1921 года) [1, с. 15].

«...По ночам урывками пишу «Записки земского врача». Может выйти солидная вещь. Обрабатываю «Недуг» (В.М.Воскресенской от 17.11. 1921) [1, с. 26].

Каждое из сообщений о ранних произведениях сопровождается рядом откровенных критических автооценок, объясняющих причину их последующего уничтожения. Так, драма «Братья Турбины» - «написанная наспех, черт знает как незрелая вещь, не драма, а эпизод», «Глиняные женихи» - «рвань», «Парижские коммунары» - «как пьеса - никуда», «Зеленый змий» и «Недуг» - «хлам». Однозначен и немногословен и вынесенный им автором приговор - «в печку».

Отдельные письма этого же цикла представляют собой либо редакционные поправки, в частности к пьесе «Парижские коммунары»: «...Да ты не можешь себе представить, до чего я голоден. У меня живот совсем пустой...», «...Но как ловко я его срезал. Умер, не пикнул, и себе такой смерти желаю...» [1, с. 20]; либо отображают замыслы будущих произведений, а именно создать грандиозную историческую драму о личности Николая II, заговоре Феликса и Пуришкевича, убийстве Распутина и общественном перевороте в царской России. И не важно, что драмы этой Булгаков так и не создал, но в 1939 году описание Николая II появляется в последней его пьесе «Батум», что лишь указывает на то, что ранние замыслы свои автор, так или иначе, воплощал в более зрелых сочинениях.

Усилия многих исследователей (М.Чудаковой, Л.Яновской, Б.Сokolova, В.Лосева, В.Сахарова, Г.Файмана, Л.Паршина и др.) были направлены на то, чтобы приоткрыть завесу над возможным содержанием и художественными особенностями произведений, упомянутых Булгаковым в письмах к родным. Но выводы проведенных ими исследований во многом противоречивы.

Говоря о рукописях Булгакова, булгаковеды выдвигают разнообразные предположения, хотя почти все они отмечают автобиографичность ранней прозы писателя. Так, «Зеленый змей» Н.А.Земская и Б.В.Соколов соотносят с рассказом «Огненный змей», написанным Булгаковым еще в 1912 году об алкоголике, допившемся до белой горячки и погибшем во время ее приступа [5, с. 104], а М.Чудакова выдвигает предположение о том, что «Зеленый змей» и, возможно, «Недуг» – это наброски будущего «Морфия» [7, с. 56]. По мнению Б.В.Соколова, «Недуг» вполне мог быть самым ранним вариантом «Белой гвардии», а «Наброски земского врача» послужили мотивом к «Запискам юного врача» и тому же «Морфию» [5, с. 219-222].

Первые пьесы М.Булгакова трактуются исследователями либо в качестве автобиографических произведений, либо начальных звеньев одной цепочки, приведшей к написанию последующих уже знаменитых творений автора.

Так, М.Чудакова не исключает связь пьесы «Самооборона» с жизнью семьи Булгаковых на Андреевском спуске в Киеве, в которой писатель изображает своих соседей Москвитиных и Гробинских [7, с. 87]. Пьеса «Братья Турбины» считается ранней редакцией «Дней Турбинных» с перенесением действия в период гражданской войны [5, с. 219] либо возможным этапом истории написания романа «Белая гвардия», а затем уже «Дней Турбинных» [4, с. 67], либо, по мнению Л.Яновской, отображением истории любви М.Булгакова и его первой жены Т.Н.Лаппа (Кисельгоф), что сама Т.Н. категорично отвергла.

О комедии «Глиняные женихи», которую сам Булгаков называл «лучшей своей пьесой подлинного жанра», Б.В. Соколов говорит как либо о попытке восстановления в середине 20-х гг. в Москве (по свидетельству Л.Е.Белозерской – второй жены писателя) пьесы салонного типа о белой глине с незамысловатым сюжетом; либо в ней же возможно отображение домашних водевилей семьи Булгаковых киевской поры [5, с. 220-222]. А в статье Г.Файмана высказывается предположение о том, не послужила ли эта пьеса эскизом будущей пьесы «Зойкина квартира» [6].

Отсюда можно сделать вывод, что письма 1921-1922 годов рассматривались исследователями лишь в качестве документальных источников, заполняющих пробелы в биографии и сведениях о раннем творчестве автора. Опираясь на утверждение самого Булгакова в одном из писем к брату Николаю: «Ты, конечно, сам понимаешь, что черпать сведения обо мне можно только из моих писем – скудных хотя бы...» (от 7.08.1930) и концепцию документальной литературы Л. Гинзбург, согласно которой между художественной и документальной прозой существует непрерывная связь, мы рассматриваем письма М.Булгакова родным в качестве *первоисточника сведений о жизни и творчестве писателя, выступающего возможным материалом к творческой*

автобиографии, фрагменты которой представлены в более поздних посланиях автора. Учитывая гибкость и способность жанров и жанровых разновидностей художественно-документальной литературы взаимно переходить друг в друга в тесном совмещении и смешивании реальной и образной действительности, т.е. возрастание эстетической структурности от писем и дневников к биографиям и мемуарам [2, с. 6], мы находим в посланиях Булгакова родным, помимо характеристик документального литературного жанра (установки на достоверность, фотографического видения мира, непредреженный процесс жизни с еще неизвестной развязкой), отдельные особенности автобиографического дискурса. На это указывают элементы автокоммуникации (частые обращения к самому себе: «...Где имя? Где сборник? Где утраченные годы?..»; «...Через 2 часа наступит Новый год. Что принесет он мне? <...> Придет ли старое время?..», «...Что дальше? Уеду из Владикавказа весной или летом. Куда? Маловероятно, но возможно, что летом буду проездом в Москве...»); художественные зарисовки Булгакова самого себя, «выходящим со смутным чувством на сцену», «смутно глядящего на загримированные лица актеров, на гремящий зал» или «голую, разутую, эфемерно торгующую Москву» и собственный образ автора в виде самокритичного, амбициозного литератора, чтящего семейные и литературные традиции.

Письма как документальный жанр предполагают конкретного адресата, а автобиография как жанр художественный – широкого читателя. Но, опираясь на свидетельство Н.А.Земской, утверждавшей, что роль семьи должна считаться главенствующей в становлении Булгакова в качестве литератора, в посланиях писателя родным адресатом может рассматриваться вся семья автора, и не только адресатом писем, но и художественных произведений. Именно в семье Булгаковых, в их доме с увлечением литературой, музыкой, пением и драматургией, М.Булгаков развивался как писатель и автор сатирических стихов. Позже выступил режиссером шарадных постановок и «удивлял всех блестящею игрою» уже в роли актера в домашних любительских спектаклях, начиная с детских сказок и заканчивая ролями в чеховских комедийных пьесах. Причем именно родные были самыми «понимающими и сочувствующими слушателями и зрителями его импровизаций, а контакт между аудиторией и ее восхищение были полными» [3, с. 87-88]. Это дает нам основание полагать, что семья Булгакова – это мини-мастерская писателя, модель бытовой и театральной жизни автора, наложившая отпечаток на все дальнейшее творчество. Театр Булгакова – это все тот же идеальный дом, дружный коллектив, работа в котором направлена на полное слияние зрителя со сценой, на идеального зрителя.

Идея дома, получившая зарождение в детстве и юности Булгакова, отобразилась в ранних письмах к родным. Близкие писателя - един-

ственные адресаты, являющиеся по-прежнему идеальной аудиторией Булгакова. Об этом свидетельствуют, включенные в письма, домашние сатирические стихи и обрывки из рассказа «Дань восхищения» с запечатленными в них часто напеваемым в булгаковском доме мотивом о дачниках и историей чудесного спасения матери писателя и брата Николая, попавших под обстрел у стен Киевского юнкерского училища. Идея дома воплотилась и во многих последующих произведениях автора: пьесах «Дни Турбины», «Бег» и «Зойкина квартира», инсценировке «Дон Кихот», романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». Часы, играющие гавот, камин, лампа под зеленым абажуром, окна с кремовыми шторами, мирные чаепития за большим столом, чтение вслух, пение под гитару – неизменные атрибуты дома Булгакова и его произведений, который, невзирая на войны и революции, остается не просто символом уюта и покоя, абстрактным идеалом семейной жизни. Дом, как в письмах, так и в произведениях Булгакова – это **образ идеального восприятия и понимания, душевного и духовного единства, образ соборности**, как для самого автора, так и для многих из его персонажей, прототипами которых послужили родные Булгакова.

Таким образом, установка на достоверное сообщение о существовании ряда ранних, хотя и неудавшихся произведений, яркий эмоциональный фон писем, предполагаемая направленность к адресату общему, раскрывшаяся темой дома и семьи, отдельные художественные зарисовки, а главное зыбкость границ художественно-документальной литературы позволяют нам рассматривать ранние письма М.Булгакова родным не только в качестве достоверных источников будущей биографии, но и как возможный материал к творческой автобиографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Дневник. Письма. 1914-1940. М., 1997
2. Гинзбург Л. О психологической прозе. Режим доступа: <http://www.belousenko.com/books/literalg>
3. Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. - М., 2004
4. Паршин Л. Чертовщина в американском посольстве в Москве или 13 загадок Михаила Булгакова. – М., 1991
5. Соколов Б. Михаил Булгаков: загадки судьбы. – М., 2008.
6. Файман Г. Местные литератор – М. Булгаков (Владикавказ 1920-1921). Режим доступа: http://www.anarchis.ru/histori/bulgakov/bul_fa.htm
7. Чудакова М. Жизнеописание М.Булгакова. – М., 1988

АНОТАЦІЯ

Мироненко Я.Ю. Листи М. Булгакова рідним (1917-1921) як матеріал до творчої автобіографії

У статті мова йде про ранні листи М.Булгакова рідним (1917-1921), що розглядаються у якості першоджерела відомостей про автора та можливого матеріалу до творчої автобіографії письменника, де рідні виступають адресацією загальною, яка розкривається темою домівки Булгакова – образом ідеального сприйняття, соборності, душевної та духовної єдності.

Ключові слова: першоджерело відомостей, матеріал до творчої автобіографії, загальна адресація, образ ідеального сприйняття, соборності, душевної та духовної єдності.

АННОТАЦИЯ

Мироненко Я.Ю. Письма М.Булгакова родным (1917-1921) как материал к творческой автобиографии

В статье речь идет о ранних письмах М.Булгакова родным (1917-1921), которые рассматриваются в качестве первоисточника сведений об авторе и возможного материала к творческой автобиографии писателя, где родные выступают адресацией общей, которая раскрывается темой дома Булгакова – образом идеального восприятия, соборности, душевного и духовного единства.

Ключевые слова: первоисточник сведений об авторе, материал к творческой автобиографии, общая адресация, образ идеального восприятия, соборности, душевного и духовного единства.

SUMMARY

Mironenko J.J. The letters of M. Bulgakov to the relatives (1917-1921) as a material to the creative autobiography

The article deals with the early letters of M. Bulgakov to the relatives (1917-1921) which are considered as an original source of the information about the author and as a possible material to the creative autobiography of the writer, where the relatives come out as a general addressing, which reveals itself through the topic of the house – the image of ideal perception, mental and spiritual unity.

Key words: original source of the information, material to the creative autobiography, general addressing, the image of ideal perception, mental and spiritual unity.

Н.А. Оксень
(Горлівка)

УДК:883:82

ПОШУКИ ДУХОВНОЇ ГАРМОНІЇ В ТВОРЧОСТІ УМБЕРТО ЕКО ТА ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Найприкметнішою рисою літератури останніх років виступає її погляд до розгляду особистості в контексті глобальних філософських проблем буття, до постановки масштабних питань стосовно загадньолюдських проблем. У творах цього часу особливої ваги набуває відображення світу і людини, зокрема, в усій багатогранності та неоднозначності буття. При цьому „герой виступає як особистість багатомірна та різноспрямована у своїх проявах” [6; с.118]. Письменники звертають увагу на зовнішню мотивацію дій та вчинків героїв, але найбільше їх приваблює саме внутрішня сутність людини, її намагання знайти своє місце в оточуючому соціумі. Особливого значення набуває поняття „мораль”, яке стає ключовим у вирішенні поставлених питань: *Мораль – система поглядів і уявлень, норм і оцінок, що регулюють моральну поведінку людей* [4; с.399].

Саме мораль людини становить її духовне опертя, адже зовнішність – це лише оболонка, під якою схована істинна людська сутність, її справжнє „обличчя”. Тому-то письменники останніх десятиліть особливо акцент роблять на пошуках духовної гармонії людиною, яка робить спробу за спробою для самоутвердження та самовизначення в умовах глобальної катастрофи – тотальної втрати людством духовності та моральності. Звідси постає особливий тип героя, який не сприймає цінностей оточуючого світу та нерідко протистоїть йому, не вписуючись у запропоновані рамки. Тому літераторів особливо цікавить одвічне протистояння “людина – суспільство”, їх взаємодія та протидія: „Герой цікавий і як яскрава індивідуальність зі своїм своєрідним, неповторним внутрішнім світом, і як своєрідний, фокусуєчий авторську думку центр твору, котрий відбиває пошуки цілісної концепції людини і світу” [6; с.119].

Окреслений нами рівень дослідження на сьогоднішній день є надзвичайно актуальним, оскільки протягом останніх десятиліть все частіше лунають думки про занепад духовності, яка є невід’ємною складовою частиною кожної особистості. У цьому розумінні особливої ваги набуває поняття „духовний”, що характеризується як „зв’язаний з внутрішнім психічним життям людини, моральним світом її” [2; с. 445]. Тобто, ми говоримо про нерозривність духовності та моральності особистості, що в сукупності допомагають „віднайти позитивне начало, опертя, яке б сприяло змінам на етногенному рівні” [1; с. 125].

Варто зазначити, що постмодернізм не передбачає однозначності у трактуванні чи то окремого героя, чи то твору в цілому, саме тому

постмодерні романи Умберто Еко „Ім'я троянди” та Юрія Андруховича „Дванадцять обручів” ми інтерпретуємо також неоднозначно.

Умберто Еко в романі „Ім'я троянди”, розглядаючи філософський аспект людського буття, торкається проблем окремої особистості і її взаємовідношень з оточуючим соціумом. Головний герой Умберто Еко – богослов і філософ Вільгельм Баскервільський – перебуває у пост-ійних пошуках свого місця у суспільстві, намагається знайти своє духовне опертя – ті найважливіші віхи, які допомагають людині усвідомити себе і своє місце в оточуючій дійсності. В романі наявні й інші персонажі, які перебувають у пошуках власної ідентифікації. Це і супутник Баскервільського Адсон, і сліпий бібліотекар Хорхе, і, на перший погляд несуттєвий для загальної картини зображуваного, Сальватор. Умберто Еко ставить пошуки духовної гармонії своїх героїв у залежність не тільки від історичних умов часу, але й від власних світоглядних позицій кожного з них, чим і створюється своєрідна типологія героїв роману.

Варто зазначити, що „домінантою поетичної картини Юрія Андруховича в усі періоди його творчості є напружене шукання духовної вертикалі буття” [5; с. 25]. Тож, герої роману Юрія Андруховича „Дванадцять обручів”, так само, як і герої Умберто Еко, перебувають у пошуках власної ідентифікації. Але у цьому творі, на нашу думку, тема духовного опертя людини звучить більш актуально, оскільки автор зображує своїх героїв у час, коли руйнації зазнала тоталітарна свідомість як окремої людини, так і суспільства в цілому. 90-ті рр. ХХ ст. були часом формування нової світоглядної концепції, часом пошуків нових моральних засад цілого суспільства, що і знайшло своє цілком логічне відображення в романі Юрія Андруховича „Дванадцять обручів”. У творі маємо дві сюжетні лінії: перша – про життя, творчість і загадкову смерть молодого і талановитого поета Богдана Ігоря Антонича; друга оповідає про кількох зовсім різних за соціальним статусом і віком людей, які різними шляхами шукають свою душевну гармонію, намагаються усвідомити своє призначення в світі, де вони живуть. Юрій Андрухович, так само, як і Умберто Еко, приводить своїх героїв до розуміння того, що їхня внутрішня сутність, їхня мораль і є духовною основою кожного з них.

І в романі „Ім'я троянди”, і в „Дванадцяти обручах” ми говоримо про створення своєрідних типажів героїв, класифікуючи їх в залежності від того, в яких стосунках вони перебувають з оточуючим соціумом. В основу нашого дослідження покладено типологію героїв, яка була розроблена українським науковцем Мережинською Г. Ю. і представлена в роботі „Російська проза 80 – 90-х рр. Типологія. Стадіальність розвитку”. Мережинська Г. Ю. виділяє наступні моделі: „соціальна”; „людина – екзистенціальна порожнеча”; „людина – замкнений внутрішній простір” [3; с. 11].

Отже, і Умберто Еко, і Юрій Андрухович у означених романах подають через героїв своє бачення навколишньої дійсності, що дозволяє говорити про створення ними особливих типажів героїв. І хоча вищезазначені моделі були вироблені в межах російської прози, вони якнайкраще підходять для дослідження того кола проблемних питань, що були нами окреслені, а саме: пошуки духовного опертя людини.

На нашу думку, модель людини „соціальної”, що трактує людину як жертву соціуму, некерованих зовнішніх обставин, внутрішнього психологічного підпілля і власної фізіології, знаходить своє відображення в романі Умберто Еко „Ім'я троянди” в образі Сальватора, за допомогою якого письменник утверджується в переконанні, що зовнішність людини не має ніякого значення, головне – її внутрішня сутність, яка виявляється у ставленні до навколишньої дійсності і людей, що оточують. Це і становить духовну основу людини, допомагає їй вижити у складних умовах, які диктує сучасне суспільство.

В „Дванадцяти обручах” Юрія Андруховича вищезазначена модель представлена більш широко. По-перше, це письменник Богдан-Ігор Антонич, одну з інтерпретацій біографії якого Андрухович подає в романі. Молодий письменник виявляє свою повну неспроможність протистояти негативному впливу оточуючого середовища, він не здатен вести подвійне життя – бути водночас талановитим митцем і гультвісою, якого досі світ не бачив. Богдан-Ігор стає жертвою соціуму і втрачає сенс власного життя, оскільки, боячись стати непотрібним тому суспільству, в якому жив, просто плыв за течією, підкоряючись зовнішнім законам.

По-друге, модель людини „соціальної” втілена в образі фізкультурника Малафея – заручника власної фізіології: його нездоровий потяг до молоденьких цнотливих дівчат згубив його. До того ж він став жертвою зовнішніх обставин – надана Малафею необмежена влада перетворила його на тирана, вершителя долі своїх підлеглих і людей, слабших за нього. До вищезазначеної моделі належать також Рома Воронич та Артур Пепа, які, на відміну від попередніх героїв, що закінчили життя самогубством, спромоглися пробачити один одному і таким чином віднайти душевну гармонію.

До моделі людини „соціальної” належать такі герої, як Ліля, Марлена, Духман та Шухір. Ці люди, живучи в середині 90-х років ХХ ст., стали жертвами наслідків руйнації радянської тоталітарної системи і знаходяться на узбіччі життя, на самому дні. Стриптизерки Ліля та Марлена цікавились тільки тим, хто якою косметикою користується, хто з багатіїв платить більше за ніч, з ним проведено, і в якій валюті. Про духовність у випадку з колишніми в'язнями Духманом та Шухіром взагалі говорити не доводиться, оскільки вони без вагань йдуть на скоєння вбивства заради отримання грошей. Тож, ми бачимо, що і Умберто Еко, і Юрій Андрухович акцентують на тому, що

саме етика і мораль людини становлять її духовність – той стрижень, без якого існування стає дуже складним. А якщо людина не знаходить душевної гармонії, вона приречена на загибель, як це сталося з героєм роману Юрія Андруховича.

Модель „людина – екзистенціальна порожнеча” у романах „Дванадцять обручів” та „Ім’я троянди” втілена у двох образах – Богдана-Ігоря Антонича і Хорхе. Між ними існують певні відмінності: Богдан-Ігор Антонич втрачає сенс свого буття через неспроможність вести подвійне життя – гульвіси і талановитого та обдарованого митця. Поступово Антонич потрапляє на самісіньке дно життя, через постійні гулянки та випивку втрачає всі зародки духовного начала, і як наслідок – приречений на загибель. Хорхе ж стає заручником власних помилкових світоглядних позицій, їх жертвою. Але спільним між ними, на нашу думку, є те, що обидва перетворюються на людей абсурду, для яких, після втрати власної ідентичності, не залишається іншого виходу, окрім смерті.

Що ж стосується останньої моделі, яку Мережинська Г. Ю. називає „людина – замкнений внутрішній простір”, у досліджуваних нами романах ми бачимо зовсім різне її втілення. У Андруховича зазначена модель представлена двома персонажами – Богданом-Ігорем Антоничем і Карлом-Йозефом Цумбрунненом, які під тиском зовнішніх обставин, загального хаосу і абсурдності буття залишають цей грішний світ, щоб віднайти свою душевну гармонію і спокій. На нашу думку, вони обидва прагнули смерті, бо розчарувалися в житті і не бачили ніяких райдужних перспектив. Але слід зауважити, що загинули вони неоднаково: Антонич сам заподіяв собі смерть, а Карл-Йозеф помер від рук колишніх в’язнів. І саме на прикладі образу Цумбруннена ми бачимо, що тільки після смерті тіла його душа отримала безмежний простір для самореалізації та втілення потаємних бажань, які за життя так і не вдалося здійснити.

В „Імені троянди” Умберто Еко, на відміну від Юрія Андруховича, зображує свого героя – Вільгельма Баскервільського – як сильною духом людину, яка „протистоїть зовнішньому й демонструє стійкість...” [3; с. 11], оскільки має стійкі моральні принципи та ідеали, які допомагають людині віднайти душевну гармонію і визначити її місце в оточуючій дійсності. Баскервільський, будучи богословом і мислителем, дивиться на оточуючий його світ перш за все з філософської точки зору, що допомагає йому правильно оцінювати дійсність і себе в ній.

Таким чином, і Умберто Еко, і Юрій Андрухович в своїх романах акцентують увагу читача саме на внутрішній сутності людини, яка виявляється у ставленні до інших і в самому способі її буття. Душевна гармонія людини можлива лише в тому випадку, якщо в своєму житті вона послуговується принципами моралі та етики, які і становлять те духовне оперття, що допомагає людині вижити за будь-яких умов оточуючого суспільства і залишають згадку про неї навіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко О., Сиротенко В. Пошуки духовного опертя в творчості дев'ятдесятників // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 14/ Редкол.: А. Козлов (відп. ред.) та ін. – К.: Твім інтер, 2002. – С. 124-135.
2. Духовний // Словник української мови: в 10-ти т. – К.: Наукова думка, 1971. Т. 2. – С. 443.
3. Мережинська Г. Ю. Російська проза 80-90-х років ХХ століття. Типологія. Стадіальність розвитку: Автореферат дис. ... доктора філ. наук. – К., 2002. – С. 10-17.
4. Мораль // Філософський словник за редакцією В. І. Шинкарука. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії. – 1986. – С. 399.
5. Печерських Л. Дискурс маски: „Орфей” у романі Юрія Андруховича „Дванадцять обручів” // Вітчизна. – 2005. – № 9-10. – С.25.
6. Шевченко Л.І. На зламі тоталітаризму. Еволюція концепції особистості в російській прозі останніх десятиліть: Навч. посібник. – К.: ІСДО, 1994. – С. 118-119.

АНОТАЦІЯ

Оксень Н.А. Пошуки духовної гармонії в творчості Умберто Еко та Юрія Андруховича

Стаття присвячена проблемі внутрішньої сутності людини, її намаганням знайти своє місце в оточуючому соціумі в контексті глобальних філософських проблем буття. Проблема розкривається за допомогою особливого типу героя, який не сприймає цінностей оточуючого світу та нерідко протистоїть йому, не вписуючись у запропоновані рамки.

Ключові слова: внутрішня сутність, людина, герой, духовність, мораль, гармонія

АННОТАЦИЯ

Оксень Н.А. Поиски духовной гармонии в творчестве Умберто Эко и Юрия Андруховича

Статья посвящена проблеме внутренней сущности человека, его попыткам найти свое место в окружающем социуме в контексте глобальных философских проблем бытия. Проблема раскрывается с помощью особого типа героя, который не принимает ценностей окружающего мира и более того нередко противостоит ему, не вписываясь в предложенные рамки.

Ключевые слова: внутренняя сущность, человек, герой, духовность, мораль, гармония

SUMMARY

Oksen N. A. Searches of spiritual harmony in literary works by Umberto Eko and Jury Andruhovich

The article is devoted to the problem of the person's anima, his attempts to find the place in surrounding society in context of global philosophical problems of life. The problem is opened with the help of a special type of the hero who does not accept values of the world around and, moreover, quite often resists it, failing to follow the suggested frameworks.

Key words: anima, person, hero, spirituality, morals, harmony

*О.Ю. Плетньова
(Горлівка)*

УДК 82.0

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ КАЗКИ В ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ІВАНЕНКО

Вивчення фольклору як складової культури спричинило зацікавлення науковців літературною казкою з точки зору її історико-культурного феномена. Адже літературна казка в цілому і 20-30 рр. ХХ ст. зокрема являє собою систему активного пізнання світу дітьми молодшого шкільного віку.

Необхідність дослідження особливостей жанру казки на тлі літературного процесу початку ХХ ст. постає сьогодні особливо гостро. На фоні кардинальних суспільно-політичних змін людство шукає опори, ґрунту для свого існування, формування духовних і релігійних цінностей. Саме казка є базисом для формування моральних цінностей майбутніх поколінь.

Давно відомо, що казка – „жанр усної народної творчості, яка відрізняється від інших жанрів настановою на вимисел” [4, с. 450]. Казка є унікальним жанром художньої словесності, має чудову здатність до жанрових перевтілень, що надає їй особливого звучання у літературному процесі.

Як зазначає відома дослідниця літературної казки Л. Ю. Брауде, „літературна казка – авторський художній прозовий або поетичний твір, заснований чи то на фольклорних джерелах, чи то вигаданий самим автором, але в будь-якому випадку залежний від його волі; твір в основному фантастичний, який зображує дивовижні пригоди вигаданих чи традиційних казкових героїв та в деяких випадках спрямований на дітей; твір, в якому диво грає роль сюжетоформуючого фактора, допомагає охарактеризувати персонажів“ [1, с. 6]. Тобто літературна казка створена автором, який вкладає своє світосприйняття,

світогляд, свої ідейно-політичні та літературно-естетичні погляди в основу твору. За Л. Ю. Брауде, авторська казка є відображенням суспільно-політичної ситуації країни, в якій мешкає письменник, є показником стану суспільства сучасної епохи.

Дослідженням казкової прози займалась ціла низка письменників, вчених та літературних критиків: В. Я. Пропп, І. Срезневський, П. Куліш, Є. Гребінка, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, О. Бодяньський, М. Костомаров. Наукові основи вивчення казки заклали І. Рудченко ("Народні південноруські казки", 1869-1870), П. Чубинський (другий том "Трудів етнографічно-статистичної комісії в Західно-Руський край...", 1878), М. Драгоманов ("Два українських фавль та їх джерела"), М. Н. Липовецький ("Поетика літературної казки", 1992), Л. Ю. Брауде ("Скандинавська літературна казка", 1979).

На початку ХХ ст. літературна казка пропонувала нові морально-етичні цінності, новий світогляд: усвідомлення величі людини як господаря своєї долі, трудовий ентузіазм і героїка перших п'ятирічок, безмежна віра у щасливе майбуття для кожної людини.

Показовою з цієї точки зору є творчість Оксани Іваненко, яка протягом свого життя створювала казковий світ для дітей.

Спираючись на фольклорні здобутки, на досвід Івана Франка, Лесі Українки, Андерсена, творчістю яких була захоплена ще в дитинстві, Оксана Іваненко зуміла досягнути таємниці чарів казки.

Так, однією з найперших спроб створити казку для дітей, сповненої не тільки казкових пригод, а й сучасних героїв та реалій життя була казка „Сандалики, повна скорість” (1935). Як зазначає Ю. Ярмиш у літературно-критичному нарисі „У світі казки”, Оксана Іваненко запозичила сюжет казки „Сандалики, повна скорість” з казки Вільгельма Гауфа „Маленький Мук”, де по-своєму трансформувала таке творіння народної фантазії, як чоботи-скороходи. У Вільгельма Гауфа вони перетворюються на чарівні черевики, а в Оксани Іваненко – на сандалики. Таким чином, саме витвір народної уяви письменниці осучаснює, трансформує в більш актуальну для часу форму 30-х рр. ХХ ст. – чарівні сандалики, але функція сандаликів залишається такою самою як і у Вільгельма Гауфа – здатність швидко пересуватись у просторі. Вільгельм Гауф надає чарівним черевичкам особливої цінності, додаючи до них чарівну паличку, яка знаходила скарб. Авторка змінює саме засоби керування сандаликами: в них є 3 дірочки, завдяки яким дівчинка може подорожувати. У Вільгельма Гауфа в казці „Маленький Мук” головний герой подорожує лише в певній країні, тоді як героїня казки „Сандалики, повна скорість” подорожує країнами світу, тим самим казка розширює межі казкових пригод дівчинки.

Оксана Іваненко створювала не тільки „пізнавальні казки” (так Ю. Ярмиш називав казки про тварин), але й героїко-фантастичні казки.

Тематичний обшир казок письменниці різноплановий. Її казкова проза відзначається глибокою ліричністю, яскравим психологізмом головних героїв. Авторка в казках циклу „Великі очі” порушує морально-етичні проблеми, де діють цілком реальні діти, у яких читач пізнає своїх однолітків.

Наскрізними темами циклу є любов до Батьківщини, до рідного краю, повага і шанобливе ставлення не тільки до своїх батьків, але й до всіх людей. Однією з особливих рис циклу є дружнє, турботливе ставлення до тварин, які в казках Оксани Іваненко набувають людських якостей. Головною темою циклу „Великі очі” є захоплення героїзмом людської праці („Сандалики, повна скорість”), упровадження наукового прогресу в суспільне життя: будівництво ГЕС, оновлення пустель, освоєння безмежних просторів Півночі. Боротьба народів світу за мир і злагоду стає однією з основних тем казки „Сандалики, повна скорість”, де самі діти вирішують долю свого майбутнього, турбуються за майбутнє країни та своїми вчинками доводять свою патріотичність. Так, в казці „Сандалики, повна скорість” хоробра дівчинка, мандруючи всюди у своїх чарівних сандаликах, з великим інтересом спостерігає, як працюють дорослі та намагається врятувати свою Батьківщину від „сірих” (так Оксана Іваненко називала тих, хто намагався заважати науковому прогресу країни).

Проте герої казок не тільки спостерігають, як працюють дорослі, а й самі трудяться. Вони від гри поступово переходять до праці, але і в праці їхній зберігається елемент гри. Так, у казці „Чарівні зерна” письменниця розповідає про те, наскільки нецікавим, сірим було життя дітей, коли кожний з них займався своєю справою. Діти одержують від гострого лікаря три торбинки зерна, в одній із яких зерна чарівні. Але дізнатись, в якій саме торбинці чарівні зернятка можна, лише виростивши їх. Тобто авторка, зацікавивши дітей, спонукає їх до праці з усмішкою та веселощами. Ми спостерігаємо, як діти, не усвідомлюючи своїх дій, допомагають дорослим будувати нову „країну чудес”. Казкарка називає чудесною країною ту, де люди сумлінно обробляють землю, вирощують на ланах пшеницю, працюють біля верстатів. У циклі „Великі очі” письменниця переконливо показує, що любов до праці кожну справу робить чарівною. Герої казок розуміють, якщо не вмієш чи не хочеш працювати, не допоможуть ніякі чарівні предмети чи надприродні сили. Ця теза наскрізна в казках Оксани Іваненко. Але авторка не була першою, хто втілював цю ідею в своїх творах. Одним з прибічників цієї точки зору був німецький казкар Вільгельм Гауф (1802-1827рр.). В. Гауф наголошував на різниці між казкою і новелою. За твердженням письменника, в казці з'являються інші істоти, а не лише люди, в долю героя втручаються невідомі сили, феї і чарівники, фантастична оповідь, що відбувається в чужих краях або у давноминулий час. Під новелою каз-

кар розумів оповідання, у якому немає чудес. Він зазначав, що чудеса звершуються на землі, трапляються у звичайному житті, серед людей. Самі люди роблять дива завдяки самим собі та дивним сплетінням обставин. Ця концепція письменника була втілена у відому казку „Маленький Мук”, в якій дивний карлик завдяки певним зусиллям знаходить „своє щастя”. Мук шукає щастя в чарівній країні, де б йому було затишно: «Да, вот где Мук найдёт своё счастье! – подумал он и, несмотря на усталость, подпрыгнул на месте. – Здесь или нигде!» [3, с. 358].

Натомість Оксана Іваненко трактує поняття „щастя” в іншому ракурсі. Вона вбачає щастя в праці, любові до рідного краю, ширій дружбі, прагне до ідеалу всесвітнього братерства, єдності. Письменниця шукає нових обривів для зображення психологічної структури особистості: боротьба зі своїм страхом („Чарівна квітка”), перемога щирих почуттів над заздрістю („Три бажання”), спонукання читачів до турботливого ставлення до навколишнього середовища, природи, тварин та звірів, які мешкають у лісі („Великі очі”).

Авторка стверджує, що діти можуть здійснити свої кращі мрії за умов наполегливої праці. Ясь – герой казки „Великі очі” – прагнув навчитись грати на скрипці. Отримавши її, хлопчик багато грає і з кожним разом грає краще і мелодійніше. В казці авторкою зазначено, що „Ясь грав про молоду радісну країну, в якій всі працюють і радіють з своєї праці” [2, с. 34], і його гра чарувала людей і надихала на трудові подвиги. В цій казці письменниця яскраво показала, що праця – джерело радості і натхнення, вона робить дитину кращою.

Праця перевиховує і Зіну - героїню казки „Три бажання”. У казці дівчинка відчуває заздрість до будь-яких подій, які відбуваються у її однолітків. Дівчинка за допомогою чарівної квітки усвідомлює, що очі у неї болять через заздрість.

Розкриття даної тематики потребувало пошуків нових підходів до вивчення жанру казки, її специфіки. Щодо жанрової своєрідності казок Оксани Іваненко, то ми маємо зауважити, що саме казкова проза авторки яскраво відрізняється від казок інших представників малої прози початку ХХ ст.

По-перше, казкова спадщина письменниці складається переважно з казок про тварин („тваринного епосу”), про життя рослинного та тваринного світу (цикл казок „Лісові казки”) та героїко-фантастичних казок, в яких йде мова про велич Батьківщини, про боротьбу народів світу за мир і щастя, про красу людської праці, щире, дружнє ставлення до інших народів світу, до людей іншої раси, тим самим передається інтернаціональний дух епохи, який так яскраво втілений у казках Оксани Дмитрівни Іваненко. Наприклад, в казці „Сандалики, повна скорість” ця теза яскраво виражена в поведінці головної героїні твору, яка, мандруючи країнами світу, зустрічає багато людей різних

за поглядами, світосприйняттям, але єдиних у бажанні зберегти мир і злагоду в усьому світі.

Інша характерна риса казок Оксани Іваненко – реалістичність зображуваних подій. В них немає тих „чар”, які підкорюють собі людину і зводять нанівець її силу, енергію, кмітливість. В її казках відсутня містика, яку заперечували противники фольклору, гри, фантазії в літературі кінця 20-х рр. ХХ ст. (І. О. Соколянський, Е. В. Яновська).

Адже цикл казок „Лісові казки” має реалістичне підґрунтя, казки побудовані на суто наукових, природознавчих відомостях і відповідають реальній дійсності. Усі ситуації, вчинки й характери реалістичні. Дія відбувається не у вигаданих, казкових країнах, а в знайомих умовах сучасності. У казках письменниці немає чарівних предметів, що творять ті чи інші дива. Лише в казці „Сандалики, повна скорість” діє чарівний предмет – чарівні сандалики, за допомогою яких дівчина подорожує країнами. В інших казках циклу „Великі очі” немає чарівних предметів, але наявні ті предмети, які допомагають героєві перебороти свої вади. Так, у казці „Чарівні зерна” саме інтерес до таємничого, невідомого виховує в героїв казки дружнє, щире ставлення до спільної праці заради майбутнього: „Ви й увити собі не можете, як тремтіли діти. Адже зараз, зараз вони побачать, де саме чарівне зерно. Вони приготували по три величезні лантухи на кожну ділянку, і яке ж було їхнє здивування, коли в усі лантухи посипалося цілком однакове велике золоте зерно. Куди більше за те, що давав їм лікар” [2, с. 56]. Таким чином, „ми яскраво бачимо символи тогочасної епохи будівництва нового омріяного суспільства – родюча земля, золоте зерно, запашний хліб.

Так, „Чарівна квітка” виліковує дівчинку від боягузтва не чарівними властивостями, а лише тільки через те, що в пошуках цієї квітки дівчинка Галя сама змогла подолати різні небезпеки та перешкоди. Так само і у хлопчика Яся розкриваються великі очі на світ, він вчиться чудово грати на скрипці зовсім не через чарівні властивості музичного інструмента, а через власне щире захоплення скрипкою, бажання вдосконалювати свою майстерність, яка вилікувала його від збайдужіlosti до усього світу. Письменниця в цій казці яскраво показала, що праця - джерело радості і натхнення. Отже й ліки гострого лікаря не чарівні, а сам лікар – не чарівник, а мудра, досвідчена людина, що добре знає і розуміє душу дитини і вміє знищувати її вади.

Важливо зауважити, що казки Оксани Іваненко – це „казки з продовженням” [5, с. 30]. Тобто казки письменниці входять у збірки, цикли, об’єднані єдиним ідейно-художнім задумом. Найяскравіше це простежується в циклах казок „Лісові казки” та „Великі очі”. У циклі „Лісові казки” в основі сюжету кожної казки – розповідь про певне явище природи: опилення рослин комахами („Джмелик”, 1936), перетворення хмарини в краплину („Бурулька”, 1937), переліт птахів

(„Куди літав журавель”, 1947). Письменниця розповідає, як живуть тварини („Кисличка”, 1937), про те, як люди створюють нові ріки, розводять рибу („Казка про золоту рибку”, 1939).

Іншої ідейно-тематичної спрямованості набувають казки циклу „Великі очі”. В основі сюжету кожної казки - розповідь про любов до праці, про щире бажання допомагати друзям („Сандалики, повна скорість”), про формування характерів героїв („Три бажання”, „Великі очі”, „Чарівна квітка”).

Характерною ознакою казок Оксани Іваненко є наявність вставних, позасюжетних компонентів твору. В казковій прозі авторка використовує наступні позасюжетні компоненти: пейзажні описи, описи чарівних предметів, описи тварин, ліричні відступи. В казці „Сандалики, повна скорість” наявні ліричні відступи, в котрих простежується авторська життєва позиція у відображенні сучасної дійсності: „В руках одних винаходи вчених роблять щастя, в руках інших – сіють смерть і горе.” [2, с. 29]. Цим письменниця стверджує, що не від „розумних машин” залежить суспільний прогрес в країні, а від тих, хто керує цими машинами, від тих, хто спрямовує їх рух або в майбутнє, або в минуле: „Найрозумніші машини завжди ніщо без людей, коли ті кидають їх. Усе залежить від людей.” [2, с. 24].

Крім ліричних відступів, в казках присутні пейзажні описи. У казці „Великі очі” хлопчик Ясь потрапляє в дивний, гарний сад гострого лікаря: „В саду росли чарівні квіти, і хлопчик бачив найтонші переливи на їхніх пелюстках. В саду були великі озера з такою дивною прозорою водою, що всі квіти й дерева кольористо, з найніжнішими відтінками відбувалися в них” [2, с. 36].

Основоположними рисами літературних казок є психологізм та мотивації дій героїв, індивідуалізація мовлення персонажів, а також зображення настроїв тощо. Це стосується і казок Оксани Іваненко.

Персонажі казок письменниці – це, здебільшого, яскраві характери, неповторні особистості, яким властиві людські слабкості. Персонажі літературних казок – „земні”, повністю реальні індивіди. Вони сміються і плачуть; заздять та широко радіють.

Треба зазначити, що наскрізним у казках циклу „Великі очі” є образ лікаря, який лікує „брехунів, боягузів, базік, ледарів, заздрих і тому подібних хворих, що заважають жити собі й іншим” [2, с. 28]. Недаремно „гострий лікар”, який є ніким іншим, як хорошим психологом, за допомогою чарівних предметів ставить своїх „хворих” у такі ситуації, що змушують їх діяти, долати труднощі, перемагати свої вади. Персонажі казок Оксани Іваненко почувають себе патріотами своєї країни, у якій легко розпізнати прикмети радянського життя. Письменниця надзвичайно майстерно змушує дітей усвідомити, що, перефразовуючи народне прислів'я, „світ не без добрих і злих”, друзів і ворогів. У казці

„Чарівна квітка” постає країна „хворих” – „міста боягузів”. Вона дивна і страшна: „Там не видно було ні землі, ні квітів. Маленькі хатки з великими дахами, що насупилися аж на самі підсліпуваті очі – віконця, маленькі дворики з глухими стінами на вулицю. Сюди давно не заглядало сонце, і навіть вітер намагався обминати це нудне селище, тому рідкі дерева давно-давно посохли і листя їхнє облетіло” [2, с. 39]. Авторка позбавляє це місто яскравих кольорів, рослин і тварин. Тим самим вона стверджує, що там, де немає злагоди, щирості, дружби – не можуть співіснувати тварини і рослини. У цьому місті одні люди експлуатують інших, примушують їх виробляти зброю та отруйні гази; стріляють в людей. Діти „міста боягузів” потворні і страшні, „бо росли без сонця, без свіжого повітря. Вони боялися глянути в очі старшим, і старші ж привчали їх всього боятися.” [2, с. 40].

Внутрішній світ персонажів розкривається через їх зовнішні ознаки, зокрема риси обличчя, вираз очей. Недаремно саме виразу очей Оксана Іваненко надає великої уваги, описуючи своїх героїв. Негативним героям авторка не дає імені, вони безіменні. Так, в казках вони постають в образах „сірих”, „чапленосих”, „чорних”, „чужих”. Письменниця надає своєрідного опису негативних героїв: „посоловілі”, „маленькі, мов у пацюка”, „люті”, „дикі очі”, „довгий”, „чаплиний” або „гачкуватий, як у шуліки” ніс; дико блищать зуби; „масні” губи; „величезні” вуха, які „аж стирчать з-під кепки”; „худе”, „незадоволене”, „сердите” обличчя. Але в казках циклу „Великі очі” наскрізною є думка, що вороги можуть прикидатися веселими, привітними, щирими, тому довіряти їм не можна. Найяскравіше це простежується в казці „Великі очі”. Хлопчик Ясь, отримавши чарівну скрипку, грає у лісі і з кожною хвилиною його гра стає кращою. Але Ясь зустрічає дивного хлопчика, якому сподобалась його гра на скрипці. Хлопчик був здивований тим, що відбувалось навколо Яся: птахи не пролітали повз нього, у селі люди з інтересом, щирістю слухали гру хлопчика. Антипод Яся, дізнавшись про „чарівність” скрипки, украв музичний інструмент. Крадій сподівався стати найбагатшою, найщасливішою людиною в світі. Під „щастям” він розумів байдкування, розваги. Хлопчик намагався зруйнувати життя людей. Авторка зауважує, що саме праця робить життя людей щасливим: „Тепер скрипка в руках того парубка руйнуватиме хороше радісне життя, що люди не зможуть працювати” [2, с. 47].

Таким чином, ми бачимо протилежність поглядів на світ головно-го героя Яся та його антипода. Вони по-різному вбачають своє щастя та щастя народу, „країни чудес”: Ясь грає задля блага людей, для поліпшення працездатності останніх, і в цьому він розуміє своє щастя та майбутнє наступних поколінь; „парубок з мінливим обличчям” – у своєму збагаченні та руйнуванні бажання працювати. Йому байдужа доля суспільства, його основних засад: праці, сім’ї, злагоди.

В усіх казках відчувається любов письменниці до дитини, її юні герої показані жвавими, сміливими, допитливими, розумними; вони не бояться труднощів, найголовніше для них – забезпечення успіху загальної справи. Це і безстрашна дівчинка з казки „Сандалики, повна скорість”, і діти з казок „Три бажання”, „Чарівні зерна”, „Маяк”. Особливою рисою казок Оксани Іваненко є надання дітям почуття обов'язку: у відповідальний момент кожен із них пам'ятає про свій обов'язок і виконує його. Так, в казці „Сандалики, повна скорість” в скрутний час перед дівчинкою постає питання: розповісти про чарівні сандалики та цим врятувати вчених, котрі працюють на благо людства чи дотриматись обіцянки та не розкривати таємниці незнайомим. Почуття обов'язку та цікавість дівчинки, її нестримне бажання осягнути таємницю перемогли над почуттям страху перед заборорою. Дещо іншого значення набувають вчинки похливної дівчинки Галі, яка рушає в пошуках чарівної квітки не для щастя народу, а для себе, з метою „вилікуватись” від своєї „хвороби” - боягузтва. На шляху Галі багато перешкод, а саме: і синє море, і великі гори, і безмежний простір. Долаючи труднощі, мандрівниця не відчуває внутрішніх змін, які відбувались протягом подорожі: з похливної Галія перетворюється у хоробру, впевнену, щирю, кмітливу та цілеспрямовану дівчинку. Отримавши чарівну квітку, дівчинка розуміє, що вона їй не потрібна та роздає квітки дітям з „міста боягузів”.

Але деяким з героїв цих казок властиві й негативні якості – байдужість, заздрість („Три бажання”, „Чарівні зерна”). Письменниця таким героям не дає можливості змінитись, виправитись, позбутися власних вад. Авторка позбавляє їх індивідуальності, не дозволяє їм висловлювати свої власні думки. Вчинки героїв не вмотивовані, вони позбавлені раціональності: всі їх дії спрямовані на знищення, деградацію („Великі очі”, „Три бажання”, „Сандалики, повна скорість”). Часто Оксана Іваненко в казках сюжетну лінію поганого персонажа, шкідника не завжди доводить до кінця. Наприклад, „сірі” в казці „Сандалики, повна скорість” залишаються злими і далі живуть у своїй „країні”, їх не знищено, а за казковими вимогами вони повинні були б вмерти або переродитись і стати добрими. В казці „Великі очі” хлопця за викрадення чарівної скрипки і бажання використати її на зло людям „гострий лікар” зачинає у кімнаті... – на цьому сюжетна лінія обривається. Те, що він мав злі наміри, безумовно, погано, але йому позитивні герої не дають можливості виправитися, стати чесним. Такої можливості позбавляють і Петра („Маяк”), який недавно був хорошим і щирим, але, підбурений злодієм, зрадив.

Таким чином, одним з провідних мотивів казок циклу „Великі очі” є співвідношення понять „ворог – друг”. У Оксани Іваненко „ворог” – це зрадник, злодій, крадій, брехун тощо; „друг” – патріот, робітник, вчений.

На відміну від народної, літературна казка містить конкретні вказівки на час та місце дії. „У літературну казку часто вміщаються компоненти зовнішнього світу – явища природи, речі і предмети, елементи побуту, науково-технічні досягнення, історичні події та персонажі, різноманітні реалії тощо” [1, с. 75], завдяки чому вона виконує, окрім традиційної розважальної, ще й пізнавальну функцію.

Відомо, що в фольклорних казках всі події підпорядковані казковості. Натомість в авторських казках відбувається переплетіння казкового з реальним, вигаданого з дійсним. У казковій прозі Оксани Іваненко яскраво відображені елементи зовнішнього світу сучасного суспільства 30-40 рр. ХХ ст. (початку ХХ ст.): літак, акваланг, скрипка, парашут, лікарня, маяк, афіша, ліки, водолаз, скалолаз тощо. Особливістю використання реалій зовнішнього світу письменницею є поділ елементів на предмети сучасного суспільства та на сучасних людей, робітників, службовців, вчителів, лікарів тощо („Сандалики, повна скорість”, „Три бажання”, „Чарівні зерна”, „Чарівна квітка”), і є, безумовно, новаторством у розвитку літературної казки ХХ ст. В казці „Чарівна квітка” наявні як предмети сучасного життя суспільства (шафа, блокнот, прапорець), так і науково-технічні досягнення (парашут, літак, акваланг). Усі ці предмети стають у нагоді дівчинці Галі. У роботі В. Я. Проппа „Морфологія чарівної казки” виділені 31 функція дійових осіб, однією з яких є 14 функція, а саме: герой отримує чарівний засіб. Як зазначає вчений, чарівними засобами можуть слугувати тварини (кінь, орел), чарівні предмети (кресало з конем, каблучка, мечі), якості, які даровані безпосередньо, наприклад, сила, здатність перевтілюватися в тварин тощо. Таким чарівним засобом стала квітка, яка змінила характер дівчинки на краще. Якщо в „Чарівній квітці” чарівний предмет змінює самого героя, його внутрішній світ, то в казці „Сандалики, повна скорість” дівчинка отримує чарівні сандалики з метою врятувати вчених та їх науковий винахід.

Мова казок циклу „Великі очі” багата на тропи: епітети, порівняння, повтори, гіперболи; на евфоніку: звуконаслідування, алітерацію.

Епітети в казках допомагають змалювати правдиво, виразно і поетично предмети, героїв („різнобарвні килимки”, „просторий автобус”, „теплі струмені повітря”, „пекуча пустиня”, „зелені луки”). Тож можемо вважати, що й черевички в казці „Сандалики, повна скорість” – один із прикладів трансформації фольклорного матеріалу в літературну казку 20-30-х рр. ХХ ст.

Відомо, що тропи, які народжуються на основі подібності, є найбільш поширеними. Одними з них є порівняння. Використовуючи порівняння, Оксана Іваненко розв’язує найрізноманітніші естетичні завдання, пов’язані із зображенням героїні й навколишнього світу („чисте, свіже як личко дівчинки”, „тоненькі, як сірнички, дзьобики”, „го-

лівки з ріденьким кольористим пір'ячком, ще тепленькі й ламкі, як яєчка всмятку", „слабі, як папіросний папір, крильця", „кольористі й принадні, як квіти", „дівчинка летіла у повітрі, наче пташка", „струнула волосся, як мокра пташка пір'ячком").

Гіпербола характеризує, оцінює різні сфери дійсності і є важливою особливістю казки, літературної зокрема. У казках Оксани Іваненко гіпербола характеризує головних героїв, їх сміливість, доброзичливість, кмітливість, наполегливість („я гратиму день і ніч", „грав найщирішу мелодію").

Для казок Оксани Іваненко властиве використання звуконаслідування як засобу звукозапису у прозових творах з метою відтворення реального світу природи. Звуконаслідування авторка вживає з єдиною метою: відобразити атмосферу навколишнього світу („стриб-стриб", „чик-чи-рики", „ква-ква" тощо).

Треба зазначити, що письменниця зосереджує увагу на використанні унормованої лексики, в яку вплетені просторічні вирази, народні прислів'я, вислови та приказки. Багата образність, розкриття індивідуальних особливостей мови персонажа, майстерне вмотивування вчинків, думок. Почуттів героїв казки дає можливість стверджувати, що всі елементи твору пройняті єдиною ідеєю і становлять єдиний цілісний організм: дотримані вимоги до функцій сюжету казки (за Проппом В. Я.): зустріч з дарувальником, одержання чарівного засобу, рятунок від переслідування, вмотивовані вчинки антагоніста.

Таким чином, досліджуючи жанрову своєрідність літературних казок Оксани Іваненко періоду 20-30-х рр. ХХ ст., ми дійшли висновку про те, що казки циклу „Великі очі" мають специфічні форми викладу матеріалу, традиційні сюжети і мотиви, антагоністичний характер конфлікту, поетичні засоби творення образів. Ми розглянули найбільш характерні для творчості Оксани Іваненко теми, мотиви циклу „Великі очі": прогнення допомоги дітям з інших країн, утвердження необхідності праці з метою перетворення світу. Авторка використовує психологізм для зображення героїв, індивідуалізоване мовлення, вмотивовує вчинки та поведінку персонажів. Казки письменниці періоду 20-30-х рр. ХХ ст. відповідали запитам і смакам юних громадян, сприяли формуванню особистості читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. – М., 1979. – с.179.
2. Іваненко О. Великі очі. – К.: Молодь, 1956. – с. 143.
3. Русские народные сказки. Сказки братьев Гримм. Сказки Гауфа – М., Мегapolis-Экспресс, 1992. – 400 с.
4. Літературознавча енциклопедія. Укладач Ковалів Ю. І. – К.: Академія, 2007. – с. 450.

5. Тихолоз Н. Казка як вид художньої словесності: Стаття 1 // Українська мова й література в середніх школах... – 2002. – № 5. – С.22-31.
6. Ярмиш Ю. У світі казки: Літературно-критичний нарис.-К., 1975. – 143 с.

АННОТАЦІЯ

О.Ю. Плетньова Особливості жанру казки в творчості Оксани Іваненко

Данная статья посвящена рассмотрению особенностей жанра сказки в творчестве Оксаны Иваненко на примере сказок „Сандалики, повна скорість!”, „Великі очі”, „Три бажання”, „Чарівна квітка”, „Чарівні зерна”, виявленню динаміки розвитку мотивов, сюжетов и образов литературных сказок. Уделяється внимание изучению тематического своеобразия произведений писательницы.

Ключевые слова: сказка, мотив, сюжет, тематика творчества.

АНОТАЦІЯ

О.Ю. Плетньова Особливості жанру казки в творчості Оксани Іваненко

Данная статья посвящена рассмотрению особенностей жанра сказки в творчестве Оксаны Иваненко на примере сказок „Сандалики, повна скорість!”, „Великі очі”, „Три бажання”, „Чарівна квітка”, „Чарівні зерна”, выявлению динамики развития мотивов, сюжетов и образов литературных сказок. Уделяется внимание изучению тематического своеобразия произведений писательницы.

Ключові слова: казка, мотив, сюжет, тематика творчост .

SUMMARY

О.Ю. Плетньова Особливості жанру казки в творчості Оксани Іваненко

The article is devoted to a consideration of the peculiarities of the tale prose genre based on the Oksana Ivanenko's tales “Barefooted person, high speed!”, “Big eyes“, “Three wishes”, “Magic flower”, “Magic grains”, to the reveal of its dynamics of the development of the motives, subjects and figures in the literary tales. It is paid attention to the analysis of the theme peculiarity of the writer's works.

Key words: fairy-tale, motif, plot, subject of creation.

В. В. Погоржельская
(Донецьк)

УДК 821.161.1 – 3.09Г58

О МУЗЫКАЛЬНОМ НАЧАЛЕ И ЛАДЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.В.ГОГОЛЯ

В литературе XIX века музыка обосновалась прочно, иногда, не настаивая на своем присутствии, она онтологически неустранима (так незримо присутствие лада в произведениях Н.В.Гоголя). «Музыкальное» и «поэтическое» в русской прозе определяет текучесть русской жизни, определяет «интонацию», лад русской души.

Многие музыковеды рассматривали творческое наследие писателей XIX и XX веков в контексте отечественной музыкальной культуры. Литературоведу не менее интересна роль музыки в эстетике, в художественном произведении.

В произведениях Н.В.Гоголя музыкальный мир необычайно многолик. Остается разобраться в том, каковы границы музыкального искусства, а также осознать несовпадение «музыкального образа» и лада у Н.В.Гоголя (лад – «как много в этом звуке», музыка – «множество звуков»).

Н.В.Гоголь много писал о музыки вообще и, конкретнее, о народной песне (см.его ран.ст. «Скульптура, живопись и музыка» 1834г., «О малороссийских песнях» 1833г.) В статье «В чем же наконец существо русской поэзии...», Н.В.Гоголь указывает на три живительных источника – народные пословицы, народные песни и слово церковных пастырей (последнее может не только «научить» или даже «осветить», но и «высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь»[10,с.78]). Говоря в сборнике «Арабески» «о важности народных песен», Н.В.Гоголь подчеркивает их «благозвучность», «душистость», «звонкую звучность слов». Эту «звучность» и «живописность» народной песни мы видим в ранних повестях писателя. «В «Вечерах...» и в «Миргороде» песни органично вплетаются в ткань повествования»[5,с.125]. Песни звучат на украинских вечерницах: «...Только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум»[3,т.1,с.4]; песни «звонко льются рекой по улицам села»[3,т.1,с.54]; песни создают праздничную атмосферу во многих повестях: «На двор выкатили бочку меду и не мало поставили ведер грецкого вина. Все повеселело снова. Музыканты грянули; дивчата, молодичи, лихое козачество в ярких жупанах понеслись»[3,т.1,с.148]. Дисгармония мира тоже выражается через музыку – это и бездарная

игра на фортепиано в повести «Невский проспект»: «Другая сидела за фортепианном и играла жалкое подобие старинного полонеза... - Какой-то неприятный беспорядок царствовал во всем»[3, т.3, с. 18].

Елена Балдина отмечает в статье «Музыка в художественном мышлении Н.В.Гоголя», что за фрагментом с расстроеном инструментом «следует размышление о красоте, «тронутой тлетворным влиянием разврата»: «она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину»[5, с. 128].

Более серьезный раз-лад мы видим в повести «Тарас Бульба», где «густые звуки» и «гром» органа в католическом костеле толкают Андрия на путь предательства отечества и веры.

Музыкальный источник преобразуется в поэзии в живописный образ (музыка выражает, а не изображает), так музыкальные образы трансформируются в словесные.

И вот в «Мертвых душах» появляется символическая картина Руси, «где наряду с образами бескрайних дорог и знаменитой тройки» [5, с. 126], звучит «затянутая вдали» песня : «Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и вьются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня?»[3, т.5, с. 230].

Здесь изображена не «звучащая песня», но «песенное слово», которым Гоголь воспел всю высоту жизни и в этой же поэме открыл «всю пошлость жизни... сатирическим пером, - показал именно это, важнейшее: как ни будь низка низость века сего, она никогда не будет полной правдой..., потому что на ней эта жизнь не кончается»[9, с. 19].

Н.В.Гоголь, как никто другой, очень тонко отметил необычайную силу воздействия музыки на чувственное восприятие, на душевный мир человека: «Она – вся порыв; она вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли его, оглушает его громом могущих звуков и разом погружает его в свой мир... Невидимая, сладкогласная, она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов... О будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души!»[3, т.6, с. 20]. Созидаящая и объединяющая сила музыки пробуждает душу, но и таит в себе духовную опасность (вспомним пример Андрия, повесть «Тарас Бульба»). Музыка как красота земная – «мятежность и страсть». Музыка сама по себе душевна, она таит в себе некую тайну. Музыкальные звуки – это напоминание о блаженстве, попытка восполнить его отсутствие. Вот почему Гоголь восклицает: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?»[3, т.6, с. 20].

Звучность, эмоциональная насыщенность произведения, проникновенность – завет русской музыки, который необходимо принять для со-

чинительства в русском духе и складе. С этого внимательного отношения к задумчивости народной песни (к народным корням) и начался Гоголь как величайший художник. Его главным делом, по воспоминаниям С.Т.Аксакова, становятся раздумья о тайне русской жизни: «Часто... читал вслух Гоголь русские песни..., и нередко приходил в совершенный восторг, особенно от свадебных песен... Все же чисто патетическое, как говорится, и лирическое Гоголь читал нараспев. Он хотел, чтобы ни один звук стиха не терял своей музыкальности, и, привыкнув к его чтению, можно было чувствовать силу и гармонию стиха»[1,с.496-497].

Гоголь весь «кып и хльв» слов (По А.Ремизову), но он гармонично и целостно смог увидеть жизнь земную, и это целостное ощущение мира (мир во всей полноте и единстве) – это ощущение его Творца. Так он и *отобразил* мир в своих произведениях. Уже в ранних произведениях строки его повестей пронизаны лиризмом и *ладностью*. Например, в «Старосветских помещиках», где невероятно гармоничны «поющие двери»: «Но самое замечательное в доме – были поющие двери. Как только наставало утро, пение дверей раздавалось по всему дому. Я не могу сказать, отчего они пели: перержавевшие ли петли были тому виной или сам механик, делавший их, скрыл в них какой-нибудь секрет, - но замечательно то, что, каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно наконец слышалось: «батюшки, я зябну»[3, т.2, с. 11].

И все же, мелодико-поэтическое содержание художественного произведения у Гоголя не может исчерпываться только «музыкальностью», как уже было указано.

В работе В.Мартынова «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» указывается на несовместимость понятий «музыка» и «богослужбное пение»: «Богослужбное пение и музыка апеллируют к абсолютно противоположным, не сводимым друг к другу состояниям Бытия, и, представляя собой знаки этих состояний, не могут быть сведены друг к другу, в результате чего богослужбное пение не может являться составной частью музыки, а музыка не может считаться тем общим понятием, в которое входит богослужбное пение как частное явление» [4, с.9]. Наша «метафизическая глухота» и «онтологический порок» не позволяют ощутить разницу, а точнее «пропасть», которая «пролегла между музыкой и богослужбным пением», между музыкой и ладом, приущим произведениям Н.В.Гоголя.

Богослужбное пение и музыка различны по своему происхождению. Начало богослужбного пения лежит за пределами земной истории и за пределами истории видимого мира вообще. Свое вхождение в традицию человек предваряет молчанием, останавливает бесконечное

внутреннее говорение, направляя внутренние силы к Богу. Безмолвие дает нам возможность ощутить глубину своего духа, поэтому тишина души, или особое душевное молчание, есть начало богослужебного пения. Молчание длится до того момента, когда слова начинают обступать нашу память; безучастность к слову, к мысли, забота о внешней красоте говорит о небрежном отношении к тайне спасения.

К «молчаливому языку» и «задумчивому разуму» призывал нас Святитель Николай Сербский, говоря о том, что «...из всех чувств язык не самый лучший выразитель души человеческой. Как пес не весь в лаении, так и человек не весь в том, что он говорит. Велика премудрость - найти человека вне языка и оценить пса помимо лаения»[8,с.27]. Он же говорит и о том, что «речь – это музыка: или говори впечатляюще, или молчи»[8,с.37].

Гоголь знал это, говоря в «Выбранных местах...», что «обращаться со словом нужно честно: оно есть высший подарок Бога человеку... беда произносить его... когда не пришла еще в стройность собственная душа»[10,с.21].

Поэзия слова звучит сама по себе как музыка. Сочетание слова и музыки всегда искали и ищут подлинны поэты и музыканты, однако в полной мере оно возможно и осуществимо в сфере религиозного мирозерцания, ибо является плодом религиозного вдохновения. В конце жизни Н.В.Гоголь приходит к осознанию Истины, которая стоит выше искусства, выше литературы (многим это кажется болезнью, и все же это суть новой эпохи не только в жизни Гоголя, но и в жизни русской литературы). Из глубины души звучит завещание писателя-христианина, который преодолел раздвоение в себе, настроив свою душу на новый лад: «Может быть, Прощальная повесть моя подействует сколько-нибудь на тех, которые до сих пор еще считают жизнь игрушкой, и сердце их услышит хотя отчасти небесную музыку этой тайны... Клянусь, я не сочинял и не выдумывал ея: она *выпелась сама собою* из души, которую воспитал Сам Бог испытаниями и горем, и *звуки* ея взялись из сокровенных сил нашей русской породы, нам *общей*, по которой я близкий родственник вам всем»[10,с. 11].

Перед нами опыт живой веры, а не просто знание. Находясь в сфере онтологического (лада), а не только эстетического (музыкальное искусство), человек не путешествует, но паломничает к логосу предмета (замыслу Бога о нем). Сверхчувственная красота лада находится за пределами зрения и умозрения, а значит существенно отличается от музыки.

Лад не просто впечатляет слух, но оставляет след в душе, что позволяет человеку «наслаждаться богатством догматического содержания и несравненной красотой истинной поэзии».

Лад, несущий в себе благодатное содержание, это слово, сопровождаемое мелодией, это принцип богослужебного пения (церковное пение осуществляется как богослужение, ставшее художественным событием). Словесно-музыкальная стихия заставляет по-иному – возвышенно и умудренно переживать объективную, живую реальность. Лад – это мелодический порядок мира, гармоническое соответствие единому началу. И если мирская музыка, ее строй и лад (музыковедческое понятие, термин) начинается с шума или физического звукоизвлечения, то лад, следующий Божественному закону (богослужебное пение) начинается с духовной тишины, с молчания мира.

Вслушиваясь и вглядываясь в мир, Гоголь долго очищал свое искусство от всего индивидуального, отказывался от самодовлеющего эстетического наслаждения; с большой точностью и четкостью использовал красоту видимого мира для выявления мира горнего.

Произведения Гоголя – подвиг искусства и религиозный подвиг. Лад его произведений (термин А.Ремизова), есть не только «красота и неумная энергия языка», не только «музыкальность», но и слово пророческое (ведь в «Ладе – Имя»), исток которого «священномолчание», и ведет нас язык, который для Гоголя «сам поэт».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Сист. Свод подлин. Свидетельств Современников/ [Предисл.Ю.Манна;Коммент.Э.Безносова]. – Х.: Прапор,1990. – 680с.
2. Воропаев В.А.Гоголь над страницами духовных книг: Научно-популярные очерки. – М.: Макариевский фонд, 2002. – 208с.
3. Гоголь Н.В. Собр. Соч.: [В 6Т]. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1952. - Т1/Т6.
4. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. – М.: Прогресс – Традиция, Русский путь, 200. – 224с.
5. Нові гоголезнавчі студії: Вип 2(13). – Сімфірополь: Кримський Архів, 2005. – 292с.
6. Прот. В.Металлов Очерки истории православного церковного пения в России – М.,1915.
7. Ремизов А. Сны и предсонья. – СПб., Изд. «Азбука», 2000.
8. Святитель Николай Сербский Избранное. – Укр. православн. церковь Полтавская епархия Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004.
9. Свящ. Н.Булгаков «Душа слышит свет» Н.В.Гоголь про нас. – М., Изд. Храма Державной Иконы Божей Матери, 2003.
10. Сочинения Н.В.Гоголя – СПб., Изд. А.Ф. Маркса, 1900.- Т7/Т8.

АННОТАЦИЯ

Погоржельская В.В. О музыкальном начале и ладе в произведениях Н.В. Гоголя

В статье рассматривается, каковы границы музыкального искусства, и осознается несоответствие музыкального образа и лада у Н.В. Гоголя. Лад есть не только «красота и неумная энергия языка», но и слово пророческое, ознаменовавшее новую эпоху в жизни русской литературы. Музыка и лад принадлежат разным состояниям Бытия и имеют противоположные истоки, музыкальное искусство находится в сфере эстетического, а лад – в сфере онтологического.

Ключевые слова: границы искусства, музыкальный образ, музыкальный лад.

АНОТАЦІЯ

Погоржельська В.В. Про музичне начало й лад в творах М.В. Гоголя

У статті розглядаються межі музичного мистецтва та усвідомлюється неспівпадання музичного образу та ладу у М.В. Гоголя. Лад є не тільки «краса й неугамовна енергія мови», але і слово пророче, таке, що ознаменувало нову епоху в житті російської літератури. Музика і лад належать різним станам Буття і мають протилежні витoki, музичне мистецтво знаходиться у сфері естетичного, а лад – у сфері онтологічного.

Ключові слова: межі мистецтва, музичний образ, музичний лад.

SUMMARY

Pogorzelskaya V.V. The music and the tune in M.V. Gogol's works

In the article the borders of the musical art are considered along with lack of coincidence of Gogol's musical figure and harmony. The tune is not only «a beauty and irrepressible energy of language», but also the prophetic word, which marked the new epoch in the life of Russian literature. The music and the tune belong to different conditions of the Existence and have opposite sources, musical art belongs to the sphere of aesthetic being, but the tune belongs to the sphere of ontological being.

Key words: the borders of art, musical image, tune.

С. К. Ревуцька
(Кривий Ріг)

УДК 821. 161.2 – 32

ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ТА ГРУПОВИХ ВИЯВІВ ПСИХІКИ В ОПОВІДАННІ МАРКА ВОВЧКА “ОТЕЦЬ АНДРІЙ”

Дослідники творчого спадку Марка Вовчка неодноразово вказували на унікальні вміння авторки зображувати переживання персонажів (М. Грицай, М. Тараненко, Т. Різниченко та інші). Та найважливішим для авторки, на думку П. Колесника, було *“пробудження свідомості кріпака і кріпачки”* [4, с. 10]. А Є. Брандіс говорить про її вміння виражати *“світовідчужання героїв”*, та *“передавати психологію”* їхнього *“ставлення до подій”* [1, с. 80]. О. Засенко звертав увагу на те, що письменниця *“поетизувала вірність у коханні й дружбі”* [3, с. 24].

Дослідити особливості індивідуальних та групових виявів та їх зміст, форми, основні функції, визначити сутність психіки всіх персонажів та загальний рівень напруженості переживань стосунків між персонажами твору *“Отець Андрій”* Марка Вовчка – завдання даної статті.

Назва оповідання *“Отець Андрій”* є номінативною і майже не виражає емоційного як напруження – у ній закладено лише натяк на можливість високих почувань церковно-релігійного характеру – у формі іменника *“отець”* та й в імені Андрій (мужній та хоробрий [6, с. 33]), що також по-своєму підтверджує цей натяк.

Перше речення твору (*“Ох, боже, мій, боже, що та любов зможє!”* [5, т. 1, с. 103]) хоча й налаштовує читача на сприймання гострих переживань персонажів, проте ще не вмотивує й не передбачає бурхливих проявів психіки багатьох з них.

Перший розділ оповідання починається розповіддю про Петра Самійленка – далекого родича оповідачки, який *“був дуже добрий, до своїх щирий, зроду-віку нікого не скривдив”* [5, т. 1, с. 103]; веселий і говіркий (*“почне він точить: як жид на війну їхав, або як копитан зорі лічив, або про ляхів”* [103]), і жартівливий (*“Оце, бувало, як ідуть пізно люди по селу та регочуться, то хоч і не питай – од Самійленка”* [5, т. 1, с. 103]). А до ляхів Самійленко відчував таку неприязнь (*“От ляхів тільки не любив дуже”* [5, т. 1, с. 103]), що *“І в вічі ляхові не подивиться”* [5, т. 1, с. 103], і *“Якось зморщиться, да все чмихає або чхає”* [5, т. 1, с. 103]. У нього на цей випадок навіть є виправдання: *“Таку, пане, натуру маю <...> Мабуть, якась вража відьма так мені починила, як це маленьким був”* [5, т. 1, с. 103]. Більше того, за цим жартом Петра Самійленка, проглядається ще й погано приховувана,

але досить умотивована ненависть до панів, загалом – він, як батько, інтуїтивно відчував можливість тих жахливих подій, що таки й сталися в четвертому розділі – до його дочки-одиначки почав “залицятися” пан економ. З огляду на це, Самійленко заповідає свої заощадження священникові (“*отцю Андрію оддай*” [5, т. 1, с. 103]) з надією, що добрий чоловік не лише забезпечить родині спокій і впевненість після його смерті, а й захистить її.

Тобто, у даному разі мудра селянська розважливість і передбачливість взяли верх над напівсліпими суспільно-інстинктивними відчуженнями та рефлексіями.

Третій розділ твору – це розгортання подій, що створили, як мінімум, дві умови для максимального напруження емоцій і почуттів, подій та конфлікту взагалі: з одного боку, авторка описує злобліві стосунки панської родини, відстороненої нібито від основних подій твору (у них служила певний час оповідачка), а з іншого – розквіт краси і перших почуттів Оксани Самійленко.

І, хоча в назву оповідання винесено ім'я священника – отця Андрія, як головного персонажа, на початку твору, як бачимо, авторка лише констатує прихильне, довірливе ставлення селян до отця (заповіт Петра, приховування викраденої в пана Оксани) та створює передумови емоційної напруги персонажів. Упродовж I-IV розділів авторка, дійсно не подає не те що аналізу, а й жодної констатації проявів психіки самого отця Андрія, чим ще більше підкреслює його впевненість у своїй правоті й емоційному спокої.

Але це було своєрідним затишшям перед бурею. І дійсно, в п'ятому розділі оповідачка констатує: “*Сидів він, читав святе письмо*” [5, т. 1, с. 105] і був спокійним до тих пір, поки не подумав про справедливість і несправедливість, яку він побачив у жорстокому ставленні панів до людей безсилих і слабких. Спочатку це викликало в ньому глибоке внутрішнє обурення і навіть докір Богові: “*Боже благий! Боже милостивий! <...> Де твоя правда в світі!*” [5, т. 1, с. 105]. Але думки й слова до Бога – це одне, а коли священник реально стає поперек дороги панові і вирішує захистити молодих, але знедолених, селян: “*звінчаю я вас; ідіть до церкви*” [5, т. 1, с. 105] – сказав Андрій і “*Повів їх та звінчав зараз*” [5, т. 1, с. 105] та ще й погодився взяти на себе всю відповідальність і за викрадення, і за вінчання (“*Я сам буду одвіт держати!*” [5, т. 1, с. 105]), – все змінилося і прийшло в такий емоційно-чуттєвий рух, що спокій навіть такої людини як отець Андрій зник.

Лише впевненість у правоті слів і дій, сан та стан священника дозволили йому повністю виявити дух добро творця – відновити спокій та рівновагу при розмові з розгніваним паном економом. Отець Андрій підняв руку і сказав: “*Буцувати в моїй хаті не годиться. Я старий чоловік і служу господові; утихомиртесь!*” [5, т. 1, с. 106]. І лише для того, щоб

остаточно присмирити пана отець дозволив собі емоційно насичену репліку: *“Хотіли ви бідну дівчину погубити... Чи у вас же не було сестри або матері рідної? Схаменіться! Бог не попустив великого гріха, так ви метнулись тоді старого чоловіка обижати! А любите, як люди величають вас добрим чоловіком. Горе вам!”* [5, т. 1, с. 106]. І додавши: *“Не обижайте бідних людей!”* [5, т. 1, с. 106], загрозливо попередив: *“Я сього не попуцую, поки жив. Я найду суд і розправу!”* [106]. Усе це зробило свою справу – пан: *“верть за двері, як обпарений”* [5, т. 1, с. 106].

Отже, можна сказати, що письменниця глибоко зрозуміла й прекрасно передала велику силу не стільки емоцій і почуттів людини, скільки вміння володіти ними.

Психіку молодого хлопця Тимоша Кряжа, коханого Оксани, змальовано дуже бідно: то оповідачка коротко констатує його соціальний стан, як підґрунтя для визнання хлопцем його безсилля (*“Він був не панський, казенний”* [5, т. 1, с. 104]), то обмежується скупим спостереженням за взаємними почуттями: *“Кохав і він її дуже. Де було одно, і друге туди біжить”* [5, т. 1, с. 104].

Ув'язнення дочки Самійленка стало не просто резонансною подією для всього села, а й викликало цілу бурю негативних емоцій селян: *“По селу, неначе хмара найшла, – зашуміло. Громада зібралась як ніч сумна, молодиці кричать, плачуть”* [5, т. 1, с. 105]. Щоб допомогти щиро закоханим, селяни *“Радились цілий ранок”* [5, т. 1, с. 105] і врешті-решт вирішили: *“Оксану одбити в ляха того ж самого вечора”* [5, т. 1, с. 105]. І тоді Тиміш, розуміючи, що самому йому не впоратися з паном економом, *“зібрав парубків”* [5, т. 1, с. 105] та звернувся до них зі щирим проханням врятувати Оксану: *“Братіки мої, товариші милі, допоможть мені!”* [5, т. 1, с. 105].

Саме тоді емоції та пристрасні переживання парубка зливаються з бурхливими виявами психіки збуреної сільської молоді, а все це разом стає такою могутньою силою, перед якою нищі і сила пана, і найбільша сила – спільний страх перед панством взагалі. Простежила авторка і те, як замість страху в людях з'являється рішучість, чіткість плану дій і виразність кінцевої мети боротьби: *“Парубки наші кинулись, тільки дзвеніло скло в вікнах, вскочили в покої, вхопили Оксану та й помчали”* [5, т. 1, с. 105]. Усе малюється авторкою, як у бою: *“молодих од себе не пускають; обступили їх, як військом...”* [5, т. 1, с. 105]. Вершиною переживань хлопців-викрадачів став момент після вінчання молодих – вони, з притаманними виключно молоді збудженням, затіяли справжнє гуляння: *“А парубки тії – сказано, вітер у голові, молодії – видрали десь музики і повели молодих по селу, гукаючи, співаючи, пішли танці, регіт... Цілу ніч гуляли”* [5, т. 1, с. 105]. Більше того, всі односельчани настільки перейнялися переживаннями молодих, що дружньо поділили і їхню радість, і їхнє горе на всіх.

Отже, при змалюванні особистої психіки молодого парубка авторка вдається лише до констатацій, а не до аналітичного усвідомлення психіки особистості, не коментуються і навіть не констатуються переживання хлопця в момент ув'язнення паном його коханої; те саме спостерігаємо й під час викрадення нареченої. Зовсім по-іншому бачиться психіка громади: там є і сила, і воля, і стихія бунту – особливо під час викрадення нареченої. А це значить, що авторку цікавить передовсім формування вибухового збудження, прояви, розвиток і наслідки психіки стихійно-колективного гніву селян. І все це показано вмотивовано й правдиво: іскра обурення й горя окремої людини дуже швидко переростає у хвилю емоцій, настроїв і почуттів; у бурю слабо керованого гніву; і навпаки: від щасливих посмішок закоханих стає тепло і світло всім, розгорається ціле вогнище радості громади, торжество переможців-визволителів.

Дещо по-іншому змальовано психіку Оксани Самійленко: і глибше, і детальніше. У батьків вона була єдиною дитиною (*“діточок бог дав тільки дівчинку, Оксану”* [5, т. 1, с. 103]), а тому умови її розвитку були майже ідеальними: *“Росла вона, як утя на воді, і пециена була така! бо сказано – єдиначка”* [5, т. 1, с. 103]. Змалку дівчина була дуже прив'язана як до матері (*“Іде мати на город або до сусіди, – і Оксана за нею, як клубочок котиться”* [5, т. 1, с. 103]), так і до батька (*“Треба старому в поле, – дочка вв'язеться за татом”* [5, т. 1, с. 103]). Щира любов батьків і справді сприяли формуванню цілком нормальної, здорової психіки дівчини: *“Цокотуха така! Як рибка весела, а проте розумне й слухняне дитяtko”* [5, т. 1, с. 103].

Уперше горе відчула Оксана лише у дванадцять років, коли *“помер старий Самійленко”* [5, т. 1, с. 103]. Умови життя начебто й не змінилися, але коли жінки залишаються без чоловічого захисту їм стає не по собі: *“Хоч вони і заможненькі були, мали хату гарну і худобу, та все без його zostались, як сироти”* [5, т. 1, с. 103]. Без батька *“дочка в садку, мов та зозулька кує”* [5, т. 1, с. 104]. Хай вона ще й по-дитячому, але вже дуже глибоко усвідомила справжні наслідки життя без батьківської опіки та підтримки. Навіть тоді, коли підросла (*“Піднялась висока дівчина, ставна, хороша, коси їй аж до пояса; і така ласкава, привітна, ввічлива!”* [5, т. 1, с. 104]), коли *“хлопці дуріли!”* [5, т. 1, с. 104] від неї, а *“свати не переводились у хаті. І хороші все люди сватали, багаті”* [5, т. 1, с. 104] – Оксана не могла почувати себе вільно – вона чекала хорошу людину, яку можна виміряти не багатством чи соціальним станом, а витримкою та взаємними почуттями. Тож коли *“Полубився їй один парубок, Тиміш Кряж”*, вони стали бувати *“На вечорницях, на вулиці все в парі, як ті голуб'ята”* [5, т. 1, с. 104].

Вихована в умовах взаємної любові батьків, дівчина й сама здатна на сильні почуття – адже іншого вона просто не бачила й не знала. Може тому такі однозначні й стійкі почуття дівчини передаються скупо й кон-

статаційно, майже беземоційно – все в них якось буденно й “схематично”: “думали вже поворотись. Вже й барвінку на вінок набрали, і рюшники наготовили” [5, т. 1, с. 104]. Сила взаємних почуттів і справді формувала не лише їхні стабільні настрої та стани (“І такі веселі були, щасливі!” [5, т. 1, с. 104]), а й позитивно впливала на оточуючих: “Любо було й подивитися, неначе сам помолодишася” [5, т. 1, с. 104].

Та вже перше лихо (ув’язнення в панських покоях і відчуття власної незахищеності та страху перед паном) остаточно пригнітили дівчину: “стойть Оксана і рученьки опустила; біла, як хустка” [5, т. 1, с. 105]. Навіть люта ненависть батька до панів-ляхів і щира любов Тимоша не змогли одразу пробудити в душі Оксани потрібні сили. І тільки тоді, коли пан намагався торкнутися її тіла, “Вона як ухопила столик, що тут стояв, підняла над ним” [5, т. 1, с. 105]. Але хлопці помітили в її погляді й той страх перед реальністю, від якого в них аж серця “похолонули” [5, т. 1, с. 105].

Переживання Оксани авторка глибоко не аналізує та, навіть, іноді не коментує, бо дівчини здається їй упевненою в одруженні з коханим. Так воно і сталося – одруження настало швидко й принесло їй тільки позитивні емоції, настрої й почування.

Досить бідно змальовано й прояви психіки матері Оксани. Будучи доброю дружиною Самійленка (“Жінку він мав добру, роботяцу” [5, т. 1, с. 103]) вона важко переживала смерть чоловіка: “Дуже зажурив він жінку!” [5, т. 1, с. 103]; “стара журиється, поглядає по дворі” [5, т. 1, с. 104]; “наче світ мені зав’язаний! Сумно мені, нудно мені! великая моя туга!” [5, т. 1, с. 104] – говорить жінка. І все-таки навіть у такому стані вона робить правильний вибір – віддає заощаджені чоловіком гроші отцю Андрію, який у тяжку хвилину (коли Оксану силоміць взяли до покоїв, а мати від безсилля “як нежива ходила” [5, т. 1, с. 105]) стає на захист “бідної дівчини” [5, т. 1, с. 106]. Тобто, психічну стійкість авторка загалом тільки констатує.

Психіку панства в оповіданні представляє, перш за все, молода та вродлива панночка, у якої деякий час служила оповідачка.

Підкреслено примхлива та норовиста, “Вона зараз усе перевернула по-своєму; нічим їй не вгодиш” [5, т. 1, с. 104]. Її постійні прискіпування стосувалися не лише наймитів (“Ти говориш не так! У тебе хустка погана! Та надінь сукні! Яку оце одежину почепила!” [5, т. 1, с. 104]), а й свекрухи: “І стару панію почне муштрувати, було, з самого ранку: “Що се ви, мамінько, без чіпчика виийшли? <...> Оце, як мужичка, ходите!” [5, т. 1, с. 104]. Звісно, що таке ставлення ображало стару жінку, а тому вона “в садок забереться, та плаче-плаче!” [5, т. 1, с. 104]. І така поведінка панянки нічим не вмотивована. А прояви психіки сина цієї пані і зовсім відсутні – він ніяк не реагує ані на знущання дружини над наймитами та матір’ю, ані на сльози старої

пані (його матері) – повна байдужість того, хто нічим і ніким не цікавиться і не переймається.

Таке жорстоке та байдуже ставлення панства до кріпаків, не стільки вмотивовує, скільки уможлиблює і вияви напівдикой (майже тваринної) психіки іншого пана, яку оповідачка характеризує чи не найбільш влучно, хоча усього двома словами: “*накинулось лихо*” [5, т. 1, с. 105], адже він керується тільки тваринними бажаннями й природними потягами.

Він не просто “*ув’язвся*” [5, т. 1, с. 105] за Оксаною: “*Нема їй стежки вільної; і улицею не перейде, щоб він не догнав та не почав підмовляти...*” [5, т. 1, с. 105], а й “*велів їй силоміць узяти до покоїв*” [5, т. 1, с. 105]. Оксанин первісний страх і розпач викликав у нього відчуття власної сили та переваги (він навіть насолоджується її страхом). Хизувався тією силою пан і перед сільськими хлопцями, котрі прийшли відібрати Оксану: “*пан збігався, кричав і бивсь у дворі дуже*” [5, т. 1, с. 105], хоча: “*за ворота не вийшов; іще казав замкнути їх і сторожу поставив*” [5, т. 1, с. 105].

Хижа, та все-таки безсила лють пана-самця відбилася в основному на його челяді: “*мало прислугу з світу не зігнав <...> а людей, то дуже обижав*” [5, т. 1, с. 106]. Він казився не пам’ятаючи себе: “*ус собі обірвав з гніву*” [5, т. 1, с. 106]. І якщо від сільської молоді, що викрала Оксану він сховався в маєтку, то до старого отця Андрія пан іде сам і справді “*храбрує*” [5, т. 1, с. 106] у гніві – “*як з гіллі зірвався; дверима стукає, грюкає, ногами тупоче*”; “*зараз і крикнув*” [5, т. 1, с. 106].

Та вже після перших слів отця Андрія дикі емоції пана вщухають (“*Той і стихнув зразу*” [5, т. 1, с. 106]), а після промови на захист знедолених, він мовчки залишив оселю священика. “*З того часу й будинки отця Андрія обходять*” [5, т. 1, с. 106] – говорить урешті-решт оповідачка про психіку такої тварини на двох ногах, котра звіріє перед слабшими, але никне перед сильнішими.

Отже, у цьому оповіданні авторка подавши цілий букет соціально визначених типів і форм поведінки й психіки різних представників громади одного села, відтворила й загальну схему та систему соціо-психічних забарвлень та переживань у цілому тодішньому суспільстві: психіка панства – жорстокий гнів у поєднанні з байдужістю навіть до своїх рідних, а психіка пригноблених – прекрасні почуття й надії та страждання й стихійно-свідомий гнів під час боротьби за визволення дівчини. Але цінність твору полягає в тому, що тут долю закоханих вирішують не тільки й не стільки сміливі й збуджені образами, а тому й рішучі (тобто психічно здорові) люди, а передовсім ті люди, котрі мають вагу в суспільстві, знаються на законах та ще й мають співчуття до знедолених та ображених силою могутніх.

Саме тому психіка героя оповідання і її прояви витримані й навіть дуже скупі – його психіка і мислення логічні, всебічно вмотивовані й перекон-

ливі. А емоції, настрої, стани й почуття всіх інших персонажів настільки природні й зрозумілі, що їх і розписувати (а тим більше – аналізувати) немає особливої потреби. Тому цей твір варто розглядати як своєрідний психоаналіз колективного буття: і селян, і панства, і сильних, і слабких.

Змалювання авторкою переживань цілої групи молоді не є принципово новими в цьому оповіданні – щось подібне зустрічаємо в п'єсі Т. Г. Шевченка “Назар Стодоля”: і там було переростання психіки окремих осіб у стихію бурхливих вибухів гніву, і тут усе це є, але Марко Вовчок говорить продумано й результативно. Вона бачить вихід не в стихійному погромі кривдників, а в тому, щоб кращі й мудрі люди суспільства твердо стали на захист ображених і знедолених.

Ось чому авторка чи не вперше побачила й показала не лише грубість та жорстокість, а й жалюгідність тих панів, які й справді лякалися не так самого закону, як тих сильних і мудрих захисників слабших, котрі можуть скористатися тими законами, адже панство давно вже діяло й жило за принципами анти моралі й тваринної сили.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брандіс Є. Марко Вовчок. Повість-дослідження / Є. Брандіс. – К.: Дніпро, 1975. – 368 с.
2. Височанська Є. Антирелігійні мотиви в творчості Марка Вовчка / Височанська Є. // Марко Вовчок – сторіччя “Народних оповідань”. Тези доповідей ювілейної наукової сесії / Одеський будинок вчених. – Одеса, 1958. – 98 с.
3. Засенко О. Є. “Народні оповідання” Марка Вовчка / О. Є. Засенко // Марко Вовчок. Народні оповідання. – К.: Деялітвидав України, 1958. – С. 3-34.
4. Колесник П. Марко Вовчок / П. Колесник // Літературна критика. – 1936. – № 2. – С. 3-20.
5. Марко Вовчок. Твори: В 7 т. / [редакційна колегія: О. Є. Засенко, Н. Є. Крутікова, М. Є. Сиваченко]. – К.: Наукова думка, 1964. – Т. 1. – 465 с.
6. Трійняк І. І. Словник українських імен / І. І. Трійняк. – К.: Довіра, 2005. – 509 с.

АНОТАЦІЯ

Ревуцька С. К. Особливості індивідуальних та групових виявів психіки в оповіданні Марка Вовчка “Отець Андрій”

У статті основну увагу приділено змісту, формам, основним функціям вираження психіки індивідуума і особливостям психіки групи персонажів оповіданні Марка Вовчка “Отець Андрій”. Сила духу, спокій, життєва мудрість кріпосних протистоять жорстокості та егоїзму панів.

Ключові слова: психіка, психоаналіз, індивідуальні вияви психіки, групові вияви психіки

АННОТАЦІЯ

Ревуцкая С. К. Особенности индивидуальных и групповых выражений психики в рассказе Марко Вовчок «Отец Андрей»

В статье основное внимание уделяется содержанию, формам, основным функциям выражения психики индивидуума и особенностям психики группы персонажей рассказа Марко Вовчок «Отец Андрей». Сила духа, спокойствие и жизненная мудрость крестьян-крепостных противостоят жестокости и к эгоизму господ.

Ключевые слова: психика, психоанализ, индивидуальные выражения психики, групповые выражения психики

SUMMARY

Revutska S. K. Features of individual and group displays of mentality in the story "Father Andrey" by Marko Vovchok

In article the basic attention is given to the content, forms, functions, individual and group features of display of mentality of all characters in the story "Father Andrey" by Marko Vovchok. Serfs' strength of mind, calmness and vital wisdom, skill to collectively overcome obstacles oppose cruelty and egoism of masters.

Key words: psyche, psychological analysis, individual displays of mentality, group displays of mentality

*І.М. Спатар
(Івано-Франківськ)*

УДК 82.0

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО ТА ОСИПА МАКОВЕЯ

Творчість і постать Елізи Ожешко належить до незвичайних явищ польської культури та письменства другої половини XIX – початку XX століття. Письменниця розпочала літературну діяльність оповіданням „Малюнок з голодних років” (1866) і до останньої роботи – збірки новел „Gloria victis” (1910) – використовувала малі форми для своїх творів. У цей же період до розвитку української літературознавчої думки долучився Осип Маковей, якого „талант найповніше виявився в прозі, зокрема в малих її жанрах” [13, с. 16].

Проблема жанрової віднесеності та різноманітності обидвох авторів виводиться із межового характеру епохи і синкретизованою скон-

денсованістю белетристики, яка зазнала впливу кількох течій. Реалістична манера письма, основана на філософії позитивізму, ідеології просвітництва, позначена залишками неоромантизму стрімко розвивалася у напрямку модернізму. Поряд із традиційними сюжетами та нараційними формами починають функціонувати явища, що модифікують існуючу манеру оповіді та провокують переакцентацію ідейно-тематичного комплексу, призводять до трансформації жанру. Як зазначає дослідниця Н.Копистянська, „виникнення напрямів, жанрів, жанрових різновидів ніколи не мало суто локального чи закритого національного характеру” [8, с.267], а взаємодія культур посилювала взаємовпливи та запозичення, які художньо висвітлювалися у літературах окремих країн, презентуючи типологічні збіги та відмінності на тематичному, поетикальному чи жанровому рівнях.

Метою запропонованої статті є спроба окреслення жанрово-стильових особливостей малої прози Елізи Ожешко та Осипа Маковея, оскільки питання компаративного вивчення епічної творчості малих форм та їх видових ознак обидвох авторів досі не було об'єктом спеціального літературознавчого дослідження. В існуючих українських розвідках, датованих 60-70 роками минулого століття (Ф.Погребенник, О.Засенко, М.Кріль), частково висвітлено жанрову класифікацію Осипа Маковея у контексті його творчості. Питання видової новелістичної диференціації творів Елізи Ожешко у польському літературознавстві розглядали Я.Детко, А.Мартушевська, Г.Бурштинська. Однак цілком відсутні дослідження, де б проходилися паралелі творчості польської авторки та українського письменника, тому спробуємо вперше здійснити порівняльний аналіз на жанрово-стильовому зрізі, що й зумовлює новизну нашого дослідження.

Дебют Осипа Маковея (оповіданням „Весняні бурі”, 1895) часово співпадає з третім (1892-1910), останнім періодом творчості Елізи Ожешко. Проте поглиблений інтерес до літературно-мистецьких рефлексій помежового періоду, позначений подібністю суспільних проблем та формуванням художньо-естетичних орієнтирів у контексті слов'янського культурного дискурсу, зумовив споріднену ортодоксальну мотивацію жанрово-стильової організації творів обидвох письменників.

Прозова творчість малих форм Елізи Ожешко представлена архітектонічним різноманіттям. Часто авторка сама окреслює піджанр презентованої літературної креації. Жанрові визначення у заголовку чи підназві не завжди відповідають справжній організації твору. „Малюнок з голодних років” позначений письменницею як „образок” („Obrazek z lat głodowych”), проте розлога епічність, детальні, розмірені побутові описи, аналітично-споглядальна розповідь та відсутність мініатюрно-фрагментарного охоплення матеріалу, надають твору ознак оповідан-

ня. Дія відбувається протягом одного року (1854-1856 рр.) на білоруських землях. Період голоду відтворено на прикладі епізоду з життя сільської пари – Ганки і Василька, „що закінчується сценою смерті і, згідно задуму авторки, є своєрідною пуантою з сильним наповненням морального нагадування, адресованого шляхті” [15, с.89]. Фабула твору представлена дуальністю зображення: позитивне ставлення до селян та обережна критика шляхти. Паралельна інтерпретація двох молодих пар, які належать до різних суспільних верств, але переживають однакові емоції – взаємне кохання, а також протиставлення їхніх проблем і переживань є відповідно зовнішньою та внутрішньою ланкою композиції. Однакова суспільно-економічна ситуація посилює контраст ступеня пізнання та переживання шляхтичів й селянської пари. Конфронтація „низів” та вищого світу чітко показує правду та моральні цінності, вказує на духовну вищість селянської природи та їхню емоційну витонченість. Взаємини Василя та Ганки не мають рис глибокого психологічного аналізу, їхні почуття є природними, чистими, генеза яких закладена у сільській хаті, тому вони позбавлені згубного цивілізаційного впливу. Викривання та малювання „суспільних бід”, започаткованих у „Малюноку з голодних років”, стали для Елізи Ожешко предметом детального художнього спостереження у подальшій творчості, зокрема у наступній збірці малої прози „З різних сфер” (1879-1882), у якій декілька творів, об’єднано тематичним циклом – „З оповідань правника” („Страчений”, „Дивак”, „Сіра доля”, „Пані Луїза”). Інші епічні форми позначені жанрововизначальним підзаголовками «міський образок» („Юліанка”, „Чотирнадцята частина”, „Сильний Самсон”, „Мілорд”, „Нерожева ідилія”), „образок із життя жінок” („Зефірик”) чи „сільський” образок „Гадеуш” із збірки „В зимовий вечір” (1988). Образки як форма викладу матеріалу, становлять узагальнення певних суспільних явищ: доля осиротілої дитини та її поневіряння – у „Юліанці”; становище дітей, позбавлених батьківської турботи й приречені до матеріальних злиднів та духовного занепаду внаслідок людської деградації – у „Нерожевій ідилії”, нівелювання родинних традицій та моральних цінностей – мотиви твору „Нерожева ідилія”), „Мілорд”. Композиційній структурі більшості „образків” Елізи Ожешко властива розбудована фабула та часова протяжність. За героями можна спостерігати від моменту народження чи раннього дитинства до періоду формування та становлення їхніх характерів, наприклад, Владек і Марція у „Нерожевій ідилії”. Тобто відсутня „фрагментарність, мініатюрність, обмеженість певними рамками „дрібного матеріалу” [2, с.228], що притаманні малюнокові (малюнок, фотографію та образок І. Денисюк ставить в один синонімічний ряд – І.С.). Згідно польського словника літературознавчих термінів, образок – це „невелике оповідання, насичене суспільно-побутовими спостереженнями, що відображає характерні для окремого середовища

реалії” [22, с.349]. У даному визначенні немає чіткого окреслення меж епічної розлогості зображення, зате конкретизовано тематично-подієву обсервацію – життєву дійсність певної соціальної групи.

Осип Маковей у своїй белетристиці також звертався до образка, самостійно визначаючи піджанр, наприклад, „Протекція”. (Образок з життя)”. Видова віднесеність твору українським письменником збігається із формулюванням І.Денисюка, що охарактеризував образок як „викристалізований жанр, просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту” [2, с.228]. Дія „Протекції” відбувається протягом однієї доби, короткого часового відтинку, в якому зображено мить робочого дня професора жіночої учительської гімназії, Степана Катеринича. У представленому епізоді змальовано візити до професора з метою отримання протекції у переддень вступного іспиту. Таким чином, у даному творі представлено симбіоз двох вищенаведених жанрових класифікацій образка: узагальненість зображуваної події та фрагментарність. Слід відзначити, що фрагментарність, миттєвість, епізодичність, лаконізм, фактографічність, психологізм, гостра сатира та гумор, основані на реальних подіях, були основними елементами побудови малої прози Осипа Маковея й сприяли урізноманітненню жанрових форм. Домінуючим жанром епічної творчості письменника можна вважати нарис, який наприкінці ХІХ століття, згідно твердження І. Денисюка, застосовувався „у функції документально-публіцистичного твору; у значенні ескіза до більшого твору; у значенні ескізної техніки; як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі, і ця група превалує над всіма іншими” [2, с.224]. Як бачимо із останнього окреслення, відбувається „нищення” кордонів розмежування образка і нарису. У словнику літературознавчих термінів за редакцією В.Лесина і О.Пулинця, образок прирівнюється до нарису „малорозвиненим сюжетом й ескізною технікою” [14, с.279]. Тому авторська жанровизначальна практика є досить-таки доречною – („Наші знакомі (начерки), 1901”, „Кроваве поле (нарис), 1921”). Твори Осипа Маковея є синтезом представлених формулювань та індивідуального, притаманного лише буковинському письменникові, витончено довершеного поєднання викладу художньо-літературного й публіцистичного матеріалу, внаслідок чого варто говорити про створення так званого „маковеевського”, часто іронічно або гумористично забарвленого, нарису. Цікавий зразок форми „нарис в нарисі”, становить твір „Зуб мамута”, композиційно представлений двома частинами. Перша являє собою спробу написання героєм поезії про „зуб мамута... стару пам'ятку по старім велеті...зі старого Прута...з темного бору, з темної минувшості” [11, с.38]. Але під час роботи автор-герой вирішує укласти свою розповідь у

рамки новели: „В новелі гадав я виповісти ту саму думку, яку не міг одягнути в поетичну одягу” [11, с.38]. Друга частина розпочинається креацією письменника-героя, що має назву „Зуб мамуга” і супроводжується жанровизначальною підназвою „новела”. Однак творчий задум не був реалізований героєм, тому що „на хвилю перестав писати... Я сперся о поруччя крісла і вдивився на стіну... Передо мною зуб мамуга, лежить на моїх творах і мовчить... Сижу і думаю, аж чую: нараз не сей мамугів зуб на столі, а мій власний, маленький зуб мудрості у кутку мого рота починає обзиватися, скимить так легенько, немов проситься, щоб я йому позволив сильніше відізватися” [11, с.42-43]. Далі ведеться детальна гумористична розповідь про нестерпний зубний біль. „Слухаю тепер: справді мій власний черенний зуб скимить. Певно, бажає собі нової порції вати, вже третій раз сьогодні. Добре, дам тобі, мій любий! Лише сиди тихо, бо я тепер маю клопіт з іншим зубом, не таким, як ти, маленьким. Зарядив я свій зуб свіжою ватою і слухаю: ба, він уже не скимить, а співає порядно. Ще хвиля... Ов, біда! Мабуть холодно бідакові? Я обвинув голову теплою хусткою, сів за стіл, замочив перо і беруся писати далше про зуб мамуга” [11, с.43]. Опис настільки скуппульозний, що за своєю структурою тяжіє до жанру „(гумористичного – І.С.) фізіологічного нарису”. Правда, дане окреслення є умовним, оскільки не міститься у рамках словникового канону. Таке неординарне словосполучення на позначення різновиду жанру виводимо, посилаючись на монографічну розвідку Н.Копистянської „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства”, у якій дослідниця зазначає: „Про кого тільки не писали у „фізіологіях” (фізіологічний нарис – І.С.), важко знайти таку сферу життя, такий прошарок, рід занять, які не були б ретельно описані. „Фізіології” були дуже різні, на що вказують їхні назви: фізіології лікаря, кравця, візника, чиновника, буржуа..., тобто присвячені представникам різних соціальних верств, різних професій. [...] Головна жанрова вимога – уважно спостерігати і вивчати кожне явище, кожну вікову, локальну, професійну групу людей через вибраний із неї тип або типи на основі поєднання художнього і наукового мислення” [8, с.299-301]. Художнє відтворення фізіології зубного болю зумовило наше виокремлення своєрідного жанрового профілю. Натомість до класичного „фізіологічного нарису”, можемо віднести твір Елізи Ожешко «Романова» (1884), що „став свого роду лабораторією для виведення нового способу художнього узагальнення – соціальної типізації” [9, с.593], в якому авторка порушує проблему алкоголізму. Вона намагається дослідити причини цього захворювання у звичайних побутових умовах, окрім зовнішніх соціальних чинників з’ясувати внутрішні прояви темпераменту, інстинктів, емоцій, патологічних

відхилень, зрозуміти як „людиною керують сили, яких вона не може уникнути, і вони пхають її з якоюсь залізною міццю до падіння” [17, с.201]. Жанрова віднесеність твору зумовлена застосуванням польською письменницею реалістичного методу відтворення дійсності та натуралістичної концепції, представленої мотивом „падіння” і поступового сходження (подібно до однойменної новели І. Франка) „на дно суспільності”. Михайло – головний герой – мав можливість альтернативного вибору життєвого шляху: як працююча людина, міг забезпечити собі і своїй матері матеріальний добробут, пізнати взаємне і щасливе кохання. Однак дії Михайла спричинили не лише особисту трагедію „одуріння” та „здичавіння”, а й призвели до невичерпних страждань матері. „Романова” – це фізіолого-психологічна студія, де іманентні рефлексії людської душі передаються через зовнішні вияви рухів, жестів та вербалізаційних процесів. Отже, представлені різновекторні напрямки відтворення дійсності, – гумористичний та трагічний, – характеризуються спільною вихідною точкою, означеною реалістичністю, фрагментарністю та епізодичністю, а змістова канва визначається рамками нарису. Нарисовість, на нашу думку, є домінуючою художньою ознакою малої прози Осипа Маковця.

Для Елізи Ожешко превалюючою жанровою одиницею була новела. Розквіт її новелістичної діяльності припадає на 70-80 роки XIX – початок XX століття, коли вийшли збірки „З різних сфер” (1879-1882), „Панна Антоніна” (1887), „В зимовий вечір” (1888), „Меланхоліки” (1896). Дослідження перипетій становлення особистості, відтворення процесів мислення, перебігу думок персонажа, плинність свідомості або психоаналіз самого героя – визначальні риси її прози малих форм. Розвиток драматичного конфлікту, невід’ємного жанротворчого елемента новели, забезпечують саме психологічні чинники. Творчість письменниці спроектована на відтворення побутово-психологічних сцен, моментів з життя службовців, інтелігенції, дітей. Завдяки майстерному моделюванню діалогів, у котрих авторка влітає вихоплені з дійсності життєві історії, постає неоднорідна картина міського чи дрібнопомісного сільського буття. Дилема екзистенції людини, звернення до історіософії та онтологічно-епістемологічного матеріалізму, який корелював людську свідомість, але не давав жодного ремедіуму – стали предметом авторської fascinaції Елізи Ожешко в останній період її творчості, який завершується циклом „Gloria victis” (з лат. слава переможеним – І.С.). Тематичне ядро збірки, що складається із п’яти творів, корелюється перманентною організацією мотивів, пов’язаних із Січевим повстанням 1863 року та його поразкою. У польській літературознавчій думці „Gloria victis” виокремлюється як рапсодична [18, с.106] жанрова модифікація. Цикл становить синтетичне поєднання романтичної традиції – оспівується по-

втаня і героїзм воїнів; реалістичної оповіді про події минулого – вказівки битв на Поліссі та правдивих прізвиськ (керівник повстання Романульд Трауггут, командувач Фелікс Ягмін); поетики модернізму – багата метафорика, часте вживання паралелізмів, повторів та рефренів, присутність риторичних конструкцій, нарація ведеться від 1-ої та 3-ої осіб. Події відбуваються на тлі природи, представлені засобом імпресіоністичного відтворення. В однойменній новелі „Gloria victis” акція розгортається крізь призму діалогічної комунікації одухотвореної природи: дуб розповідає вітрові про героїчну смерть повстанців.

За тематично-стильовими характеристиками, близькою до циклу „Gloria victis” є збірка нарисів про трагедію першої світової війни Осипа Маковея „Кроваве поле”, що відзначається драматично-ліричним звучанням, де „основну – мінорну тональність задають твори, що розкривають страшні наслідки війни” [13, с.21]. Питання жанрової приналежності містить певні протиріччя, оскільки їхня змістова наповненість допускає варіативні види розмежування. Окремі твори („На окопах”, „Кроваве поле”, „Тиха година”) можна назвати „настрєєвими” чи „пейзажними» новелами. Такі підвиди малої прози виокремлює І.Денисюк, акцентуючи на тому, що це „асоціативні малярсько-музичні „внутрішні пейзажі”. [...] Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві» [2, с.142]. Новела з її класичними ознаками не набула широкого застосування у епічній творчості Осипа Маковея. Безсумнівним новелістичними зразками виступають „Туга” і „Самота”. Остання є виразним прикладом психологічної новели, близької до потоку свідості.

Для інших жанрових різновидів епіки Осипа Маковея властивий художній прийом комічного зображення, що став пульсуючим джерелом енергії творчості белетриста. Казково-анекдотичним змістом вирізняється збірка „Прижмуреним оком” (1923), де твори „На суді”, „Мандоліна”, „Трудне ім’я” – це літературні анекдоти, „короткі оповіді гумористичного чи сатиричного характером з несподіваною й дотепною розв’язкою” [9, с.24]. Зазвичай анекдотична оповідка основана на жартівливо-повчальному прикладі, взятого із повсякденного життя людей. Приміром, твір „Мандоліна” асоціюється із українською народною приказкою: „Як недочув, то добреше”, для окреслення людини, що поширює неправдиву інформацію. Іван Костишин, незрозумівши значення слова мандоліна, переповів батькові „ученика семінарії» про те, що його син Степан, *„на мانیвці зіпшиюв. З якоюсь Магдаліною уже по місті водиться і навіть спить. Невістку будете мати.* – Не розуміючи істинного змісту листа читає, – *Волохів Степан має дуже красну мандоліну і так в ній залюбився, що не розлучається з нею і навіть як іде спати, то кладе її коло себе. Часом і по місті ходить разом з нею*” [11, с.316]. Подібністю будови анекдот тісно пов’язаний з притчею, байкою, казкою.

Творчість Елізи Ожешко також отримує свої інваріантні вираження через звернення до казки, легенди та притчі. Інколи у назві твору авторка продовжує тенденцію піджанрового індивідуального визначення („Титан, фаун і німфа. Казка”, „Для чого? Байка”, „Казка”, „Легенда”). Короткі прозові форми кінця XIX – початку XX століття часто мали притчевий характер із обов'язковим зверненням до дійсності та моделюванням способу оповіді, використовуючи процеси марення, сну, візії героїв. Невід'ємною складовою таких прийомів є фантастичний елемент, який пов'язаний із творенням алегоричних та символічних образів. Тому друга частина збірки Е.Ожешко „Швидше” має підназву „З фантазій”. Так само у творі Осипа Маковея „Мій прадід (Із записок професора). Фантазія”, герой уві сні зустрічається із своїм прадідом та знайомиться з його родиною. А. Мартушевська, пояснюючи тезу Роземонди Тув, – про те, що символічна та алегорична інтерпретація скоріше задається пізнішим читачем, ніж свідомо написана автором, – пов'язує „ці явища із метафоричністю, за допомогою якої створюються стилістичні фігури. Вони передають щось, що не може бути висловлене, тому й уможливаються різні інтерпретації” [19, с.27]. У такий спосіб задаються так звані цілі твору, які можуть бути не лише свідомо внесені автором, але існувати як одна з можливостей потенційно правильного прочитання. Для творів перехідного етапу, особливо для притчі, Еліза Ожешко використовує персоніфікацію, що часто виступає вже у заголовках, наприклад, „Чого по світі шукає Смуток”. Алегоричність найчастіше виявляється у творах, що у заголовках чи підназвах окреслюються літературознавчими термінами „легенда”, „казка”, „байка” чи словосполученнями на кшталт „байка грецька” – твір „Перла щастя”. Казка, на позначення жанру чи назви знайшла своє вираження у таких творах Осипа Маковея як „Казка про невдоволеного русина”, „Як Шевченко шукав роботи”. Отже, розглянуті взірці малої прози Елізи Ожешко та Осипа Маковея, дають підстави говорити про широкий діапазон жанрових різновидів творів письменників. Обидвом авторам притаманна фрагментарність, епізодичність, достовірність зображення. Характерною ознакою творчості Елізи Ожешко є реалістично-новелістична скерованість з домінуванням новели та образка. Осип Маковей – майстер гумористично-сатиричної оповіді та управління фактографічно-подієвої нарисовості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гонюк О. Поетика малої прози Осипа Маковея: Автореф. дис. ...кандидата філол. наук / Дніпропетровський державний університет. – Дніпропетровськ, 1997. – 17 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX – ст. – Л.: Академічний експрес, 1999. – 280 с.

3. Засенко О. Осип Маковей (Життя і творчість). – К.: Дніпро, 1968. – 219с.
4. Історія української літератури. Кінець XIX початок XX ст. У 2 кн.: Підручник / За ред. О.Д. Гнідан. – К, 2005.
5. Кріль М.П. Осип Маковей – Київ, 1966. – 45 с.
6. Макаровський І. До питання про вплив Івана Франка на формування світогляду Осипа Маковея // Українське літературознавство. – 1969. – С. 48-52.
7. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. – К., 2006. – 347с.
8. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: (Монографія). – Л.: Паіс, 2005. – 367 с.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / А.Волков та ін. – Ч.: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
10. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
11. Маковей О. Твори в двох томах. Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 537.
12. Мельничук Ю. Осип Маковей // Мельничук Ю. Слово про письменників. – Л., 1958. – С.45-106.
13. Погребенник Ф. Осип Маковей // Маковей О. Твори в двох томах. Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5-24.
14. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, М. Пулинець – К.: Радянська школа, 1971. – 486 с.
15. Bursztycska H. Obrazek z lat giodowych. Programowa deklaracja debutantki // Bursztycska H. Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz, 1998. – S. 87-92.
16. Detko J. Eliza Orzeszkowa. – Warszawa, Wiedza Powszechna, 1971. – 466 s.
17. Jankowski E. Eliza Orzeszkowa. – Warszawa, PIW, 1980. – 642 s.
18. Kralkowska-Głotkowska K. Zwycięści i „geniusz natury” (Cykl powstaczczy „Gloria victis”) // Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej / pod. red. Jerzego Paszka. – Katowice, 1989. – S.104-139.
19. Martuszevska A. Alegoria i symbol w rymonopozytywistycznej paraboli // Maie formy narracyjne / pod. red. Eugenii Joch, Lublin, 1991. S. 25-36.
20. Orzeszkowa E. Z ryńnych sfer. W trzech tomach, 1879-1882.
21. Orzeszkowa E. Prkde, 1903. – 177 s.
22. Siownik terminyw literackich / pod red. J.Siawickiego. – Wrociaw – Warszawa – Krakyw, Zaklad narodowy imienia Ossolickich, 2007. – 706 s.

АННОТАЦІЯ

Спатар І.М. Жанрово-стильові особливості малої прози Елізи Ожешко та Осипа Маковея

У статті здійснено спробу визначення жанрово-стильових особливостей малої прози Елізи Ожешко та Осипа Маковея. З'ясовано диференційність домінуючих жанрово-видових модифікацій, охарактеризовано превалюючі ознаки епічних форм, такі як фрагментарність, епізодичність.

Ключевые слова: мала проза, жанр, підзаголовок, образок, нарис

АННОТАЦІЯ

Спатар И.Н. Жанрово-стилевые особенности малой прозы Елизы Ожешко и Осипа Маковея

В статье предпринята попытка определения жанрово-стилевых особенностей малой прозы Элизы Ожешко и Осипа Маковея. Выяснено дифференциацию доминирующих жанрово-видовых модификаций, охарактеризованы превалирующие признаки эпических форм, такие как фрагментарность, эпизодичность.

Ключові слова: малая проза, жанр, подзаголовок, образок, очерк.

SUMMARY

Spatar I.M. Genre and style peculiarities of small prose by Eliza Ozheshko and Osyp Makovey

In the article the author makes an attempt to determine genre-stylistic features of small prose of Eliza Ozheshko and Osyp Makovey. The differentiation of dominant genre-aspect modifications is clarified, the predominating signs of epic forms such as: fragmentariness, episodicity are characterized.

Keywords: small prose, genre, subtitle, character, essay.

В.М. Тарасова
(Полтава)

УДК 82.0

**КОМІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ДІЙСНОСТІ У ПОЕМІ „ДОН
ЖУАН” ДЖ.Г. БАЙРОНА ТА РОМАНІ „ЄВГЕНІЙ
ОНЕГІН” О.С. ПУШКІНА**

Зображення дійсності у творах обох митців займає велике місце. Порівнюючи способи її репрезентації, можна сказати, що і Дж.Байрон, і О.Пушкін розкривали соціальні та духовні закономірності свого часу на національному матеріалі. З'ясуємо, у чому полягає комізм зображення дійсності у зазначених творах Дж.Байрона та О.Пушкіна.

Як відомо, комізм – це естетична категорія для визначення способу реалізації комічного в художньому творі. Комізм ґрунтується на сміхові, здатності через жарт розкрити вади когось, чогось, недоліки суспільного життя. Засобами творення комізму виступають гумор, іронія, алогізм, ефект несподіваності, сатира. Джерела комізму знаходимо в підміні змісту, значення, порушенні міри, логіки, творенні ілюзії [4, с. 59].

Комічне – як категорія естетики – характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжується сміхом без співчуття, страху і пригнічення. Градація емоційного реагування на різні прояви комічного, його відношення до суспільного ідеалу передається в поняттях усмішка, жарт, іронія, гумор, чорний гумор, гротеск, сарказм, карикатура, інвектива, які можуть лежати в основі відповідних жанрових структур, стилістичних фігур чи тропів, тобто засобів художнього моделювання другої, естетичної реальності [5, С. 368-369].

Дж. Байрон виявляє свою сатиричну обдарованість уже з починаючої віршованої посвяти поєми „Дон Жуан” поету-лауреату Бобу Сауті і реакційному міністрові Роберту Каслрі:

*Злетів, як мокра риба, але ти ж
згори на мокру палубу летиш!* [1, с. 5];
сер Каслрей – цей тиран і лиходій [1, с. 8].

На думку А.А. Єлістратової, від самого початку і до кінця поема була пронизана ядом ненависті до політичних противників та революційних обурень [2, с. 231].

Дія перших пісень поєми „Дон Жуан” розігрується саме на межі 1780-х – 1790-х років. Вершиною поєми та її фіналом повинно було слугувати безпосереднє зображення подій французької буржуазної революції, під час якої повинен був загинути герой. З комічним відтінком зображує Дж.Байрон і феодално-монархічну Іспанію. Автор обирає найрізноманітніші засоби для зображення дійсності. Так, зокрема, за допомогою епітету „скажений” Дж.Байрон, описуючи аварію корабля, наче моделює іншу реальність:

*Щоб знищити вітрило,
скажений вітер не жалів зусиль* [1, с. 81].

Голодну смерть Дж.Байрон зображує, використовуючи елементи комічного такі, як чорний гумор, гротеск:

*А голод звіром втілювався в людях,
і, як не опинаяся Дон Жуан,
його собачку все-таки забили
і на сніданок всім розподілили* [1, с. 83].

У сцені спасіння Жуана дочкою грецького пірата Ламбро спостерігаємо творення ілюзії:

*Спочатку приверзлося, наче знову
Він у човні, а берег той – мара.*

*І розпач раптом душу юнакову
Опанував, неначе він вмира [1, с. 94].*

Ринок рабів описується досить детально. У змалюванні продажу акторів знаходимо приховану іронію, висміювання акторського мистецтва:

*Акторів не гуртом, а поокремо
взяли купці тамтешні та чужі,
щоб лицарі мистецької богемі
в портах тягали всякі вантажі [1, с. 181].*

Розповідаючи про перебування Дон Жуана, перевдягнутого в жіноче вбрання в гаремі турецького султана, Дж. Байрон жартує:

*„Мене повік-віків, –
сказав Жуан, – султан не подолає.
Хіба що взяти шлюб пообіцяє” [1, с. 203].*

Найвдалішим засобом змалювання цариці Катерини у Петербурзі виступає поєднання іронічного опису з гіперболою, коли говориться про її ставлення до коханців:

*Той, хто домігся честі з нею спати,
фактично і царем уже ставав.
Подружніх пут любов ця не ждала:
бджола давала мед, але без жала [1, с. 333].*

Лондон, куди як надзвичайний посланець Російської імперії направляється ще недавно бездомний авантюрист Дон Жуан, постає перед читачем сумним та похмурим, для чого автор використовує переносно-смішне наслідування, перекручування, або карикатуру:

*Суспільство Лондона було на висоті –
лиш дві на ній узвишини існує:
хто наганяє нудь і хто нудьгує [1, с. 431].*

Ось в такому незвичайному розмаїтті ситуацій, в які потрапляє герой поеми, спостерігаємо елементи комічного.

Насиченість „Дон Жуана” символами також можемо віднести до особливостей використання комічного у поемі. Так, Дж. Байрон іронізує, зокрема, з приводу використання у поемі числа 50:

*Згадала, що Альфонсові – півсотні,
а, як відомо, це поганий знак,
бо цифра ця не до вподоби жінці,
хіба що – коли йдеться про червінці [1, с. 37];*

Дуже тонко й ідко автор говорить про те, що Альфонсів вік короткий. Наближення старості чреватиме тим, що дам більше цікавить не сам чоловік, а більше його тугий гаманець:

*„Я вже казав вам п'ятдесят разів” –
так гнівна починається догана.
„У віршах цих по п'ятдесят рядків” –
це означає (звістка препогана!),
що вам поет читати їх схотів.*

*У п'ятдесят – любов не бездоганна,
Хоча її відомий сурогат
Купити можна теж за п'ятдесят [1, с. 37];
... коли муж твій п'ятдесятилітній,
було б їх краще два по двадцять п'ять [1, с. 25].*

Символічними виступають і сили природи. Райдуга у творі постає символом волі, радості та полегшення:

*І враз над морем райдуга постала...
...знамено, що волю провіщало
...і тим нещасних мало звеселить [1, с. 89].*

Дж. Байрон зауважує, що давні римляни і греки розтлумачували цей символ як знак радості:

*...веселку навіть римляни та греки
вважали знаком радісним колісь [1, с. 89].*

Знаходимо ще один символ – це голуб. Він з'являється вже під кінець морських блукань і страждань моряків, тому появу птаха розтлумачують як гарну звістку:

*Тоді ж з'явився й птах...
До смерку він літав над океаном –
Це теж здалося знаком непоганим [1, с. 89].*

При змалюванні навколишнього середовища та часового простору Дж. Байрон вдається до деталізації:

*Дванадцятого червня... (Точні числа
– а я люблю вживати саме їх –
це станції, де доля наша кисла
мінє коней змилених своїх... [1, с. 35];
Дванадцятого червня, пів на сьому
(або о сьомій)... [1, с. 36];
героїв двох від червня золотого
без нас до листопада прожили [1, с. 40].*

Майстерно Байрон змальовує місяць на небі, передає подих ночі, показує її вплив на людську свідомість, використовуючи для передачі комізму ситуації метафори, порівняння:

*А місяць звис і з темряви нічної
Палав огнем диявольських натхнень.
Під ним не всидиш в тиші та спокої,
Бо голова – неначе п'яна впень.
За дві години ночі отакої
Накоїш більше, як за довгий день... [1, с. 38];
І в тому тільки сонце винувате –
його зваблива і лукава гра.
Коти шаліють в березні. А в травні –
І господині їхні достославні [1, с. 35].*

Знахідкою Дж. Байрона, на наш погляд, є сцена полону Дон Жуана. Адже автор подає на протиставленні, атитезі красу природи як запоруку, гарантію, незмінності, вічності життя, прекрасного в ньому і – не свободу, позбавлення людини бути на лоні природи, спілкуватися з нею, наповнюватися, збагачуватися її красою, просто повноцінно жити:

*Через ворота синього Босфору
Вітри гонили спінений Евксин.
Чудово стати на азійську гору
Й дивитись на кипіння цих глубин,
Що у Європу й Азію сувору
Немов залізний врізалися клин!* [1, с. 183].

З гумором змальовує Дж. Байрон і епізод, коли закохана Гайде, яку переповнюють почуття, не може спати вночі, тому будить усих слуг:

*І справді, грішно ранок марнувати,
як мить, коли коханцеві на сміх
спадає траур* [1, с. 101].

Але автор закінчує фразу несподіваним узагальнюючим порівнянням стану закоханості дівчини до чоловіка із гарним ставленням до тварин:

*...котрий носять в муці
по мужеві чи ще якісь тварюці* [1, с. 101].

Байрон ставить чоловіка на один щабель з твариною, він начебто насміхається над значимістю людини.

У „Дон Жуані” знаходимо детальні описи тогочасного одягу, при зображенні яких поет іронізує:

*Костюм...
Складався з шароварів і так само
З нового кандіотського плаща.
Каширський шарф з яскравими краями,
Який од вітру шию захища,
Кривий кинджал, подібний до розулі –
все, що вдягають модники в Стамбулі* [1, с. 199].

Якщо Дж. Байрон у „Дон Жуані” зображує яскраві картини природи, місцевості країн, якими подорожує герой, то пушкінський роман не є описовим. Наші спостереження над особливостями змалювання дійсності О. Пушкіним в „Євгенії Онєгіні” дають підстави стверджувати, що зазначений твір менш насичений елементами комічного. Це, на наш погляд, пояснюється перш за все тим, що критичне ставлення О. Пушкіна до дійсності поєднувалося в нього з умінням знайти в ній елементи ціннісні, позитивні, ідеальні, його „милий ідеал”. Тетяна пов'язана з національно-російськими елементами життя, з народним ґрунтом. Це розкрилося в зображенні її високих моральних якостей, її відношення до світського життя як „дрантя маскараду”, її тяжіння до „бідного житла”, до спогадів про няньку.

Підсилюється своєрідна доброзичливість, людяність у зображенні дійсності тим, що пушкінський роман не є описовим. Автор майже не дає детальних картин місця дії, не описує інтер'єри. Він твердо впевнений, що читач знайомий і з виглядом, і з внутрішнім убранством звичайного поміщицького будинку в селі, і з інтер'єром петербурзького аристократичного будинку на березі Неви. Він робить лише деякі вказівки на місце дії, наприклад:

*... и легче тени
Татьяна прыг в другие сени [7, с. 61];
...для гостей
Ночлег отводят от сеней
До самой девичьи [7, с. 98];
В передней толкотня, тревога;
В гостинной встреча новых лиц... [7, с. 90];
Нет ни одной души в прихожей.
Он в залу; дальше: никого.
Дверь открыл он [7, с. 154].*

Найбільше, на наш погляд, подає О.Пушкін зображення дійсності, використовуючи елементи комічного, в епізодах, що змальовують світське життя. Тут же бачимо антитезу: чистота душі, помислів, вчинків Тетяни, її високих моральних якостей відтінюється, протиставляється життю верхівки суспільства.

Незважаючи на те, що Онегін у О.Пушкіна – яскрава складова, типова частина тогочасного суспільства, автор з комізмом зображує вплив цього суспільства на формування таких якостей Онегіна, як розчарування у житті, егоїзм, індивідуалізм. Найяскравіше це показано у перших чотирьох главах через опис проведення часу героєм у суспільстві:

*Проснется за полдень, и снова
До утра жизнь его готова,
Однообразна и пестра.
И завтра то же, что вчера [7, с. 19].*

Окрім світських „тусовок” життя Євгенія Онегіна нічим більше не переобтяжується. Немає й натяку на якусь корисну працю. Автор з гіркою посмішкою говорить про безцільність проведеного Євгенієм Онегіним часу, нищення його, що життя таким чином просто марнується. І читач наче підготовлюється до того, що такий стан тривати довго не може: обов'язковій зміні:

*Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет,
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений? [7, с. 19];*

Життя наче мститься Євгенію Онегіну за те, як бездумно, безпорадно, безпідставно розпоряджається ним герой. Молодій людині ста-

ють не в радість усі прояви життя, він, будучи молодим роками, старіє душею, морально:

*Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум;
Крававицы недолго были
Предмет его привычных дум;
Измены утомить успели;
Друзья и дружба надоели* [7, с. 19].

У свої 18 років Євгеній Онегін насправді стариган. І в цьому, на наш погляд, проявляється їдка іронія автора в змальованні героя.

Допомагає краще зрозуміти і життя тогочасного суспільства, і місце в ньому Євгенія Онегіна те, що, на відміну від байронівського „Дон Жуана”, О.Пушкін увесь просторовий світ роману поділяє на 3 сфери: Петербург, Москва, село. Місце дії відіграє у романі значну і специфічну роль. Характер подій виявляється тісно пов'язаним з місцем, де вони розгортаються. В кінці роману, наприклад, Онегін із „петербурзького” героя перевтілюється в бурлака, для якого „свого” простору не існує взагалі. І в рідному для нього Петербурзі „для всех он кажется чужим...” [7, с. 139]. Якщо „свій” світ для Тетяни – це світ, до якого героїня належить духовно і куди вона хотіла б повернутися, то „свій” світ Онегіна – світ, з якого він хоче втекти. Це свого роду прояв алогізму: своє – чуже.

Незвичайність відображення дійсності в „Євгенії Онегіні” О.Пушкіна підкреслюється в окремих місцях роману використанням фразеологізмів. Так, у першій строфі роману „Євгеній Онегін” О. Пушкіна знаходимо фразеологізми розмовної мови:

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог* [7, с. 6];

На думку Ю.Лотмана, строфа завершується шокуючим включенням до тексту лайки:

*Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!* [7, с. 6].

В даному випадку комізм ситуації полягає саме в такому незвичайному поєднанні частин у строфі. Ю.Лотман уважає, що згадка про „чорта” вносить до мови героя „щегольський” відтінок, виступаючи калькою з французької „Que diable t'emporte”. В народній мові того часу слово „чорт” обов'язково замінювалося евфемізмами „прах тя побери”, „провал тя побери” [6, с. 120]. Саме тому використання героєм слова „чорт” наче підносить його над світом, відрізняє від інших:

*...Свет решил,
Что он умен и очень мил* [7, с. 7].

В цьому епізоді, як нам здається, автор змальовує своє ставлення до Онегіна через використання інвективи. Строки звучать іронічно в

силу протиріччя між характером здібностей героя та висновком суспільства про його розум. Як уважає Ю.М. Лотман, розум стає в пряму залежність від освіти. Ступінь освіченості героя сприймався як його суспільна характеристика. Неосвіченість, невігластво – об'єкти сатири. Розум та освіченість – точка зору сатирика. Тому, на думку Ю.Лотмана, оцінка Онегіна у V-VII строфах – сатирична [6, с. 128].

Отже, обидва митці по-різному зображують дійсність у своїх творах. Дж.Байрон приділяє велику увагу описам природних явищ, історичних подій, проводить паралелі між минулим і сучасністю. О.Пушкін же, навпаки, намагається не акцентувати увагу читачів на описах природи та зображенні тогочасного побуту. Він показує глибокий внутрішній світ свого героя, вплив суспільства на формування його як особистості, що свідчить про формування реалістичного напрямку в творчості митця. Обом авторам притаманне звертання до комічного при змалюванні тогочасної дійсності у своїх творах. Але якщо „Дон Жуан” Дж.Байрона наче увесь пронизаний іронією, то в „Євгенії Онегіні” О.Пушкіна елементи комічного використовуються для того, щоб відтінити глибокий внутрішній світ героя, його внутрішню боротьбу, чистоту Тетяни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байрон Дж. Дон-Жуан / Перекл. з англ. С.Голованівського. – К., 1985. – 543 с.
2. Елистратова А.А. Байрон. – М., 1956. – 264 с.
3. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л., 1978. – 424 с.
4. Зарубіжна література XIX ст. / За ред. О.М. Ніколенко, В.І. Мацапури, Н.В. Хоменко. – К, 1999. – 254 с.
5. Короткий тематичний літературознавчий словник. Ч.ІІІ.: Версифікація: (кишенькове видання) / Укл. Г.Білик, О.Орлова, Н.Хоменко. – Полтава, 2003. – 100 с.
6. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий: Пособие для учителя. – Л., 1980. – 416 с.
7. Пушкин А.С. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1970. – 479 с.

АННОТАЦИЯ

Тарасова В.Н. Комическое изображение действительности в поэме „Дон Жуан” Дж. Г. Байрона и романе „Евгений Онегин” А.С. Пушкина

В статье рассматривается влияние поэмы „Дон Жуан” Дж.Байрона на роман О.Пушкина „Евгений Онегин”. Особое внимание уделяется сравнению способов комического изображения действительности в данных произведениях.

Ключевые слова: комическое, действительность, комизм.

АНОТАЦІЯ

Тарасова В.М. Комічне зображення дійсності у поемі „Дон Жуан” Дж. Г. Байрона та романі „Євгеній Онегін” О.С. Пушкіна

У статті розглядається вплив поеми „Дон Жуан” Дж.Байрона на роман О. Пушкіна „Євгеній Онегін”. Особлива увага приділяється порівнянню способів зображення дійсності в даних творах.

Ключові слова: комічне, дійсність, комізм.

SUMMARY

Tarasova V.N. Comical representation of reality in “Don Juan” by G.G. Byron and “Evgeniy Onegin” by A.S. Pushkin

The influence of G.G.Byron’s poem “Don Juan” on Pushkin’s novel “Evgeniy Onegin” is considered in the article. The large notice is given to the comparison of comical representation of reality in both works.

Key words: comical, reality, comicalness

*В.А. Філатова
(Горловка)*

УДК 82-312.6

**РЕТРОСПЕКТИВНОСТЬ МЕМУАРОВ
И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ НА ОСНОВЕ
ВОСПОМИНАНИЙ Н. ДУРОВОЙ И РОМАНА
М. ЗАГОСКИНА «РОСЛАВЛЕВ, ИЛИ РУССКИЕ В
ВОЙНЕ 1812 ГОДА»**

Становление и развитие русской мемуаристики XVII-XIX вв. прослеживается в трудах историков С.С. Минц, А. Чекуновой, литературоведов Л. Гаранина, Г. Елизаветиной, А. Тартаковского. Практически все исследователи отмечают, что мемуарные произведения ярко раскрывают «дух и понятие времени» (Елизаветина Г.Г.).

Устойчивыми признаками мемуаров являются фактографичность, преобладание событий, ретроспективность материала и взгляда, непосредственность авторского свидетельства. Одним из важнейших «видовых» признаков мемуаристики Тартаковский называет ретроспективность, т. е. обращение в прошлое [7, с. 38].

В данной статье мы попытаемся рассмотреть сходства и различия между мемуарами и исторической прозой на основе записок Надежды Дуровой и исторического романа Михаила Загоскина “Рославлев, или русские в войне 1812 года”.

Историческая проза реконструирует прошлое на основе документальных источников. Для мемуариста основным способом воссозда-

ния прошлого является память. Временная дистанция между событиями и их литературным отражением также неодинакова. Предмет мемуаров – жизненный процесс в его недавнем прошлом, т.е. в пределах одной человеческой жизни. Историческое повествование значительно отстоит от времени изображаемого, не всегда может быть охвачено памятью автора, т.к. одно из условий жанра предполагает изображение прошлого, которое общественным сознанием воспринимается как историческое. Одним из первооткрывателей русского исторического романа считается М. Загоскин. Его первый исторический роман “Юрий Милославский, или русские в 1612 году”, был опубликован в 1829 году. Успех произведения заключался в его жанре, т.к. “русского читателя первой трети XIX века привлекали романы самой различной направленности: и нравоописательные, и авантюрные, и на современные, и на исторические темы” [4, с. 7]. Интерес к чужому времени, как и к чужому пространству, проявляется в России именно в начале XIX века. Более трудная задача – изобразить исторические лица своей эпохи (которые ещё не стали историческими) в романе “Рославлев, или русские в 1812 году”, т.к. роман был опубликован в 1831 году, через 19 лет после описываемых событий. Как писал П. Вяземский: “События же и лица исторические, нам современные или почти современные, так сказать не остывшие ещё на почве настоящего, требуют в создании своём гораздо большей осмотрительности и точнейшего соблюдения сходства” [2, с. 282]. Но, как считал сам Загоскин, исторические романы бывают двух видов. Одни изображают исторические лица, другие – известную эпоху в истории [4, с. 12]. Поэтому, несмотря на близость изображаемых событий, Загоскин переводил в плоскость исторического изображения народный быт и народное мироощущение.

Во время войны 1812 года Загоскин был в петербургском ополчении, принимал участие в осаде Данцига. Не случайно, кульминационная встреча главных героев его романа, Рославлева и Полины, происходит в осаждённом Данциге. При описании этого города писатель использовал не только документальные источники, но и собственную память. На страницах романа угадываются действительные участники войны (легендарный партизан Александр Фигнер; партизан, поэт, военный историк Денис Давыдов; генерал М. А. Милорадович), хотя и не называются по имени. Известно, что Загоскин состоял в переписке с Давыдовым, который неоднократно писал ему о Фигнере, о его “витиеватой” манере разговора, о реальных случаях из жизни партизана во время войны.

В образе удалого авангардного начальника, “которому там только и весело, где свистят пули”, современники узнавали генерала Милорадовича, хотя в действительности в 1812 году он командовал арьегардом, прикрывающим тарутинский манёвр русской армии. Извест-

но, что сам Милорадович говорил о себе: “Чем опасность больше, тем я становлюсь пламеннее” [6, с. 189].

Кроме того, в романе не просто упоминается, но и цитируется “афишка” Ростопчина от 31 августа 1812 года, напечатанная “на небольшом четвертке” [4, с. 218]. В августе-сентябре 1812 года в Москве действительно выходили листовки, получившие название “летучие листки” или “ростопчинские афиши”. Готовил и выпускал их граф Фёдор Васильевич Ростопчин, назначенный царским указом от 29 мая 1812 года Московским главнокомандующим. Он собрал миллионные пожертвования, ополченцев, еду и продовольствие. Об этом вспоминают Вяземский, Волконский и другие современники [1, с. 138]. Чтобы поддержать дух русских войск, Ростопчин начал выпускать афиши. По содержанию они представляли патриотический призыв на борьбу с врагом, составленный доступным языком, а по форме – небольшой текст.

Романисту Загоскину удалось передать атмосферу и настроения, которыми жило русское общество в 1812 году, прежде всего потрясение, отчаяние, овладевшее народом после сдачи Москвы. Например, в дневнике Волконского за 10 сентября записано: “Церкви... все ограблены, образа вынуты, и ими котлы накрывают злодеи” [1, с. 143]. Загоскин вкладывает чувство негодования в сердце одного из главных героев Зарецкого, который был воспитан под присмотром французского гувернёра, и не мог называться набожным, но «его русское сердце облилось кровью, когда он увидел, что почти во всех церквях стояли лошади; что стойла их были сколочены из икон, обезображенных, изрубленных и покрытых грязью... [4, с. 251]».

В романе также подтверждается версия о поджоге Москвы, которая уже к концу 1820-х годов утверждалась русскими с гордостью. Тот же Зарецкий при разговоре с казаками подтверждает страшную догадку о том, что сами русские поджигают Москву [4, с. 231].

В 1823 году Ростопчин выпустил книгу “Правда о пожаре Москвы”, в которой он отрицал свою причастность к нему, но не отрицал того, что местные жители сами поджигали свои дома [4, с. 409].

Соприкасаясь с мнением других очевидцев, мемуарист обменивается устной информацией, зачастую усваивая “общее” мнение как своё собственное. Кроме того, отношение автора к событиям в период их совершения и в момент работы над мемуарами не всегда совпадает. Собственный жизненный опыт, социальные изменения в обществе побуждают смотреть на прошлое по-иному. Дурова, несмотря на то, что записки её были опубликованы в 1836 году, и неоднократно исправлялись, оставляет запись, отражающую её первоначальное видение происходящих событий о пожаре Москвы: “Через несколько времени древняя столица наша запылала во многих местах! Французы вовсе нерасчётливы. Зачем они жгут наш прекрасный город? Странные люди!..” [3, с. 487].

В исторической прозе хронотоп персонажей не имеет никакого отношения к автору, который внешне не выражен, не материализуется. Однако в романе “Рославлев, или русские в 1812 году”, Загоскин позволяет себе непосредственное обращение к читателю [4, с. 244]. Священный общность времени и пространства, автор воспоминаний свободно вступает в контакт с остальными действующими лицами и оказывается полноправным персонажем своего произведения, свидетелем и участником прошедших событий.

В отличие от безымянных героев романа Загоскина, в которых читатели узнают героев войны 1812 года, в воспоминаниях Дуровой известные полководцы, генералы представлены как живые люди с их достоинствами, слабостями, качествами, присущими обычным смертным. Дурова описывает встречу с Ермоловым, который был к ней “ласков и вежлив”, делает свои выводы не как о генерале, но как о человеке, имевшем “какую-то обворожительную простоту и вместе обязательность” [3, с. 426]. Тонкая наблюдательность позволяет ей заметить в Ермолове черту, говорящую о его необыкновенном уме: “ни в ком из бывающих у него офицеров не полагают он невоспитания, незнания, неумения жить”. Мемуаристка использует пафосные эпитеты для характеристики генерала: внешность Ермолова показывает “душу великую и непреклонную”, его выводы и заключения – истина, постигнутая “великим умом необыкновенного человека”.* Через два года она приходит к выводу, что слова генерала о том, что “трус солдат не должен жить”, поначалу казавшиеся ей жестокими, на самом деле верны [3, с. 467].

Один из лучших учеников А. В. Суворова, вовремя появляющийся на самых опасных участках сражений, возглавляющий авангард при переходе суворовской армии через обледенелый хребет Паникс, прикрывающий отступление Багратиона в 1805 году Милорадович, изображён в записках Дуровой как человек, который любит “блеск и пышность” в мирное время. Благодаря её наблюдениям становится ясно, что признак досады генерала проявляется, когда он поправляет свой “галстух” [3, с. 429], когда же генерал сердится, то начинает его дёргать [4, с. 432]. Настроение Милорадовича зависело в то время от отношения княгини, за которой он “неусыпно” ухаживал.

Характеризуя Аракчеева, который производил на окружающих отталкивающее впечатление крутым нравом, холопской угодливостью перед престолом и высокомерным презрением ко всем нижестоящим, Дурова выбирает меткое изречение “странно было бы, если б сыскался кто-нибудь ещё суровее графа”. Аракчеев, как крупный военный администратор, который при этом не участвовал ни в одном сражении, не мог восхищаться “бравого гусара” Дурову. Но сожаление по поводу того, что пост Военного министра занял М.Б. Барклай де Толли, она выражает словами о двух неочёненных качествах Аракчеева – искренней

привязанностью к государю и слепом поведении его воле [4, с. 440].

Интересно отметить, что в предисловии к «Запискам А.П. Ермолова» В. А. Фёдоров приводит эту цитату, как принадлежащую сестре А.С. Грибоедова М.С. Дураново, которая якобы встречалась с Ермоловым в Киеве в 1811 году.

Основная идея записок, воспоминаний, дневников о войне 1812 года – это проникающее всех от солдата до генерала, чувство горячей любви к отечеству, патриотизм. Ненависть к завоевателям проявляется у Дуровой в пренебрежительной оценке Наполеона, у которого “от неслыханного счастья зашёл ум за разум”, и “императорская мантия” не может скрыть “артиллерийского поручика” [3, с. 468]. Кутузов в записках Дуровой, напротив, представлен как седой герой, маститый старец, великий полководец [3, с. 490].

Поскольку между мемуарами и изображёнными в них событиями ещё не встала завеса времени, искажающая точность виденного и его оценку, то они являются бесценным источником для характеристики исторического лица, для реконструкции его облика, который складывается из различных, подчас противоречивых суждений. В историческом романе Загоскина дистанция между “временем рассказа” и “временем действия” не составляет и двадцати лет, поэтому, в предисловии он просит “не досадовать” на него, за то, что не упомянуты все достопамятные случаи 1812 года, “не требовать отчёта”, почему для описания выбраны те или иные происшествия или исторические лица, и предоставляет читателям право обвинить его, если его «русские не походят на современных с нами русских 1812 года [4, с. 25]».

Возникновение мемуаров связано с появлением потребности в историческом повествовании, не преломленном через авторитет, когда свидетельство участника событий приобретает ценность именно как личное свидетельство и выделяется из общего исторического повествования. Установка на достоверность является обязательной для мемуарного текста, т.к. функция мемуаров состоит в том, чтобы служить историческим источником. Напротив, исторический роман, как предупреждал Загоскин в предисловии к своему роману, – “не история, а выдумка, основанная на истинном происшествии”.

В дальнейших исследованиях мы попытаемся рассмотреть концепт «происшествия» в русской литературе на основе записок Дуровой, романа М. Загоскина и повести А. Пушкина «Рославлев».

ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский Д. М. Дневник // Знамя. – 1987. - №8. – С.135-153.
2. Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки / Сост. Н.Г. Охотина; Вступ. ст. и прим. А. Л. Зорина и Н. Г. Охотина. – М.: Правда, 1988. – 480 с.

3. Давыдов Д. В. Стихотворения. Проза. Дурова Н. А. Записки кавалерист-девицы / Сост., В. П. Коркия. – М.: Правда, 1987. – 649 с.
4. Загоскин М. Н. Рославлев, или русские в 1812 году / Вступ. Ст. и комм. А. Пескова. – М.: «Правда», 1986. – 416с.
5. Записки А. П. Ермолова, 1798 – 1826 гг./Сост., подгот. текста, вступ. Ст., коммент. В. А. Федорова. – М.: Высш. Шк., 1991. – 463с.
6. Милорадович М. А. О сдаче Москвы // Знамя. – 1987. - №8. – С. 188-190.
7. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. – 1999. - №1. – С.35-55.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. Ретроспективность мемуаров и исторической прозы на основе воспоминаний Н. Дуровой и романа М. Загоскина «Рославлев, или Русские в войне 1812 года»

В данной статье мы попытались сравнить ретроспективную функцию мемуаров и исторической прозы на основе исторического романа М. Загоскина «Рославлев, или русские в войне 1812 года» и воспоминаний Надежды Дуровой «Кавалерист-девица. Происшествие в России».

Ключевые слова: историческая проза, мемуары, ретроспективный, война, историческое событие, автобиографическое событие, память.

АНОТАЦІЯ

Філатова В.О. Ретроспективність мемуарів і історичної прози на основі спогадів Н. Дурової і романа М. Загоскіна «Рославльов, або Росіяни у війні 1812 року»

У даній статті ми спробували порівняти ретроспективну функцію мемуарів і історичної прози на основі історичного роману М. Загоскіна «Рославльов, або Росіяни у війні 1812 року» і спогадів Надії Дурової «Кавалерист-дівчиця. Випадок в Росії».

Ключові слова: історична проза, мемуари, ретроспективний, війна, історична подія, автобіографічна подія, пам'ять.

SUMMARY

Filatova V.A. Retrospectiveness of memoirs and historical prose on the basis of memoirs by N. Durova and the novel “Roslavlev, or Russians in the war of 1812” by M. Zagoskin

The article presents an attempt to compare the retrospective function of memoirs and historical prose on the basis of the historical novel by M. Zagoskin “Roslavlev, or Russians in the war of 1812” and memoirs by Nadezhda Durova “The Cavalry Maiden. The incident in Russia”.

Key words: historical prose, memoirs, retrospective, war, historical events, autobiographical events, memory.

*Н. В. Шамраєнко
(Горловка)*

УДК 82 – 31. 111

ОТ ПОСТМОДЕРНИЗМА К «РЕАЛИЗМУ» ЖЕНСКОГО РОМАНА

Изучение принципов модификации романа остается одним из наиболее актуальных вопросов литературоведения. Предметом нашего исследования является новая художественная структура, выходящая за рамки постмодернизма и получившая условное определение «реализм женского романа». Вопрос о том, что такое, собственно, «постмодернизм», весьма сложен в силу ряда причин. Прежде всего, из-за наличия различных, часто взаимоисключающих интерпретаций этого явления, а также в силу расплывчатости самого понятия, относимого то к литературе, то к критике, то к кино, то к эпохе в целом. Сама этимология слова связывает «постмодернизм» с модернизмом: «постмодернистский – значит «после» модернизма, после большого модернизма, но все же модернистский» [1, с.254]. Этот принципиальный момент гарантирует отмежевание от представлений о постмодернизме как об «антимодернизме», т.е. о чем-то совершенно новом, качественно отличном от модернизма. Согласно же Умберто Эко каждая эпоха имеет свой постмодернизм, т.е. постмодернизм – это своего рода этап эволюции культуры [9, с.604]. Постмодернизм связывают с модернизмом узы преемственности; постмодернизм – продолжение модернизма на новом уровне, новыми, несколько видоизмененными средствами. В статье «Homo historicus», посвященной творчеству М.Брэдбери, А.М. Зверев напоминает слова одного из героев романа этого автора, чтобы описать этот период как хаос, эпоху, когда вокруг всего полно и в то же время удивительно пусто [7, с. 159].

«Мутация» модернизма и превращение его в постмодернизм совершается в Европе и США практически одновременно – в 1950-1960-х годах, когда возникают такие переходные формы, как «драма абсурда», «новый роман», школа «черного юмора». Тогда же совершается и «методологическая революция» в гуманитарных науках, торжествует постструктуралистское литературоведение. Увлечение постмодернизмом как «игрой ума», университетской модой, приходится на 1970-е – первую половину 1980-х годов. Этот период характеризуется процветанием беллетристики, которая по своей природе неоднородна, т.к. содержит оригинальность и новизну (особенно касательно идейно-тематической сферы), но в то же время является наследственной и эпигонской.

В этот период роман остается одним из основных жанров литературы, еще Белинский писал, что роман становится наиболее харак-

терным и представительным жанром нового литературного направления, и подчеркивал его широту, емкость, масштабность, «энциклопедичность» в воспроизведении жизни. Б. Грифцов по этому поводу утверждает, что нам трудно представить, что было когда-то время, не знавшее романа, до такой степени в новой культуре он стал делом привычным, не нуждающимся ни в каком объяснении и оправдании [4, с. 72]. Роман по своей жанровой природе наиболее приспособлен к отображению и осмыслению общественной жизни: он не ограничен пространством, временем, количеством героев, имеет художественные возможности, чтобы показать внешние события и проникнуть во внутренний мир с целью скрупулезного описания размышлений и эмоций. Но роман остается загадкой, т.к. он не поддается точному определению как в силу неотъемлемой, но неопределенной стихии протяженности, так и в силу того, что он включает так много различных типов и разновидностей [6, с. 19]. В 80-х годах XX века американский ученый Джон Кавелти доказывал, что современный роман представляет собой формульное образование. Литературной формулой он считает отработанную до автоматизма часть художественной формы, которая восходит к мифологическим и фольклорным архетипам. Это устоявшаяся повествовательная модель, которая комбинируется из ряда культурных специфических стереотипов и более универсальных повествовательных архетипов. Они же, в свою очередь, являются потенциальными формулами, которые могут практически без изменения «кочевать» из романа в роман. Формулы могут проявляться на разных уровнях текста: в сюжетах и образах, в топонимике текста, на уровне языка, в повествовательной структуре текста [8, с. 37].

Современный роман выступает как совокупность интересов, состояний, характеров, жизненных условий и, как следствие, он представляет собой широкий фон целостного мира с эпическим изображением событий. Роман в современном понимании допускает прозаически упорядоченную действительность, поэтому одна из наиболее значимых и пригодных для романа коллизий – это конфликт между поэзией сердца и прозой жизненных отношений, случайностью внешних обстоятельств. Характеры, с одной стороны, сначала не воспринимают порядок этого мира, позже примиряются с его законами, начинают жить в соответствии с ними, а, с другой стороны, они увлекают прозаические черты из всего, что делают, тем самым, заменяя, обнаруженную ними прозу жизни, действительность, которая близка и сходна красоте искусства [2, с. 247].

Роман неоднороден и изменчив, хотя еще недавно казалось, что основная тенденция ясна в сменах разных видов, что от повествования о внешнем, от романа, наполненного действиями и приключениями, постепенно совершается переход к заинтересованности внутренним, к со-

средоточенности на душевном. Последние десятилетия заставили признать, что даже и о такой спиритуалистической тенденции говорить неправомерно. По Гегелю, роман требует полноты миро- и жизнесозерцания, но его специфика состоит в том, что «многообразный материал» организуется вокруг «индивидуального события». Возможно, именно двойственность и противоречивость дают роману непрерывность движения. На основе диалектической противоположности и диалектического единства индивидуального и социального, личного и сверхличного, отдельного и целого, духа и материи, человека и мира, отклоняясь то к одному, то к другому полюсу, веками оттачивалась структура романа [6, с.21]. Роман очень пестр и разнообразен, так утверждает историк, роман, как зеркало, отражает свое время, его духовную жизнь. Увы! – ответит теоретик – он вовсе не так разнообразен, его виды повторяются, когда совсем не повторяется окружающая его культура. Положения героев романа несравненно более однообразны, чем то можно бы предполагать. Есть тысячи житейских положений, которые всякий из нас встретит в окружающем его быте, которые, однако, не становились темой романа, который все вновь и вновь возвращается к одним и тем же условным и удобным для него позам, приемам и композиционным принципам [4, с.75]. Не зря Умберто Эко в своем произведении «Остров накануне» писал, что искусство романов ... открывает дверь Дворца Абсурдностей ... [5, с.3].

Таким образом, мы можем говорить о незыблемых чертах романа, о том, что повторяется в произведениях данного жанра. А. Д. Михайлов описывал эти исходные, коренные, сущностные, т.е. жанрообразующие, признаки романа и к числу таких признаков относил следующее: ориентация художников на изображение индивидуальной судьбы, претензии любви на доминирующее положение в переживаниях героев, облагораживающий, окрыляющий, хотя временами и трагический, характер этого чувства, обнаженность личного начала [12, с. 27].

Кроме того, сегодня можно встретить огромное разнообразие романов, но, обратившись к типологии, выработанной Н. А. Вердеревской, мы видим четыре типа, с помощью которых возможна классификация современных романов, – роман линейно-биографических судеб, роман кульминации личности, роман саморазвития личности и роман «жильблазовского» типа. Эти понятия, конечно, требуют расшифровки, но суть в том, что они действительно наполнены содержанием и выработаны индуктивным путем с учетом единого основания. Таким основанием служит для автора изображение личности в ее взаимоотношении со средой и связанный с этим характер детерминизма, т.е. степень зависимости личности от среды и вытекающая отсюда структура образа. «Жильблазовский» роман содержит только заявку на изображение внутреннего мира героя, в других его видах личность

становиться уже главным объектом исследования, но с разными вариациями. Конкретное толкование основного тезиса, т.е. непосредственное понимание взаимоотношений личности и среды, у того или иного писателя может вызвать и сомнение и возражение, но использование такого критерия в качестве типологического очень перспективно и ценно [12, с.34].

Можно ли «женский» роман, который часто называют «любовным» или «розовым» романом с элементами фантастики и волшебства, отнести к «жильблавовскому» типу? Последнее название неслучайно, т.к. «женский» роман близок по структурным и содержательным особенностям волшебной сказке. Здесь необходимо подчеркнуть и фольклорную предтечу романа – сказку, где кроме самого художественного вымысла как первоосновы жанра, появляется еще и личность, преследующая собственные цели. Сказка выполняет защитную функцию, помогает адаптироваться в социальной реальности, а «розовый» роман воссоздает муляж реальности, воспроизводя фантазии читателей. Сказка обычно моделирует ситуацию, проблему так, что герою нужно принять важное решение, чтобы войти в сложный мир. «В сказке выделено не то, каким способом герой решает задачу, а удачное решение решить задачу, принятие на себя выполнение чего-либо» [11, с. 68]. Подобное явление заметно и в «розовом» романе, но показан ли при этом внутренний мир личности? Согласно мнению одного из наиболее известных исследователей «розового» романа Джона Кавелти, структуру романа составляет набор формул, художественных форм, отработанных до автоматизма и аккумулирующих энергию культурной традиции и удовлетворяющих бессознательные ожидания читателей через базовые архетипы [10, с.538]. В целом, жанровое своеобразие «женского» романа определяется высокой степенью повторяемости сюжетных элементов, относительным постоянством состава героев и, главное, «сериальным» характером продукции.

Романы, сюжет которых построен вокруг приключений героини, представляющих собой успешное прохождение испытаний, становятся бестселлерами и пользуются успехом у женской аудитории. Активное развитие «женского» письма возникло как ответ на теорию Фрейда о женской пассивности. Кроме этого, работа Д. Спендера «Язык, созданный мужчиной», в которой автор представил идею о ведущей роли мужчин в создании слов, языка, формировании идей, а как результат навязывание их видения мира, стала толчком к возникновению понятия «женский дискурс». В 80-е годы, когда роман переживал изменения, все его формы стали равными, хотя лидирующую позицию занимала фантастика, писательницы обновили реализм, используя его, чтобы показать свои проблемы. Таким образом, женщины – романистки раскрывали женскую сущность через свой собственный дискурс [13, с.6].

Романы такого плана в большинстве случаев дают описание женщины, способной преодолеть любые трудности, стать процветающей, успешной во всех сферах жизни, и имеют счастливый конец, отсюда и определение такой литературы как формульной, т.е. согласно типологии Н. А. Вердеревской «жильбазовского» типа. В последнее время часто происходит опровержение данной формулы, т. к. героиней может стать и замкнутая, чувствительная и одинокая женщина, например Эдит в романе Аниты Брукнер «Отель у озера».

Рассмотрим роман Сесилии Ахерн «P.S. I Love you» как пример такого «обратного движения» – сближения формульной литературы с «миметической» (реальной). Можно дать следующую характеристику данному роману – страницы о дружбе и о любви ... после смерти. Главная героиня – 29-летняя Холли Кеннеди – вдова, потерявшая вкус к жизни и всякую надежду на будущее после смерти Джерри, любимого мужа и настоящего друга в одном лице. Их план был прост: прожить всю жизнь вместе, но судьба распорядилась иначе. Особенностью сюжета является то, что писательница не просто изображает переживания овдовевшей девушки, а раскрывает образ любящей женщины, которая преодолевает пустоту после утраты благодаря умершему мужу.

Роман представляет собой совмещение описаний личной трагедии героини с моделью семейных отношений. У молодой пары были различные традиции по разным поводам, общие друзья, интересы и взаимопонимание, но идиллия семейной жизни рушится с известием об опухоли мозга у Джерри. Заботливый муж оставляет оригинальное «завещание» – 10 посланий с руководством к действию, что оказывается поддержкой для Холли, чтобы вылезти из кокона жалкого существования, одиночества, зависти и злости. В одном из писем Джерри просит жену быть готовой к новой любви, чего она не может сделать и роман заканчивается такими словами: «...Холли была женщиной с миллионом счастливых воспоминаний, которая испытала счастье настоящей любви... она знала, что когда-нибудь откроет свое сердце новой любви и последует туда, куда оно ее позовет. А пока она будет просто жить»[3, с. 383]. Как видим, героиня страдает от утраты, не может больше полюбить и вопреки всем канонам love story произведение не заканчивается свадьбой. В романе нет героини, которая хороша собой и без социальных и бытовых проблем, нет и героя – воплощения силы во всех ее проявлениях, а все как раз наоборот. Обычно главная героиня романа должна выдержать испытания, чтобы войти в счастливую жизнь, роман обрывается, когда возможными становятся отношения любви и душевной близости, другими словами, «женский» роман заканчивается на самом интересном месте – на благополучном соединении героини и героя. Противоположная ситуация в романе Сесилии Ахерн, где счастливые моменты совместной жизни лишь воспоминания, а испытания (преодоление боли от утраты любимого человека), чтобы просто жить. В

общем, роман – это нарушение принятой формулы «женского» романа, спроецирована более реальная ситуация, но непонятен внутренний мир Холли, что в ней кроме боли и пустоты после смерти мужа, автор указывает на многие внешние недостатки героини и описывает ее поступки, именно поэтому она и не вызывает сочувствия со стороны читателя.

К современному «женскому» роману можно применить определение романа Арнольда Цвейга, согласно которому роман – это произведение в прозе, в центре сюжета которого находится захватывающая история героя, героини или любящей пары, и изображаются созидательный или разрушительные силы современного общества или «современенного» прошедшего [6, с.20]. Роман Ахерн можно назвать примером новой жанровой тенденции – возврата к «реалистической» форме и «реальному» сюжету. Однако, «реализм» возрождается тут в тесной связи с традиционными (сказка) и с новейшими культурными факторами: киносериял, мелодрама, например.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Г. От «заката Европы» к «концу истории»// На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности. – 2000. – №2. – с. 251-255.
2. Аникст А. История английской литературы. – М.: Просвещение, 1956. – 483 с.
3. Ахерн С. P. S. I love you. – Харьков: Книжный клуб, 2006. – 383с.
4. Грифцов Б.А. Психология писателя. – М.: Худ. лит., 1988. – 462с.
5. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. – Харьков: Фолио, 2000. – 256с.
6. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М.: Худ. лит., 1973. – 430с.
7. Зверев А.М. Homo historicus// Иностранная литература. – 2002. – № 12. – с.159-160.
8. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул// Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. – с. 33-64.
9. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. – 1040с.
10. Улыбина Е.В. Субъект в пространстве женского романа// Пространства жизни субъекта. – 2004. – № 1. – с.538-555.
11. Эльконинова Л., Эльконин Б.Д. Знаковое опосредование, волшебная сказка и субъективность действия// вестник МГУ. Сер. Психологии. – 1993. – №2. – с. 68- 75.
12. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1985. – 159с.
13. Kenyon Olga. Women novelists today. – New York St. Martin's Press, 1981. – 49p.

АННОТАЦІЯ

Шамраєнко Н. В. От постмодернізму к «реалізму» женского романа.

В статье исследуется одна из проблем романного жанра – типология. В связи с этим обосновывается трудность формулировки определения данного жанра. Автор описывает романские черты и признаки, чтобы выделить основные критерии для классификации. В работе представлена характеристика современного женского романа с учетом трактовки понятия «роман» Арнольда Цвейга. В результате, отображены тенденции развития женского романа в Великой Британии. Анализ произведения Сесилии Ахерн «P.S. I love you» (2004) является примером, иллюстрирующим основные модификации данного жанра.

Кроме этого, внимание сосредоточено на формульной литературе. Ввиду этого факта, рассматривается понятие Джона Кавелти «литературная формула». Таким образом, современный роман определяется как формульное образование.

Ключевые слова: роман, жанровая типология, женский роман, формульное образование, постмодернизм, реализм.

АНОТАЦІЯ

Шамраєнко Н. В. Від постмодернізму до «реалізму» жіночого роману.

Дана стаття присвячена одній із головних проблем романного жанру – типології. У зв'язку з цим обґрунтовується складність формулювання визначення даного жанру. Автор описує романні риси та ознаки, щоб окреслити основні критерії для класифікації. На основі трактування поняття «роман» Арнольда Цвейга у роботі подана характеристика сучасного жіночого роману. Як результат, відображаються тенденції розвитку такого типу роману у Великобританії. Аналіз твору Сесилії Ахерн «P.S. I love you» (2004) виступає прикладом, що ілюструє загальні модифікації цього жанру.

Крім цього, увага зосереджується на формульній літературі. У зв'язку з таким розгляданням «масової літератури» розкривається сутність поняття Джона Кавелті «літературна формула». Таким чином, сучасний роман можна визначити як формульне утворення.

Ключові слова: роман, жанрова типологія, жіночий роман, формульне утворення, постмодернізм, реалізм.

SUMMARY

Shamraenko N. From Postmodernism to “realism” of the women’s writing.

The article is devoted to one of the problems of the novel genre, that is typology. Taking into account this fact the difficulty with formulating the

definition of this genre is considered. The author depicts features and qualities of the novel to single out essential criteria for classification. With reference to Arnold Zweig's interpretation of the "novel" the work provides the description of modern women's writing. As a result, significant trends of the development of women's writing in the United Kingdom are represented. The analysis of the romantic novel "P. S. I love you" (2004) by Cecelia Ahern is used to illustrate main modifications of this genre.

Moreover, the centre of attention is formula literature. In view of this point John Kavelty's notion "literature cliché" is revealed as essential quality of today's mass literature. All things considered, a modern novel may be defined as a formula formation.

Key words: novel, genre typology, women's writing, formula formation, postmodernism, realism.

I. В. Шпак
Дніпропетровськ

УДК 821.111 – 1.09

ТЛУМАЧЕННЯ МАГІЇ У РОМАНАХ ДЖ.К. РОУЛІНГ ПРО ГАРРІ ПОТТЕРА

Останнім часом в різних наукових публікаціях не раз поставало питання про актуальність інтересу до масової літератури, до якої безперечно і належать романи Дж.К. Роулінг про хлопчика-чарівника Гаррі Поттера [3, с. 6-7]. Перед нами постає питання як трактувати масову літературу та яке місце надати їй у сучасному літературознавстві. Наприклад, Б. Дубін пропонує розглядати масову літературу як альтернативну, конкурентну щодо «високої» форми [1, с. 7]. Однак це не єдина точка зору на проблеми пов'язані з масовою літературою. Одне з ключових місць у масовій літературі посідає жанр фентезі.

Фантастичні світи літератури ХХ сторіччя та світи фентезі, які з'явилися вже після наукової фантастики «виключно різнобічні та суперечливі, їх тематичні діапазони вражають складністю моделювання різних сторін індивідуального та соціального буття окремої особистості». [2, с.3] За останні два десятиріччя романи англійської письменниці Дж.К. Роулінг набули не аби яку за розміром читачку аудиторію. Феноменальний успіх Гаррі Поттера дотепер залишається непоясненим стовідсотково, проте існує багато теорій, які частково пояснюють його популярність. Увага читачів певною мірою прикута до фантастичних початків, до того як вміло головний герой застосовує магію кожного дня. Метою статті буде вивчення проявів магії у романах про Гаррі Поттера та зрозуміти, яким чином вона приваблює читача.

Магія та магичні обряди досить часто зустрічаються читачеві в пригодницьких казках та романах: у чарівну Країну Оз відправляється Дороті — маленька героїня серії книг Лаймена Френка Баума, у неіснуючу країну (Never-Never Land) потрапляють герої «Пітера Пена» Джеймса Баррі, у країну Фантазію — герой «Нескінченної Книги» Михаеля Енде, у чарівну Нарнію — персонажі книг Клайва С. Льюїса, героїв-дітей з циклу Памели Треверс про Мері Поппінс виховує справжня нянька-чарівниця, літає на мітлі чарівна місс Прайс із повісті Мері Нортон «Мітла і металева кулька» та інші.

Як відомо, магія - це чарівництво, чаклунство, засноване на вірі в людську здатність впливати на людей, предмети за допомогою психічних зусиль, здійснення ритуалів... У кінцевому рахунку, це може внести серйозні зміни в реальний світ. Багато хто з окультистів поділяє магію на чорну, білу та сіру. Чорна магія це магичне дійство, спрямоване на здійснення зла або нанесення шкоди собі або навколишній середі. Сіра магія це магичне дійство, спрямоване на здійснення добра або здійснення блага собі або навколишньої. Біла магія це магичне дійство, спрямоване на одержання інформації, зв'язку з вищими істотами і досягнення гармонії зі світом. Так якщо вашою метою є добро, то це біла або сіра магія, якщо не зло, то це сіра або чорна магія, ну а якщо ваша мета – зло, то це буде чорна магія або сатанізм. Магія споконвічно не була ні білою ні чорною. Такою її роблять маги, які її використовують. Магія - це усього лише інструмент [6].

В даний час прийнято мати думку, що те чим називається магія, з ряду причин невідоме більшості сучасних людей. Вони впевнені, що магія це надприродне чаклунство, доступне тільки людям з паранормальними здібностями, або ж що це цілковита вигадка. Форма застосування магії може бути різною. Багато магів не без підстави вважали, що закляття, сплетені з магичних ниток, потрібно підкріплювати дикими криками і бурмотанням, тобто власне заклинаннями. Дійсно, так виходило краще - але справжні маги вважали це дурним тоном. Практикувалися також магія по диханню - умілим видихом маг міг повалити десяток дерев - магія погляду, магія жесту, магія сновидіння...

Розділяючи магію на білу і чорну, ми розділяємо значення магії на основі наших визначень. Вважається, що якщо магія спрямована на добрі справи, то вона біла. Якщо ж ціль магії інша, то магія – чорна. На Сході говорять, що в білому є часточка чорного, а в чорному - часточка білого. Так і в цьому випадку. Визначення магії за кольорами визначає наше відношення до магії. А наше відношення до якого-небудь питання може мінятися. Саме тому визначення біла і чорна магія не можуть правильно відображати своє значення протягом тривалого проміжку часу.

Магія - це магія. Вона не несе в собі зла. Це існуючі закони світобудови. Це те, що природно. Використання магії можна було б вважа-

ти тим фактором, який визначав би значення магії. Але й тут виникають складності, тому що це значення визначалося б сприйняттям. Серія про Гаррі Поттера – нова зірка в дитячій літературі. Не можна не сказати, що книги Роулінг не зазнають критики – деякі християнські фундаменталісти стурбовані, що книги сприяють просуванню сатанізму. З іншого боку, шанувальники аплодують книгам за сміливість і чесність і порівнюють їх з такими книгами, як наприклад, «Хроніки Нарнії» Клайва С. Льюїса.

Ініціація – від латинського слова *initio*, що в перекладі означає обряд посвячення, таїнство, який означає перехід на наступний рівень розвитку в рамках будь-якої соціальної групи або містичного суспільства. Це посвячення в духовну традицію, стародавній спосіб передачі енергії і сакральних знань від однієї людини до іншого. З незапам'ятних часів духовні вчителі або майстри всього світу вдаються до ініціації для передачі енергії або фундаментальних знань, які не можуть бути передані іншій людині за допомогою слів. Майже у всіх духовних традиціях для медитації, особового розвитку, лікування і роботи з енергією використовуються символи і мантри [5].

Корені цього обряду можна знайти у традиціях майже усіх народів з давніх-давен. Ініціація доволі часто супроводжується різдвяним обрядом, який нерідко супроводжувався болісними випробуваннями. Однією з найбільш цікавих практик є практика ініціації дорослішання. Ініціація завжди супроводжувала найбільш знакові події у житті людини, зокрема народження та дорослішання, брак, перехід з одного соціального рівня на інший тощо. Ритуал ініціації показує, що людина перейшла з одного рівня свого розвитку на інший. В тій чи іншій формі інститут ініціації присутній в усіх культурах. Ініціацію дорослішання проходили всі підлітки чоловічої та жіночої статі, в різних культурах цей вік був різним, але приблизно варіювався від 11 до 15 років. Це практичне прилучення до цінностей дорослого світу, до його знань та досвіду. Коли дівчата або хлопчики досягають віку ініціації, їх забирають з дому. Хлопчики досить часто отримують наставника, який є їх провідником до кінця ініціації. Вони на певний час відсторонюються від всього, що їх оточувало до моменту ініціації та сконцентровуються на самій ініціації та на наставнику. Головною темою ініціації є переживання посвячу вальної смерті за якою йде слідом нове відродження, відродження у новій якості. Під час ініціації встановлюється енергетичний контакт поміж учасниками дійства. В давні часи ініціація була обов'язковою та носила все людний характер, але сьогодні вона не може існувати в тому вигляді, як в племенах первісного строю, проте рудименти ініціації залишились і понині. Наприклад, посвячення в скаути, яке відбувається коли дитина досягає віку 11-12 років.

Джоан Кейтлін Роулінг, багаторазово говорила, що не вірить у магію, і лише вільно сплітала міфологію та фольклор з власним вимислом. Проте, захоплюючи дитячий твір щільно наповнений різноманітною символікою: стародавньою ритуальною, алхімічною, казковою і так далі. З кидуючися в очі типових «міфологічних» прикмет - сім років навчання в школі, що відповідають семирічному «випробувальному» термінові казкових героїв узагалі (сім років чарівного сну Карлика Носа, наприклад) і семиступенному ритуалові шаманської посвяти в деяких культурах. Також сім навчальних років - суть сім рівних тимчасових відрізків «терміну переходу» («сім залізних хлібів згризла, сім пар залізних лаптів зносила»). Числовий символізм сімки відображає універсальність числа 7 та його загальний характер в багатьох різних культурах, це число вважається самим магічним та таємничим. Сімка уособлює мудрість, святість та таємниче знання, щоб це побачити потрібно ретельніше придивитися до речей доволі знайомих – сім днів Створення світу, сім нот гармонії, тощо. У народі вважається, що сьомий син сьомого сина наділен надзвичайною магічною силою. В традиційній теорії символів число сім розглядається як похідна або аналогія семи планет, або стародавнім міфологічним божествам. Езотеричний символізм сімки полягає в тому, що вона представляє собою закінчений циклічний процес або явище, при якому троїчна сутність завжди втілюється в четверичну матеріальну форму. Весь світ, в якому ми живемо є пронизаним семеричними структурами.

Цикл із семи книг про Гаррі - художній опис самої що ні на є класичної ініціації, посвячувального ритуалу переходу. Тут треба сказати, що рудименти найдавнішого обряду, що супроводжував зміну соціального статусу, успішно функціонують у сучасному побуті (наприклад, банкет з нагоди підвищення по службі), але найбільш очевидна ініціація у феномені «перехідного періоду» - молодіжній культурі. Кілька років ізоляції від суспільства, під час якої має місце перехід з «дитинства» у дорослий світ. Відзначимо тільки, що сюжети, присвячені іспитам «вікової» ініціації займають центральне місце у світовій міфології, сучасних міфах, та повсякденному житті кожної дитини, юнака або дорослої людини.

Та чи мала ініціація місце у житті Гаррі Поттера?

Насправді все його життя – суцільна ініціація. Смертельний іспит, пережитий у віці одного року від роду змінюється десятиліттям цілковитого нерозуміння і деякого цькування з боку оточення.

This boy was another good reason for keeping the Potters away; they didn't want Dudley mixing with a child like that. [4, с. 4]

Цей хлопчик був ще однією поважною причиною триматися подалі від Поттерів; вони не хотіли, щоб Даддлі спілкувався з такою дитиною. [перекл. власн.]

Після чого, по досягненні перехідного віку, починається навчання в Хогвартсі. Перші два роки навчання ознаменовані вступом Гаррі в суспільство собі подібних і подоланням першої спокуси (знищення Філософського Каменю). Порівняно легке подолання на шляху до Каменю перешкоди-цербера (класичне приспання лютого пса музикою) передбачає перемогу Гаррі над Змієм, дійсним Стражем Границі (по Кемпбеллу). На третьому році навчання в Гаррі з'являється напівофіційний заступник, що зв'язує його зі світом «чарівних» предків (тобто батьків-чарівників) - його хрещений батько. Четвертий рік у Хогвартсі - рік причастя. Гаррі завойовує Вогненну Чашу (Грааль).

Фігура Темного Володаря – окрема тема для розмови. Звертає на себе увагу ряд дивних обставин, які свідчать про обиранисть Гаррі, насамперед – його здатність спокійно вимовляти ім'я Темного Владаря, у той час як всі інші називають його Сам-Знаєш-Хто. Дивно їх антиподне «споріднення». «Мітка», яка залишилася від на чолі Гаррі; наслідний чарівник Гаррі і Темний Владар - власники чарівних паличок - «близнюків», усередині яких вкладене перо Фенікса.

Чому, до речі, темний маг так прагнув знищити всю родину Поттерів, включаючи, навіть, невинну однорічну дитину, яка йому нічого не зробила? Зіткнення з Темним Владарем, які трапляються з регулярністю раз у рік, стають усе більш «серйозними», утягуючи в орбіту подій усе більше персонажів, поглиблюючи водоворот магічних сил і залишаючи усе більше жертв. Покуштувавши крові Гаррі, Темний Владар утілюється, отримує фізичне вираження. Сили П'тьми і Світла поляризуються, і багато хто вже зняв маски. Однак є ще неясні фігури і можливості, які інтригують, наприклад, деякі читачі досі сподіваються, що професор Снейп в решті решт виявиться хорошим.

Понад ініціального сюжету постає задача знаходження глобальної гармонії: колись Хогвартс був єдиний, але в результаті творчих розбіжностей, які виникли між чарівниками, з єдиного магічного конгломерату виникли чотири «факультети», які відповідають чотирьом елементам, а от же постає питання, чи поєднуються колись ці факультети, як їм рекомендував Сортувальний Капелюх...

Ще з дитинства людина вибирає дорогу, по якій буде йти все життя. Згодом, вже у юнацькому віці вона вирішує, що зрада не прощається або, навпаки, шукає виправдань їй. Людина осягає силу дружби, гіркоту втрат, тягар відповідальності за друзів і коханих, і жорстоку істину – усе краще в світі вимагає захисту, за нього треба боротися і платити високу ціну. Але воно того варте – краще, що є в цьому світі – добро і любов... Хоча деякі, ще на початку обирають інший шлях, це люди, як Драко Малфой та ті, що його оточують, хоча згодом читач розуміє, що в решті решт, цей шлях може виявитися не таким привабливим, яким здавався на початку.

Серія романів про Гаррі Поттера притягує увагу самого широкого читача. І, насамперед, саме тим, що крізь призму чарівного світу підлітки вчаться бачити, розуміти й оцінювати реалії навколишньої дійсності. А дорослі можуть у черговий раз перевірити свій життєвий компас – чи вірно зазначений напрямок, чи вірні цілі поставлені і мають бути досягненні наприкінці тунелю, чи завжди стрілка показує на те, що правильно, а не на те, що легко. Це ж саме стосується і решти книг з цієї серії. Проте є деякі відмінності, оскільки діти та герої ростуть, їх світ стає більш жорстким. Кожна наступна книга серії відрізняється від попередніх тим, що вона не така добра, вона стає більш схожою на жорстоку реальність (хоча якось Роулінг зазначала, що жодну з її книг про Гаррі не можна назвати доброю). Це вже не дитячі книги і зовсім не казка, а серйозні романи, точніше сказати, смутна життєва драма. Письменниця частково відходить від чарівництва, вірніше воно не займає центрального місця в, зокрема в п'ятій, шостій та сьомій книгах, а стає просто основою; на перший план вийшли почуття людей, їхні думки і переживання. Все просто і життєво, тому ти легко розумієш героїв. Тут немає амбіцій і голосних фраз, немає прямого героїзму і мелодрами. Тут домінує прямота і суворість, що заворожує і захоплює.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение. – 2002. – №57. – С. 6-23.
2. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. – Черновцы: «Рута», 2002 – 240с.
3. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века, СПб., изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 2005, 308с.
4. Harry Potter and the Philosopher's Stone. J.K. Rowling . Bloomsbury 1997
5. <http://magiaworld.org.ru/articles/article-6.html>
6. <http://ru.wikipedia.org/wiki>

АНОТАЦІЯ

Шпак И.В. Тлумачення магії у романах Дж.К. Роулінг про Гаррі Поттера.

Дана стаття є спробою з'ясувати яким чином магія презентується у творах англійською письменниці Дж.К. Роулінг, та наскільки фантастичний початок є важливим для читача романів про Гаррі Поттера. Ми проаналізуємо хто з інших авторів вже вдавався до прийому використання магії у дитячих творах та чи мало це позитивний вплив на

читацьку аудиторію. У статті також мова піде про види, на які поділяється магія (чорна, сіра та біла) та обряди, які в ній застосовуються, зокрема обряд ініціації. Водночас треба приділити увагу вічним питанням Добра та Зла, обраності головного героя та духовним аспектам життя, про які йде мова у романах про хлопчика, який вижив.

Ключові слова: масова література, наукова фантастика, фентезі, магія, ініціація, сприйняття, читач-дитина.

АННОТАЦІЯ

Шпак И.В. Толкование магии в романах Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере.

Данная статья является попыткой выяснить, каким образом магия подается в романах английской писательницы Дж.К. Роулинг, и насколько важно фантастическое начало для читателей романов о Гарри Поттере. Мы проанализируем, кто из других авторов уже прибегал к приему использования магии в детских произведениях, и имело ли это положительное влияние на читательскую аудиторию. В статье речь также пойдет о видах, на которые подразделяется магия (черная, белая и серая) и обрядах, которые в ней применяются, в частности об обряде инициации. В то же время следует уделить внимание извечным вопросам Добра и Зла, избранности главного героя и духовным аспектам жизни, о которых идет речь в романах о мальчике, который выжил.

Ключевые слова: массовая литература, научная фантастика, фентези, магия, инициация, восприятие, читатель-ребенок.

SUMMARY

Shpak I.V. The Interpretation of Magic in the Harry Potter books by J.K. Rowling.

The given article is an attempt to find out in what way the magic is presented in the novels of an English writer J.K. Rowling, and to which extent the fantastic origin is important for the novels readers. We will try to analyze who among the other authors of children fantasy have used the technique of illustrating the literary work with magic and if it had the positive result. In this article we are also going to talk about kinds of magic (black, gray, and white) and rituals taken like, for example, the ritual of initiation. At the same time we need to pay attention to eternal problems of Good and Evil, the being chosen and spiritual aspects of life discussed on the pages of the novel about the boy who survived.

Key words: mass literature, scientific fiction, fantasy, magic, initiation, reception, young reader.

РЕЦЕНЗІЇ

С.А. Кочетова
(Горловка)

**О БУНИНСКИХ СМЫСЛАХ... РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:
МИХАЙЛОВА М. ОТ ПРЕКРАСНОГО К ВЕЧНОМУ:
ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ
И.А. БУНИНА (В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ). –
ОРЁЛ: ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ ФИРМА «КАРТУШ»,
2008. – 168 С.**

В аннотации к новой книге об И. Бунине оговорено условие, при котором содержание может быть адекватно воспринято читателями, особенно, если этими читателями станут школьные учителя. Условие заключается в непрременном читательском настрое на «нетрафаретное, но тщательное и убедительное прочтение бунинского наследия». Так, уже с первых шагов знакомства с книгой мы понимаем, что предстоит трудная работа по со-творчеству, с одной стороны, с Буниным, предложившим читательскому суду свой художественный замысел, с другой, – с автором исследования творчества писателя.

Поставив перед собой цель «представить эволюцию художественных принципов Бунина в их единстве, именно как систему, состоящую из отдельных «клеточек», сложно и неоднозначно взаимодействующих между собой, но потом вырастающую, а потом распространяющуюся и разрастающуюся» (с. 3), М.В. Михайлова провела читателя по лабиринтам хитросплетения эстетических установок писателя. Хотя, пожалуй, лабиринт – не совсем удачный образ. Поскольку, на наш взгляд, эстетика И. Бунина легче сопоставима с «пучком смыслов» (по О. Мандельштаму), векторно разнонаправленных, но укореняющихся на одной платформе.

В данном случае речь идёт не только о философско-эстетической платформе творца, но и о художественном методе, определяющем весь спектр творческих исканий писателя. Как отмечает М.В. Михайлова, на рубеже веков «русский реализм (...) продолжая развиваться в совершенно новых и необычных условиях, возобновлял себя не чисто механически, а с учётом происходящих в действительности изменений, улавливая те новаторские элементы, что возникали в искусстве в целом. Реализм был открыт новым веянием, поэтому писатель, придерживающийся его принципов, и мог прокладывать новые пути в искусстве» (с. 6). Заметим, что М. Михайлова заявленную в аннотации интригу разворачивает с первых страниц книги: посмотрите, мол, на первый взгляд, всё как обычно, Бунин – мастер реалистической

литературы. И одновременно предлагает новый ракурс возможного видения сущности сказанного Буниным слова: ветер новых веяний, захлестнувший реализм начала XX века, предоставлял неожиданные возможности выбора новых творческих путей и поисков. Магический кристалл или призма, сквозь которую М. Михайлова предлагает посмотреть на бунинское творчество, чётко очерчена, и, на наш взгляд, не только композиционно определяет структуру всей книги, но и являет собой её несомненное достоинство.

Интересы М. Михайловой касаются становления и формирования эстетики раннего творчества И. Бунина в соотнесённости с художественными принципами Л. Толстого и А. Чехова, выявления и отбора И. Буниным типического в окружающей действительности и дальнейшего его воплощения в произведениях, отражающих таким образом основные положения, идейный и эстетический смысл бунинской концепции личности. В книге по-новому переосмыслена проблематика хорошо известных произведений писателя, а также рассмотрено установление биполярного эстетического идеала писателя, включающего в себя «не только слияние с миром, но и осмысление его человеком» (с. 148), синтезирующего языческое, телесное начало и интеллектуальное, духовное начало, сопрягающего «временное и вечное, умение под сиюминутной быстротечностью жизни обнаружить истинные, вечно волнующие вопросы о смысле бытия, ценности человеческой жизни» (с. 151).

Актуальным в своей глубинной символике становится выбор названия книги М. Михайловой – «От прекрасного к вечному...». Отрадно осознавать, что востребованность, «нужность» бунинской прозы для современников не подвергается ревизиям и пересмотрам. Она – данность, во многом предопределённая именно существующей философской насыщенностью художественного слова писателя, его естественным поступательным стремлением, по цитированным в книге словам Рене Гилля, «охватить» жизнь «во всей её сложности, со всеми силами, связующими в те моменты, когда человек уже не находится или ещё не находится под влиянием человеческой относительности, когда он действует и противодействует первобытно» (с. 155). Думаю, отношение самой М. Михайловой к «предмету» разговора ? личности и творчеству И. Бунина ? определённо просматривается в выбранной для названия книги строке. Исследователь чутко и трепетно прислушивается к струнам души самого художника, пребывающего в мире прекрасного и вечного совершенствования человеческой природы.

М.В. Теплинский, рассуждая в своей книге «Профессия: литературовед» (Ивано-Франковск, 2007) о том, что именно наши дети изучают на уроках литературы в школе, отмечает печальный факт нежелания школьников читать не только художественные тексты, но и хрестоматии и дайджесты. И, как результат, ученики не нарабатывают

опыт выявления межтекстовых связей литературных произведений разных эпох и авторов. Это плохо, но не в этом, собственно, беда. Беда в том, что, как отмечает М.В. Теплинский, «стоило бы обсуждать проблему бестекстуального анализа» (с. 299), поскольку интертекстуальные и контекстуальные связи по незнанию произведений не с чем устанавливать. Поэтому книга М. Михайловой привлекает внимание ещё и тем, что, прочитав её внимательно, зримо представляешь интекст, интертекст и контекст, в котором жил и творил И.Бунин. В небольшой книге в концентрированном виде «пучка смыслов» действительно представлена эстетическая программа писателя в её эволюционной динамике и целостности.

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

**КНИГА О Л. ДОБЫЧИНЕ: ОТКРЫТЫЙ ФИНАЛ
(РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ШЕХОВЦОВА Т.А.
ПРОЗА Л. ДОБЫЧИНА: МАРГИНАЛИИ РУССКОГО
МОДЕРНИЗМА. – ХАРЬКОВ: ХНУ ИМЕНИ
В.Н. КАРАЗИНА, 2009. – 312 С.)**

Имя Л. Добычина фигурирует в научной литературе уже второе десятилетие, однако серьезных обобщающих работ, предлагающих системный, целостный анализ добычинского наследия, практически нет. Монография Т.А. Шеховцовой представляет собой глубокое, всестороннее, обстоятельное исследование художественного мира писателя, рассмотренного в широком литературном контексте. Удачно выбраны координаты исследования, поскольку именно сочетание «внутренней» и «внешней» точек зрения, «горизонтального» и «вертикального» контекстов позволяет не только выявить эстетические и структурные доминанты добычинской прозы, но и продемонстрировать как оригинальность писателя, так и соотносительность его творчества с модернистской парадигмой.

Композиция книги отражает логику исследования и читательского восприятия. Открывает ее литературная биография Добычина, представленная как «эстетический вариант стоицизма» (с.20). В первой главе автор монографии знакомит читателя с научно-критической рецепцией творчества Добычина, выделив в качестве одного из наиболее перспективных направлений современного добычиноведения «изучение эстетического феномена, обозначенного именем-псевдонимом “Л. - Добычин”, как результата взаимодействия и трансформации различных культурных моделей и кодов» (с.35). Отсюда вытекают основные

задачи исследования: «уяснить эстетическую природу и телеологию добычинского текста, привлекая контекст предшествующей, современной и последующей литературы», «рассмотреть художественное наследие писателя как составляющую литературного процесса (с учетом сложного соотношения преемственности и изменчивости)» (с.35).

Предложенный во второй главе «горизонтальный» анализ добычинского творчества, выделение его константных и конституирующих составляющих закономерно предваряет осмысление того круга проблем, который связан с изучением специфики авторского сознания и форм его выражения. Прослеживается функционирование ряда мифопоэтических комплексов – водного, лунного, женского, двойнического, гастрономического и т.д. – в их подтекстовом вариативном взаимодействии, взаимном смыслоприращении и сопряжении, изучаются оригинальные механизмы реализации сказочно-мифологических моделей. В третьей главе исчерпывающим образом проанализированы феномен и эффект маргинальности, впервые продемонстрированы конкретные проявления маргинального сознания в добычинском тексте – интерес к пограничным пространствам и размывание разного рода границ, инвертирование традиционных оппозиций, «инаковость» и латентный эротизм героев, фигуры умолчания, замещающие собственно вербальный акт, сюжеты несбывшегося ожидания и утраченных иллюзий. Вместе с тем исследование убедительно показывает, что личностная маргинальность не тождественна маргинальности творческой, и художественное наследие Добычина предстает закономерной составляющей русского модернизма, концентрируя магистральные признаки его эстетической системы.

В четвертой главе «Добычин и другие» выявляются истоки и обозначаются перспективы добычинских новаций. Материалом для сопоставления послужило творчество тех художников, с которыми писатель вступал в очевидный интертекстуальный диалог: А. Чехова, М. Пруста, М. Зощенко, О. Мандельштама. Проза Добычина рассматривается в соотнесенности с «петербургским текстом» и «петербургской поэтикой». Сквозь призму добычинского творчества впервые проанализирована современная проза, произведения литературных «наследников» писателя – Анатолия Гаврилова и Дмитрия Данилова.

Научная ценность монографии состоит в том, что в ней обозначена проблема сущности, конфигураций и границ позднего модернизма, усваивающего и модифицирующего разноречивый опыт литературы постсимволизма, и намечены пути ее изучения. Детальное исследование мотивных комплексов, мифопоэтики, типа авторского сознания и особенностей интертекстуальности убедительно свидетельствует о том, что творчество Добычина являет собой своеобразный метадискурс, попытку самореализации и авторефлексии в широком

культурном просторанстве, в контексте самых разных эстетических практик. Работа Т.А. Шеховцовой может рассматриваться как значительный вклад в решение актуальной задачи современного литературоведения – создания объективной, научно обоснованной концепции литературного развития XX века. Монография отличается весомостью научных результатов, высоким уровнем теоретической и наглядно-практической обоснованности, подлинной филологической культурой, имеет несомненное практическое значение. Ее результаты могут использоваться в учебных вузовских курсах и стать базой для дальнейших научных изысканий. Следует с очевидностью констатировать неисчерпаемость исследовательского ресурса: предложенные в монографии аспекты изучения позволяют говорить о том, что книга об Л. Добычине имеет, безусловно, открытый финал, столь важный для любознательного и вдумчивого читателя.

*С.А. Комаров
(Горловка)*

НОВЫЙ ШАГ В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературный процесс конца XX – начала XXI веков настолько сложен, многообразен и противоречив, что трудно выдвигать в его отношении стройную концепцию. Даже если традиционно рассматривать его в русле постмодернизма, то и тогда обращают на себя внимание такие его качества, как свобода самовыражения, плюрализм, антидогматичность, синкретизм как формы, так и содержания, эклектика, не позволяющие говорить об однородности современной литературы. Довольно яркой ее составляющей является творчество целой плеяды английских писателей 1980-1990-х годов: Дж. Барнс, П. Акройд, Г. Свифт, С. Рушди, К. Исигуро, М. Эмис, Дж. Бэнвилл, И. Макьюэн. В это же время на литературной карте Великобритании появляется еще одно имя – Дженет Уинтерсон, чьи книги получают признание как критиков, так и широкой читательской аудитории. Монография белорусского литературоведа Н.С. Повалеяевой «Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи» представляет собой первое на постсоветском пространстве, но довольно основательное, исследование творчества одной из самых заметных и провокативных фигур современной английской литературы.

Данная работа четко структурирована: во вступительной статье дается краткий экскурс в биографию писательницы, следующая часть освещает эстетические взгляды автора, остальные разделы предлагают

читателю анализ всех опубликованных на данный момент – десяти – романов Дж. Уинтерсон (наиболее известные из них: «Страсть» (1987), «Пол вишни» (1989), «Тайнопись плоти» (1992), «Хозяйство света» (2004), «Бремя» (2005)). Примечательно, что каждой главе предпослан эпиграф из произведений Уильяма Блейка – исследователь таким образом, в подтексте, сближает мирозерцание постмодерниста и предтечи романтизма и символизма, что, в свою очередь, свидетельствует о глубоком проникновении в художественный мир писателей.

Несомненный интерес вызывает позиция Уинтерсон в отношении проблем творчества, изложенная в сборнике эссе «Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery», который и становится объектом рассмотрения автора монографии. На основе анализа этого своеобразного эстетического манифеста Н.С. Повалыева выделяет основной круг вопросов, к которым обращается писательница: специфика творческого процесса, проблемы восприятия произведения искусства, реальность и воображение в искусстве, искусство и история, гендерные аспекты творчества и восприятия произведений искусства. Уинтерсон даже в данной, небеллетристической, работе проявляет себя как постмодернист: указанные проблемы, по большей мере, выступают синтезом эстетики различных литературных направлений, прежде всего, романтизма и модернизма. Именно отсюда писатель берет и впоследствии развивает и интерпретирует тезис об особом положении художника в нашем мире, о различиях языка искусства и жизни. Автор фонографии находит точки соприкосновения эстетической концепции Дженет Уинтерсон с модернистской теорией Вирджинии Вулф. Двух английских писательниц XX века позволяет сблизить не только сходство их взглядов на литературу и процесс художественного творчества, но и формальные признаки их эссеистического письма: апелляция к читателю и вытекающая отсюда «интимность», метафоричность, остроумие, виртуозные отклонения от темы. Также, в анализируемом сборнике Уинтерсон формулирует собственную концепцию интертекстуальности, согласно которой искусство не имеет временных границ и исторических периодов, поэтому нет смысла делить его на «старое» и «новое» – существует связь между всеми произведениями искусства, созданными в разные эпохи и говорить в влиянии или наследии было бы ошибкой.

Исследователь особое внимание уделяет изучению теоретического восприятия Уинтерсон гендерного аспекта искусства, что вполне закономерно, ведь эта проблема находит ярчайшее отражение в ее художественных текстах. Связь вопросов пола и сексуальности с творческим процессом и процессом восприятия произведения искусства в трактовке английского автора, по замечанию Н.С. Повалыевой, уходит корнями в глобальную и чрезвычайно актуальную для современного общества и культуры проблему идентификации личности. В дан-

ном контексте уместным представляется включение в монографию некоторых положений феминистской теории, влияние которой, безусловно, проявляется в романах Уинтерсон.

Анализ собственно художественных произведений писательницы представлен во вполне традиционной схеме – исследование проблематики и образной системы, попутно включающее разбор формальных элементов, в частности, композиции, интертекстуальности и языка, что оправдано особенностями творческого метода Уинтерсон: основополагающим значением в романских текстах характеров персонажей, раскрывающихся, чаще всего, через внутренний монолог. Обычно автор предлагает разные точки зрения своих героев на интересующие ее проблемы, которые являются сквозными в творчестве британской писательницы: любовь во всем богатстве оттенков этого чувства, поиск идентичности, в том числе и сексуальной, свобода выбора, проблема отцов и детей, феномен времени и памяти, тема судьбы. Н.С. Поваляева тактично, спокойно, без стремления эпатировать читателя касается «скользких» тем: проблемы отношения полов и бисексуальности.

Отдельное внимание в монографии акцентировано на присутствии в прозе Уинтерсон таких элементов поэтики постмодернизма, как интертекстуальность (исследуется функционирование разного рода аллюзий и реминисценций: литературных – Библия, античная мифология, средневековые легенды, С. Брант, Р.Л. Стивенсон, О. Уайльд, А. Франс, Т.С. Элиот, М. Спарк и др., музыкальных, кинематографических и живописи), пародия, пастиш, саморефлексия, фрагментарность повествования, разрушение метанарратива, полифонизм, открытый финал. Соединение вымышленных сюжетов с пересказом уже известных историй (мифов, сказок, легенд, реальных исторических событий – типично для творческого метода писательницы. Также в книгах английского автора находят отражение черты самых разных методов, направлений, школ (например, магического реализма, историографической прозы, киберкультуры), что позволяет критикам называть Уинтерсон «техноромантиком», «неомодернистом», «модернистом-романтиком».

Привлекает, что в своем стремлении доказать культурную и художественную ценность романов Дж. Уинтерсон литературовед не голословен: показывается существующий в современной науке «разброс» мнений критики о творчестве английского писателя. Н.С. Поваляева приводит свои, довольно убедительные и мотивированные, доводы в пользу той или иной точки зрения. Также достойно упоминания такое свойство научного подхода автора монографии к анализируемым текстам, как систематизация. Неоднократно в процессе исследования ученый приходит к различным классификациям. Например, раскрывая образную систему романа «Страсть», Н.С. Поваляева

выводит несколько стереотипов отношения главного героя – мужчины к женщине: женщина-святая, женщина-мать, женщина-шлюха, женщина-вдохновительница, женщина-обманщица и искусительница.

Несомненным достоинством книги является ее стиль, сочетающий необходимую научность и доступность (текст не перегружен современной литературоведческой терминологией), что, на наш взгляд, может способствовать расширению ее читательской аудитории.

Монография Н.С. Поваляевой далеко не исчерпывает все грани поэтики прозы английской писательницы. Вне всякого сомнения, в книге содержится интересный и ценный материал, позволяющий глубже изучить разноплановый и неоднозначный литературный процесс конца XX века, расширить представление об этой эпохе в литературе и идейно-художественном и жанровом своеобразии творчества Дженет Уинтерсон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поваляева Н.С. Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи. – Минск, 2006. – 281 с.

ІНФОРМАЦІЯ

«СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ»

Шановні колеги, запрошуємо вас взяти участь у створенні наступного випуску наукового збірника «Східнослов'янська філологія». До розгляду приймаються праці лише філологічного спрямування (мовознавство, літературознавство, перекладознавство, текстознавство тощо).

Робочі мови збірника – українська, російська, білоруська, польська, англійська.

Редакція буде вдячна тим, хто дотримується наступних правил подачі матеріалів для публікації:

- обсяг – 6-12 сторінок (формат А4);
- шрифт: Times New Roman, кегель (розмір літер): 14; інтервал: 1,5;
- абзац – 1 см.; береги: зліва, зверху, знизу, справа – 2 см; сторінки не нумеруються;
- **НАЗВА СТАТТІ** по центру, над заголовком справа – *ініціали, прізвище*, нова строка – (*назва міста*), зліва – **УДК**; після назви текст статті. Посилання в тексті подаються в квадратних дужках із зазначенням порядкового номеру джерела зі списку літератури та номеру сторінки: [3, с. 37-38], багатотомні джерела – [5, т. 2, с. 53] (**функція “виноска” не використовується!!!**). Після тексту статті: **ЛІТЕРАТУРА** (за абеткою). Потім три анотації з ключовими словами: **АННОТАЦІЯ** (обсяг – до 500 п.з.) з зазначенням автора, назви статті та **Ключовими словами**, **АННОТАЦІЯ** (обсяг – до 500 п.з.) з зазначенням автора, назви статті та **Ключевыми словами**; **SUMMARY** (обсяг – до 500 п.з.) з зазначенням автора, назви статті та **Key words**;
- текст набирається без переносів;
- вірші друкуються з абзацним відступом 4 см;
- приклади виділяються *курсивом*, досліджувана одиниця – **напівжирним курсивом**, тлумачення надається в лапках «», і після двокрапки приводиться контекст слово- / фразовживання, у круглих дужках указується джерело ілюстративної цитати; наприклад: *быть как боги* “о тех, кто является всеильным или непревзойденным в чём-л.”:
*Бьет пот, превращающий на века
художника – в бога, царя – в мужика!*
*Вас эта высокая влага кропила
чело целовала и жгла, как крапива.*
Вы были как боги – рабы ремесла!..
 (А. Вознесенский. Баллада работы);
- у редколегію подаються: 1) **дискета або диск** з: а) **текстом статті**, виконаним у текстовому процесорі Word і збереженим у фор-

матах Word і RTF, б) **анотаціями** англійською, російською і українською мовами та з **ключовими словами** (Word і RTF), в) **відомості про автора:** прізвище, ім'я, по батькові; учені ступінь і звання; місце роботи і посада; домашня адреса, контактний телефон, адреса e-mail (Word і RTF); 2) **роздруковка** всього того, що знаходиться на дискеті (гарна якість друку); 3) для осіб, що не мають ученого ступеня – **рецензія наукового керівника.**

Згідно з постановою ПРЕЗИДІЇ ВИЩОЇ АТЕСТАЦІЙНОЇ КОМІСІЇ УКРАЇНИ від 15.01.2003р. №7-05/1 редакційна колегія повинна приймати до друку лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: 1) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями, 2) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; 3) формулювання цілей статті; 4) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; 5) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Дотримання всіх вимог є обов'язковим.

Адреса: Кочетова Світлана Олександрівна
а/с 545, вул. Нестерова, д. 126, кв. 16,
м. Горлівка Донецької обл., 84627
Телефон: (0624) 55-76-74;
8-050-626-18-79;
8-098-606-95-37
E-mail: sakochetova@mail.ru

«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»

Уважаемые коллеги, приглашаем вас принять участие в создании очередного выпуска сборника научных статей **«Восточнославянская филология»**, включающего разделы «Литературоведение» и «Языкознание». Сборник выходит при Горловском государственном педагогическом институте иностранных языков (Украина). Главный редактор – Кочетова Светлана Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского языка ГГПИИЯ.

Рабочие языки сборника – русский, украинский, белорусский, польский, английский ий.

Редакция будет благодарна тем, кто придерживается следующих правил оформления:

- объём – 6-12 страниц через 1,5 интервал (формат А4);
- Шрифт Times New Roman, кегль 14;
- абзац – 1 см.; все поля – 2 см. (страницы не нумеруются);
- сноски оформляются: [4, с.124], где первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, а вторая – номер страницы; автоматические сноски не допускаются; После текста статьи подаются аннотации на русском, украинском и английском языках (6-8 строк) с ключевыми словами;
 - стихотворения печатаются с абзацным отступом 4 см;
 - примеры подаются курсивом;
 - текст печатается без переносов

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

Образец оформления текста:

А.Р. Сидорова

(Киев)

УДК 811. 161. 1.= 25 (075)

РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

Текст статьи [1, с.418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504с.

АНОТАЦІЯ

Автор, название статьи

Текст аннотации (до 500 печатных знаков)

Ключові слова:

АННОТАЦИЯ

Автор, название статьи

Текст аннотации (до 500 печатных знаков)

Ключевые слова:

SUMMARY

Автор, название статьи

Текст аннотации (до 500 печатных знаков)

Key words:

В редколлегию подаются: 1) дискета или диск с текстом статьи, аннотациями, данными об авторе (ФИО, место работы, должность, учёные степень, звание, домашний адрес, контактные телефоны, адрес e-mail), сохранёнными в Word и RTF; 2) распечатка всего материала, находящегося на дискете, в одном экземпляре; 3) для тех, кто не имеет учёной степени необходима рецензия научного руководителя или консультанта.

Адрес: Кочетовой Светлане Александровне

а/я 545, ул. Нестерова, д.126, кв.16,

г. Горловка Донецкой области, 84627, Украина.

Контактные телефоны: 38 (0624) 55-76-64,

8-050-626-18-79;

8-098-606-95-37

E-mail: sakochetova@mail.ru

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антонюк Марина Анатоліївна – старший викладач кафедри «Мови та література» Донецького інституту автомобільного транспорта

Афанасьєва Тетяна Сергіївна – викладач кафедри літератури Нижнетагільської державної соціально-педагогічної академії (м. Нижній Тагіл, Росія)

Бажанова Олена Анатоліївна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Будаєв Едуард Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник Нижнетагільської державної соціально-педагогічної академії (м. Нижній Тагіл, Росія)

Вірченко Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов факультету економіки та управління Криворізького економічного інституту Київського національного економічного університету імені Вадима Гетьмана

Волосевич Людмила Василівна – викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Гаврилюк Катерина Володимирівна – викладач кафедри германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Горлова Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри романо-германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Дербеньова Лідія Вікторівна ? доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та практики перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Дерюга Яна Валеріївна – старший викладач кафедри російської мови як іноземної; аспірантка кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка

Дмитренко Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Єгоров Борис Федорович - доктор філологічних наук, професор (м. Санкт-Петербург, Росія)

Жаткін Дмитро Миколайович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедрою російської та іноземних мов Пензенської державної технологічної академії (м. Пенза, Росія)

Ігнатюк Ольга Георгіївна – пошукувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Кириченко Світлана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та мистецтвознавства Севастопольського філіалу Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок

Киченко Олександр Семенович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького

Комаров Сергей Анатольевич – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Кононенко Катерина Вікторівна – пошукувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Кочетова Світлана Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Крамарь Ольга Казимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської літератури Елецького державного педагогічного університету ім. І. Буніна (м. Єлець, Росія)

Кримова Вікторія Володимирівна – аспірант кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка

Крючкова Яна Русланівна – викладач Донецького християнського університету, пошукувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Максименко Наталя Антоніївна – старший викладач кафедри романо-германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Марченко Тетяна Михайлівна - кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди

Мироненко Яніна Юріївна - пошукувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Оксень Нонна Анатоліївна - старший викладач кафедри романо-германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Плетньова Ольга Юріївна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Погоржельская Вікторія Валеріївна – аспірант Донецького національного університету

Попова Ірина Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мови та літератури Тамбовського державного технічного університету (м. Тамбов, Росія)

Рева Людмила Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Ревуцька Світлана Казимирівна – старший викладач кафедри філології Криворізького інституту Кременчуцького університету економіки, інформаційних технологій та управління

Спатар Ірина Миколаївна – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Тарасова Вікторія Миколаївна – аспірант кафедри зарубіжної літератури факультету філології та журналістики Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

Тузков Сергій Олександрович – доктор філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка

Филатова Вікторія Олексіївна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Шамраєнко Наталія Валеріївна – викладач кафедри практики та фонетики англійської мови, аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Шкурпат Марина Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри граматики та практики англійської мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Шпак Ірина Володимирівна – аспірант кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету

Шуміло Світлана Михайлівна – кандидат філологічних наук, викладач російської мови кафедри слов'янської філології Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка

Шумкова Тамара Леонідівна – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедрою зв'язку з суспільством та літератури Нижневартівського державного гуманітарного університету (м. Нижневартівськ, Росія)

Яшина Тетяна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та іноземної мов Пензенської державної технологічної академії (м. Пенза, Росія)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антонюк Марина Анатольевна – старший преподаватель кафедры «Языки и литература» Донецкого института автомобильного транспорта

Афанасьева Татьяна Сергеевна – преподаватель кафедры литературы Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии (г. Нижний Тагил, Россия)

Бажанова Елена Анатольевна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Будаев Эдуард Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии (г. Нижний Тагил, Россия)

Вирченко Татьяна Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского и иностранных языков факультета экономики и управления Криворожского экономического института Киевского национального экономического университета имени Вадима Гетьмана

Волосевич Людмила Васильевна – преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Гаврилюк Екатерина Владимировна – преподаватель кафедры германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Горлова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романо-германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики перевода Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа

Дерюга Яна Валерьевна – старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного, аспирант кафедры мировой литературы Луганского национального педагогического университета им. Т. Шевченко

Дмитренко Татьяна Владимировна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Егоров Борис Фёдорович – доктор филологических наук, профессор (г. Санкт-Петербург, Россия)

Жаткин Дмитрий Николаевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского и иностранных языков Пензенской государственной технологической академии (г. Пенза, Россия)

Игнатюк Ольга Георгиевна – соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Кириченко Светлана Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и искусствования Севастопольского филиала Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Киченко Александр Семенович – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Черкасского национального университета им. Б. Хмельницкого

Комаров Сергей Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Кононенко Екатерина Викторовна – соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского языка Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Крамарь Ольга Казимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Елецкого государственного педагогического университета им. И. Бунина (г. Елец, Россия)

Крымова Виктория Владимировна – аспирант кафедры всемирной литературы Луганского национального университета им. Т. Шевченко

Крючкова Яна Руслановна – преподаватель Донецкого христианского университета, соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Максименко Наталья Антониевна – старший преподаватель кафедры романо-германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Марченко Татьяна Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды

Мироненко Янина Юрьевна – соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Оксень Нонна Анатольевна – старший преподаватель кафедры романо-германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Плетнёва Ольга Юрьевна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Погоржельская Виктория Валерьевна – аспирант Донецкого национального университета

Попова Ирина Михайловна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой языка и литературы Тамбовского государственного технического университета (г. Тамбов, Россия)

Рева Людмила Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Измаильского государственного гуманитарного университета

Ревуцкая Светлана Казимировна – старший преподаватель кафедры филологии Криворожского института Кременчугского университета экономики, информационных технологий и управления

Спатар Ирина Николаевна – аспирант кафедры мировой литературы Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника (г. Ивано-Франковск)

Тарасова Виктория Николаевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Полтавского государственного педагогического университета имени В.Г. Короленко

Тузков Сергей Александрович – доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Кировоградского государственного педагогического университета им. В. Винниченко

Филатова Виктория Алексеевна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Шамраенко Наталья Валерьевна – преподаватель кафедры практики и фонетики английского языка, аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Шкуропат Марина Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры грамматики и практики английского языка Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Шпак Ирина Владимировна – аспирант кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета

Шумило Светлана Михайловна – кандидат филологических наук, преподаватель русского языка кафедры славянской филологии Черниговского государственного педагогического университета им. Т.Г. Шевченко

Шумкова Тамара Леонидовна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой связей с общественностью и литературы Нижневартковского государственного гуманитарного университета (г. Нижневартовск, Россия)

Яшина Татьяна Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и иностранных языков Пензенской государственной технологической академии (г. Пенза, Россия)

Зміст

ЛЕКЦИИ ПРОФЕССОРА Б.Ф. ЕГОРОВА В ТАВРИЧЕСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ (18-19 МАРТА 2008 ГОДА)	3
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	19
<i>А.С. Киченко</i>	
СЕМИОТИКА ПОСЛЕ Ю.М. ЛОТМАНА: АСПЕКТ «МИФОЛОГИЧНОСТИ»	19
<i>Д.Н. Жаткин, Т.А. Яшина</i>	
ОРИГИНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ «ВОСТОЧНОЙ ПОВЕСТИ» ТОМАСА МУРА «ЛАЛЛА РУК» В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ А.С. ГРИБОЕДОВА И В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА	25
<i>И.М. Попова</i>	
«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» КАК СИСТЕМА- ПРОТОТИП ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ	32
<i>С.А. Тузков</i>	
“ЗАПИСКИ КАВАЛЕРИСТА”: МИФ О ВОЙНЕ В ПРОЗЕ Н.ГУМИЛЁВА	37
<i>Т.Л. Шумкова</i>	
РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ В РАССКАЗЕ Е.П. ГРЕБЕНКИ «ДВОЙНИК»	48
<i>Э. В. Будаев</i>	
МЕДИА-ОБРАЗ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ИННОВАЦИИ В МЕТАФОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА	53
<i>Т. І. Вірченко</i>	
ИНДИВИДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТІВ У ДРАМАТУРГІЇ МАЛИХ ЖАНРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА О. БЛОКА	58
<i>О.В. Горлова</i>	
ДО ПИТАННЯ КЛАСИФІКАЦІЇ ДІЙОВИХ ОСІБ	65
<i>Л.В. Дербенёва</i>	
К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЯХ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ XIX ВЕКА: «ЭСТЕТИЧЕСКАЯ» КРИТИКА П.Д. БОБОРЫКИНА	74
<i>С.Н. Кириченко</i>	
НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛЯ В ВОЕННОЙ ТЕМАТИКЕ РАННЕГО Л.Н. ТОЛСТОГО	81
<i>О.К. Крамарь</i>	
СИСТЕМА ЭПИГРАФОВ В СТАТЬЕ Ю.ТЫНЯНОВА «ПРОМЕЖУТОК»	90

<i>Т.М. Марченко</i> БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ КАК ГЕРОЙ-ХАРИЗМАТ В РУССКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ РОМАНТИЗМА	93
<i>Л.В. Рева</i> ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. АНДРЕЕВА ..	107
<i>М. Шкуропат</i> ПОРТРЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ИКОНИЧНЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА «НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША»).	111
<i>С.М. Шумило</i> ИСТОЧНИКИ СТИЛЯ В ОРАТОРСКОМ КРАСНОРЕЧИИ КИЕВСКОЙ РУСИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТОРЖЕСТВЕННЫХ СЛОВ КИРИЛЛА ТУРОВСКОГО)	119
<i>М.А. Антонюк</i> К. ЧУКОВСКИЙ – КРИТИК ЭПОХИ ДОМОДЕРНА	124
<i>Т. С. Афанасьева</i> АРХЕТИПИЧЕСКОЕ И ЭПОХАЛЬНОЕ В ОБРАЗЕ ОСТАПА БЕНДЕРА	133
<i>Е.А. Бажанова</i> ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМАТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»	142
<i>Л.В. Волосевич</i> LOCUS КЛАДБИЩА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»	151
<i>Е.В. Гаврилюк</i> МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	155
<i>Я.В. Дерюга</i> ПЕСЕННЫЙ ТЕАТР БУЛАТА ОКУДЖАВЫ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ДЕРЗОСТЬ, ИЛИ РАЗГОВОР ПЕРЕД БОЕМ»)	160
<i>Т.В. Дмитренко</i> ПРОБЛЕМА ОМЕРТВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «БОЛЬШОЙ ШЛЕМ»	165
<i>О.Г. Игнатюк</i> ЖІНОЧИЙ ІРОНІЧНИЙ ДЕТЕКТИВ У ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	173
<i>Е.В. Кононенко</i> ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В САТИРИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ МЮРИЭЛ СПАРК (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «STO- RIES» – 2001)	178

<i>В.В. Крымова</i> ОСОБЕННОСТИ АФОРИСТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю. ПОЛЯКОВА	186
<i>Я.Р. Крючкова</i> СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА «ЖЁЛТАЯ СТРЕЛА»	194
<i>Н.А. Максименко</i> ДУХОВНЕ НАЧАЛО В ЛЮБОВІ ДЛЯ ЛЮДИНИ ЯК РІВНІСТЬ БОГОВІ (ЗА ПОВІСТЮ І.С.ШМЕЛЬОВА «НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША»)	204
<i>Я. Ю. Мироненко</i> ПИСЬМА М.БУЛГАКОВА РОДНЫМ (1917-1921) КАК МАТЕРИАЛ К ТВОРЧЕСКОЙ АВТОБИОГРАФИИ	210
<i>Н.А. Оксень</i> ПОШУКИ ДУХОВНОЇ ГАРМОНІЇ В ТВОРЧОСТІ УМБЕРТО ЕКО ТА ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА	216
<i>О.Ю. Плетньова</i> ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ КАЗКИ В ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ІВАНЕНКО	221
<i>В.В. Погоржельская</i> О МУЗЫКАЛЬНОМ НАЧАЛЕ И ЛАДЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.В.ГОГОЛЯ	232
<i>С. К. Ревуцька</i> ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ТА ГРУПОВИХ ВИЯВІВ ПСИХІКИ В ОПОВІДАННІ МАРКА ВОВЧКА “ОТЕЦЬ АНДРІЙ”	238
<i>І.М. Спатар</i> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО ТА ОСИПА МАКОВЕЯ	245
<i>В.М. Тарасова</i> КОМІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ДІЙСНОСТІ У ПОЕМІ „ДОН ЖУАН” ДЖ.Г. БАЙРОНА ТА РОМАНІ „ЄВГЕНІЙ ОНЄГІН” О.С. ПУШКІНА	254
<i>В.А. Филатова</i> РЕТРОСПЕКТИВНОСТЬ МЕМУАРОВ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ НА ОСНОВЕ ВОСПОМИНАНИЙ Н. ДУРОВОЙ И РОМАНА М. ЗАГОСКИНА «РОСЛАВЛЕВ, ИЛИ РУССКИЕ В ВОЙНЕ 1812 ГОДА»	262
<i>Н.В. Шамраенко</i> ОТ ПОСТМОДЕРНИЗМА К «РЕАЛИЗМУ» ЖЕНСКОГО РОМАНА	268

<i>І.В. Шпак</i> ТЛУМАЧЕННЯ МАГІЇ У РОМАНАХ ДЖ.К. РОУЛІНГ ПРО ГАРРІ ПОТТЕРА	275
РЕЦЕНЗІЇ	282
<i>С.А. Кочетова</i> О БУНИНСКИХ СМЫСЛАХ... РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: МИХАЙЛОВА М. ОТ ПРЕКРАСНОГО К ВЕЧНОМУ: ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ И.А. БУНИНА (В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ). – ОРЁЛ: ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ ФИРМА «КАРТУШ», 2008. – 168 С.	282
<i>С.А. Кочетова</i> КНИГА О Л. ДОБЫЧИНЕ: ОТКРЫТЫЙ ФИНАЛ (РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: ШЕХОВЦОВА Т.А. ПРОЗА Л. ДОБЫЧИНА: МАРГИНАЛИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА. – ХАРЬКОВ: ХНУ ИМЕНИ В.Н. КАРАЗИНА, 2009. – 312 С.)	284
<i>С.А. Комаров</i> НОВЫЙ ШАГ В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	286
ІНФОРМАЦІЯ	290
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	294
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	297

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

**Випуск чотирнадцятий
літературознавство**

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор А.М. Калашников
Коректори: Н.А. Жихарева
О.Т. Захарова

За зміст і достовірність фактів, цитат, власних імен
та інших відомостей відповідають автори

Підписано до друку 16.12.2008
Формат 60x84/16. Папір 80 г/м²
Гарнітура Times. Друк - різнографія
Умов.-друк. арк. 16,26. Обл.-вид. арк. 19.
Умов.-вид. арк. 17,67.
Тираж 100 прим. Зам. № 337

Видавництво ГДПШМ
Свідоцтво ДК № 1342 від 29.04.2003 р.
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25